
THÉORIE ET PRATIQUE
DE
L'ART D'ÉCRIRE

L

EN PRÉPARATION :

LES GENRES LITTÉRAIRES,
Poétique et Rhétorique, 1 vol. VIII, 300 pages.

THÉORIE ET PRATIQUE
DE
L'ART D'ÉCRIRE

LE STYLE—LES MODÈLES—LA COMPOSITION

PAR

M. L'ABBÉ ALBERT DION,
PROFESSEUR DE TROISIÈME AU PETIT SÉMINAIRE
DE QUÉBEC



QUEBEC
IMPRIMERIE DE LA C^{ie} DE L'ÉVÉNEMENT
—
1911

PC2410

DSG

C.2

Permis d'imprimer,

Québec, le 4 mai 1911.

† L. N.,
Archevêque de Québec.

Droits réservés, Canada, 1911.

Q
ving
tous
dans
et le
patie
pages
s'élar
reliur
écrit

...
Des a
rience
petit
l'impe

Eh
appro
de sty
ceux
aux se
nos ris
fesseu
technic
l'on ne
sabilité
rons pa
bés les
plutôt

PRÉFACE.

Quand un auteur a mûri en secret, pendant quinze ou vingt ans, l'idée d'un livre destiné aux classes, et employé tous les loisirs que la tâche quotidienne a pu lui laisser dans l'intervalle, à accumuler ses matériaux, à les choisir et les mettre en ordre; après en avoir longuement et patiemment limé la rédaction; lorsqu'enfin ses trois cents pages, fraîchement imprimées, n'attendent plus, pour s'élaner par le monde intellectuel, que l'enfilage et la reliure:—alors il éprouve un accès de modestie, écrit la préface.

... " De l'aveu de tous, il y avait une lacune à combler. Des amis, trop confiants dans notre savoir et notre expérience, nous ont conseillé de hâter la publication de ce petit ouvrage, dont nul plus que nous-même ne reconnaît l'imperfection et les faiblesses. Etc., etc."

Eh bien non! sans mentir, nous ne pourrions nous approprier ces formules à la main. En publiant un manuel de style assez volumineux et, en somme, peu différent de ceux dont l'usage a été courant jusqu'ici, nous ne cédon's aux sollicitations de personne. C'est de notre chef, et à nos risques et périls, que nous proposons à MM. les professeurs des Collèges et des grandes Ecoles ce livre de technique littéraire. Nos amis n'y ont été pour rien: si l'on nous en connaît, nous voulons dégager leur responsabilité. Ils ne nous ont point caché, ce que nous n'ignorons pas d'ailleurs, dans quel discrédit, en fait, sont tombés les préceptes du bien écrire, depuis l'amendement, ou plutôt le sabotage du Programme, qui en a fait une

matière *secondaire*. (1) Nous savons aussi que les élèves sont satisfaits du présent état de choses—de quoi se plaindraient-ils?—et que les maîtres, généralement, s'en réjouissent.

Mais, d'autre part, voilà précisément pourquoi il nous paraît nécessaire de faire précéder ce petit livre d'une apologie de l'ancienne méthode ; car enfin, si tant est qu'on la laisse subsister, l'étude des règles ne saurait être profitable, si on l'entreprend avec des préjugés défavorables, ou seulement sans conviction.

C'est d'Europe que nous est venu ce dédain de tout enseignement théorique en rapport avec la seule littérature. M. Lanson condamne à la fois les préceptes, les exemples qui les accompagnent et les manuels qui les apprennent. « Evitons surtout, dit-il, d'offrir à la mémoire des débutants, par des préceptes ou des exemples en apparence élémentaires, des formules et des types, qui deviendraient, dans l'application, des *ficelles* et des *recettes*...des procédés rapides et mécaniques. Pour ceux qui commencent à écrire, nul livre ne vaut *la voix du maître*, et nul exemple n'est bon que celui qu'ils se donnent à eux-mêmes: ce sont leurs compositions mêmes qui les instruisent. » (2)

(1) Secondaire, ah ! pour tout de bon ! En Troisième ; quatre mois de leçons nécessairement hâtives, le rôle du maître, quoi qu'il veuille, se bornant à indiquer à des élèves incertains encore de leur orthographe et sans lecture, ce que strictement ils doivent " apprendre " et ce qu'il leur est permis de " passer ", c'est-à-dire le plus gros ; puis, vers la mi-février, une composition écrite, un " baccalauréat. " C'est fini pour toujours : ils savent désormais *dissenter*, *critiquer* et *écrire* ! Le texte de toutes les réponses, dont le choix du reste est facultatif, mises bout à bout, ne dépasserait pas vingt pages.

(2) G. Lanson, CONS. SUR L'ART D'ÉCRIRE, *Avertissement*.

No
du m
expé
les cl
cité
maire
une
" loge
avant
ques
ses, fi
marg
avons
forme
leçon
seule
des es
quelq
obser

Il r
Mais
que l'
la thé
cerve
quoi n
règles

La
tes et
ont le
en fait
que le
leçon
des en

Nous ignorons de quelle vertu peut disposer " la voix du maître," de l'autre côté de l'océan; mais une longue expérience nous a convaincu jusqu'à l'évidence que, dans les classes de nos collègues, cette voix n'a jamais d'efficacité plus durable, en littérature aussi bien qu'en grammaire, que lorsqu'elle fait ressouvenir aux jeunes gens une règle ou un *exemple*, qu'ils devraient avoir mieux " logés dans la mémoire." Quant aux compositions faites *avant l'initiation* à ces " procédés rapides et mécaniques " : lois du style, choix des mots, structure des phrases, figures, etc., nous en avons corrigé des milliers, à la marge et entre les lignes, et pas une seule fois nous n'y avons rencontré de ces " trouvailles " de fond ou de forme, qui eussent pu servir de point de départ à une leçon pratique d'écriture littéraire. Nous l'affirmons, c'est seulement après avoir appris des préceptes et " ànonné " des exemples, que les élèves sont en état de nous apporter quelque chose de tangible, et capables de profiter de nos observations.

Il ne faut pas charger la mémoire des jeunes gens! Mais enfin, comment veut-on qu'ils apprennent? Est-ce que l'histoire, la géographie, les sciences, la philosophie, la théologie même s'insinuent et se conservent dans le cerveau autrement qu'au moyen de la mémoire? Pourquoi n'en serait-il pas de même tout aussi bien pour les règles littéraires et les procédés de diction?

La méthode que l'on propose de substituer aux préceptes et exemples, est l'*explication des auteurs*. Les élèves ont le texte sous les yeux; ils le lisent, puis le maître leur en fait remarquer les beautés de fond et de forme, ainsi que les particularités littéraires et grammaticales. A la leçon suivante, ils rendent compte, en un langage libre des entraves du mot à mot, de leurs impressions. . . per-

sonnelles sur la matière ainsi préparée.—Cela ressemble fort aux explications latine et grecque, qu'on ne songe pas, nous l'espérons, à abandonner, et très probablement n'aura guère plus d'attraits pour les intéressés, au bout de quelques mois, que les exercices de traduction quotidienne. Or, c'est tout le temps,—ou rien,—un travail d'*attention* continue et minutieuse. Est-on bien sûr de l'obtenir? On voudrait cependant que l'explication fût pratiquée dès la Sixième, et poursuivie jusqu'à la fin du cours de lettres: l'élève aurait alors parcouru, en zigzags, le cycle entier des habiletés littéraires.

"Tout par les textes", ce système domine, il est vrai, dans les écoles de France, depuis trente ans; on vient de l'y imposer de rigueur pour l'étude même de la grammaire. Voici, à preuve, deux arrêtés du Ministre de l'Instruction Publique, en date de septembre 1910: "Il y a lieu de substituer franchement la grammaire d'observation à la grammaire des règles... Dans l'enseignement primaire, la syntaxe doit s'apprendre par l'observation des textes." Mais aussi les enfants, les parents, les maîtres, les publicistes, tout le monde se plaint, *là-bas*, et l'on y parle de "crise du français" et de "crise du latin", choses inconnues dans les temps de Lhomond et de Chapsal.

Ecoutez M. Lanson lui-même, qu'on accuse un peu d'avoir été, avec sa méthode, l'artisan de ce gâchis: "Les élèves ne connaissent plus l'orthographe, ni les règles de la grammaire, ni la propriété des termes; le goût, le sens littéraire, leur font défaut: ils n'ont ni enchaînement dans les idées ni aucune composition." Un autre maître va jusqu'à dire: "Leurs incohérences sont telles qu'on ne trouve, pour les caractériser, que le terme de *déraison*." M. Faguet n'est pas plus tendre: "Tous les professeurs et tous les examinateurs de France sont d'accord là-des-

sur
de
I
du
d'e
trè
gén
qu'
les
mo
litté
don
puis
le th
un
beau
des
mots
d'hu
préc
faire
juger

To
créer
exige
ner;
de "
bien
un m
thème
dier l
lon, r

sus, la composition française commence à être la honte de la jeunesse française." (1)

Revenons aux préceptes. A notre humble avis, elle a du bon, la science de ces vieilles formules appuyées d'exemples pleins et sonores. Un manuel de style définit très nettement et grave dans l'esprit une foule d'idées générales que l'on conçoit vaguement peut-être, mais qu'on ne sait pas préciser ; il fait connaître les noms et les œuvres de la plupart des grands écrivains, antiques et modernes ; il apprend les moyens d'exécuter le travail littéraire et permet de saisir plus aisément les instructions données par le maître, au corrigé des devoirs ; il fournit, puisqu'on y tient, plus de sujets de *dissertations* que tout le théâtre français ; enfin il *explique*, lui aussi, mais d'après un ordre préconçu, et non pas au hasard des textes, les beautés ou les défauts des auteurs. Quoi de plus ? l'étude des préceptes exerce les jeunes gens à la mémoire des mots, qui ne mérite pas le dédain dont on l'écrase aujourd'hui, en même temps qu'à la mémoire des choses, plus précieuse encore : elle les habitue, pour toute leur vie, à faire tour à tour de la mémoire avec du jugement, et du jugement avec de la mémoire.

Toutes les méthodes au monde seront impuissantes à créer un esprit original. Il ne faut donc pas attendre ni exiger des règles littéraires plus qu'elles ne peuvent donner ; mais il est permis d'y voir autre chose qu'un magasin de "ficelles" et de "recettes." Voici ce qu'écrivait, il y a bien longtemps, à propos de ces "procédés mécaniques", un maître d'une autorité incontestable : "Euripide, Démotènes et Cicéron eux-mêmes n'ont pas rougi de les étudier longtemps, ni Corneille et Pascal, ni Racine et Fénelon, ni Voltaire et Mirabeau. L'exemple de ces grands

(1) *l'Enseign. Chrét.*, num. de fév. 1911.

esprits mérite peut-être plus de considération que les paradoxes des chercheurs de nouveautés." (1) Nous ajouterons avec M. Albalat: " Sans doute on n'apprendra à personne à être Bossuet ou Eschyle; mais il y a dans l'art d'écrire une partie démontrable, un côté métier d'une extrême importance, une science technique qui fournit presque autant de ressources que l'inspiration, et qui peut être l'objet de préceptes et de leçons." (2)

Du reste, par sa brièveté relative, notre manuel ne sera pas un obstacle à l'explication française dans les hautes classes. Au contraire, afin qu'il serve plus immédiatement à préparer les élèves à cet exercice, nous multiplierons les exemples et les citations étendues:—dans le texte, à propos des définitions et des règles, et dans un *Appendice* qui sera publié bientôt, et contiendra tout un programme de *Morceaux choisis*, que MM. les professeurs pourront à leur gré faire apprendre tels quels, ou commenter doctement eux-mêmes.

ALB. DION, ptre

QUÉBEC, 30 avril 1911,

en la fête du Vénérable

FRANÇOIS DE MONTMORENCY-LAVAL.

(1) A. Pélissier, *Principes de rhétorique*, 1867.

(2) Ant. Albalat, *l'Art d'écrire*.

THEORIE ET PRATIQUE DE L'ART D'ECRIRE

PREMIERE PARTIE

NOTIONS GENERALES

CHAPITRE I

DE LA LITTERATURE ET DES ETUDES LITTERAIRES.

1. Grammaire et littérature.—2. Définition de la littérature.—3. Humanités et belles-lettres —4. Importance de la littérature.—5. Prose et vers.—6. Eléments de versification.—7. Lecture de la prose et des vers.

1. Grammaire et littérature.—La grammaire sert de base à la littérature, et les classes de grammaire sont une préparation essentielle aux études littéraires.—Il est donc utile pour bien saisir ce qu'on doit apprendre dans les classes de littérature, de se rappeler ce qu'on a vu dans les classes de grammaire. Or, celles-ci nous ont enseigné : 1^o A écrire chaque mot avec toutes les lettres qu'il doit avoir, selon sa terminaison, ses dérivés, la place qu'il occupe, et d'après les règles adoptées par l'usage, c'est-à-dire l'*orthographe* ; 2^o A disposer les mots et à les faire accorder entre eux selon le génie de la langue, comme aussi à n'employer que les tournures de phrases et les locutions autorisées par la pratique des bons écrivains, c'est-à-dire à éviter les *solécismes*, les *fautes de français*, les *in corrections de langage*, etc.

Ainsi le débutant à qui l'on entreprend d'inculquer les principes de l'art d'écrire, est censé n'avoir plus rien à démêler avec le rudiment, avec l'orthographe des mots, avec la syntaxe d'accord ou de régime, avec la syntaxe des propositions coordonnées ou subordonnées.

Mais les études littéraires élèvent notre esprit beaucoup plus haut. Elles considèrent les lois du langage, non plus en elles-mêmes, mais dans leurs rapports avec l'expression des pensées et des sentiments. Elles apprennent à COMPOSER, c'est-à-dire à faire soi-même des pages intéressantes, *descriptions, récits, lettres, dissertations*, etc. ; des pages semblables à celles qui, dans les livres, éclairent l'intelligence, enchantent l'imagination, émeuvent et grandissent le cœur. Elles apprennent encore à JUGER, avec plus de promptitude et de sûreté, de la valeur d'un livre ou d'un fragment littéraire ; à apprécier la vérité, la justesse et l'ordre des pensées, le goût bon ou mauvais d'un écrivain. Et par là même que la littérature nous aide à mieux comprendre ce qu'il y a de beau dans les compositions des autres, elles nous fait éprouver, en les lisant, un charme que nous ne soupçonnions pas, et découvrir dans leurs pages une noblesse, une force que nous n'avions jamais senties.

Le P. Longhaye, dans sa *Théorie des Belles-Lettres*, fait ressortir, à l'aide d'un exemple admirable, la différence infinie qui sépare la sécheresse grammaticale de la beauté littéraire. Il suppose cette simple nouvelle de gazette :

On nous écrit de... M. X. qui venait de créer à grands frais le beau domaine de... s'est vu contraint de le vendre et il en est mort de chagrin.

Puis il met en regard le passage inspiré à La Bruyère par la pensée d'une semblable catastrophe :

Ce palais, ces meubles, ces jardins, ces belles eaux, vous enchantent et vous font récrier d'une première vue sur une maison si délicieuse et sur l'extrême bonheur du maître qui la possède. Il n'est plus ; il n'en a pas joui si agréablement ni si tranquillement que vous ; il n'y a jamais eu un jour serein ni une nuit tranquille ; il s'est noyé de dettes pour le porter à ce degré de beauté où elle vous ravit ; ses créanciers l'en ont chassé ; il a tourné la tête et il l'a regardée de loin une dernière fois ; et il est mort de saisissement. (1)

(1) La Bruyère, *Caractères, Des biens de la Fortune*.

L
moy
mag
n'en
avec

2

deu:

deu:

l'ens

qui

ou,

tions

pays

il en

hum

M

fest

de gé

lois

ratu

par

pour

point

nous

par

le pa

d'esp

ce tra

vain

3.

aux

L'objet de la littérature ainsi connu et mis en lumière au moyen d'un rapprochement qui en révèle soudain toute la magnificence, devrait suffire pour incliner les jeunes gens à n'entreprendre cette étude qu'avec respect et à la poursuivre avec une ardeur persévérante.

2. Définition de la littérature.—Le mot littérature a deux sens, de même que l'étude de la littérature comprend deux parties : la *théorie* et l'*histoire*. Il désigne d'abord l'ensemble des œuvres d'esprit dignes de servir de modèles, qui se trouvent dans les auteurs, soit anciens soit modernes ; ou, en d'autres termes, la connaissance raisonnée des productions littéraires importantes de tous les temps et de tous les pays. Le domaine de la littérature ainsi compris est immense, il embrasse presque toute l'histoire intellectuelle du genre humain.

Mais pour étudier avec intérêt et profit les grandes manifestations de la pensée humaine, pour comprendre les œuvres de génie, il est évident qu'il faut connaître, au préalable, les lois qui ont présidé à leur création. On appelle encore *littérature* ou *théorie littéraire*, la science des procédés auxquels, par instinct ou par réflexion, les écrivains ont eu recours pour arriver à l'intelligence, à l'imagination et au cœur. A ce point de vue, on peut la définir : “ *L'ensemble des règles qui nous dirigent dans l'expression de la pensée par la parole écrite ;* ou encore, comme nous l'avons énoncé dans le paragraphe précédent : *l'art de composer des ouvrages d'esprit et d'en juger convenablement.*” Et tel est l'objet de ce traité, à savoir : l'ensemble des principes qui dirigent l'*écrivain* dans sa composition, le *critique* dans ses jugements.

3. Humanités et belles-lettres.— On donne souvent aux études littéraires le nom d'*humanités* (*humaniores lit-*

teræ), parce qu'elles rendent l'homme *plus homme* en le perfectionnant. Elles lui communiquent, en effet, cette justesse de pensée, cette délicatesse de sentiment, cette fleur d'élocution qui ne se rencontre que dans le commerce des lettres.

On entend par *belles-lettres*, cette partie des œuvres littéraires, où le beau se révèle avec le plus d'éclat, comme la poésie, l'histoire, l'éloquence, la philosophie ; aussi bien c'est dans ces genres élevés que se retrouvent les plus belles manifestations de la pensée par la parole, que s'épanouit la fleur la plus exquise de l'esprit humain. Les belles-lettres font l'objet des classes de Seconde et de Rhétorique.

4. Importance de la littérature.—1^o *En raison de son utilité pratique.* La littérature apprend à faire des livres, des articles de revue, des discours, plaidoyers, etc. ; à choisir, mettre en ordre et revêtir d'une forme convenable les matériaux d'une conférence, d'une causerie, d'une leçon publique. Or, c'est déjà posséder sur les autres hommes une supériorité et une influence (1) fort appréciables, que de savoir les intéresser et les instruire. Au reste, sans parler des professions qui exigent des lettres, comme le droit et l'enseignement scientifique ou religieux, le médecin, l'architecte, l'ingénieur, par exemple, ne sont-ils pas maintes fois appelés, dans leur carrière, à détailler publiquement les circonstances d'un fait, à exposer, à défendre ou réfuter une thèse ; à rédiger un mémoire ou un rapport officiel, à composer une adresse ou à y répondre en termes appropriés, c'est-à-dire à *faire de la littérature* ? Car tout cela, c'est

(1) C'est celui qui parle le mieux que nous écoutons de préférence. C'est à lui que nous confions nos intérêts, le soin de diriger les destinées du pays ; c'est lui que nous nommons notre mandataire, notre représentant ; c'est à lui que nous déléguons notre pouvoir dans les diverses charges de l'Etat. (S. Roudès, *l'Orateur moderne* ; la citation et le livre sous toute réserve.)

des
émi
sior
lett

2

litté
cult

les

sens

fecti

conr

yeu:

prép

proc

Que

lui-m

et sal

harm

homu

les se

frater

(b

tion

porte

ment

des p

git l'

tation

laid.

deux

(1) J

(2) I

description, narration, discours, dissertation. Il est donc éminemment utile, pour quiconque se destine à une profession libérale, de devenir, sinon un littérateur, du moins un *lettré*.

2^o *En raison de sa valeur éducatrice.* (a) L'étude de la littérature est le moyen le plus efficace, le plus puissant de *culture intellectuelle*. Elle exerce, elle épure, elle embellit les plus nobles facultés de l'âme : la raison, la mémoire, la sensibilité, le goût, et porte à son plus haut degré leur perfectionnement. Par les *règles* autorisées dont elle précise la connaissance, par les beaux *modèles* qu'elle met sous les yeux, elle ouvre au talent de nouveaux horizons, l'élève, le prépare à la pleine jouissance des chefs-d'œuvre, et lui en procure comme un avant-goût.

Quel homme d'esprit et de cœur, dit M. A. Pélassier, ne souhaiterait pour lui-même ou pour son fils de séjourner le plus possible dans ce milieu pur et salubre des hautes intelligences, des belles conceptions, des paroles harmonieuses ? S'initier aux procédés et aux habitudes d'esprit des grands hommes de la pensée, c'est vivre dans l'intimité de leur âme, c'est pénétrer les secrets de leur génie, c'est se procurer l'illusion flatteuse d'une sorte de fraternité qui nous élève et nous porte à leur niveau." (1)

(b) La littérature ne contribue pas moins à notre *formation morale*. En nous faisant admirer le beau, elle nous porte au bien. Car, "d'abord, l'admiration, qui est un sentiment essentiellement désintéressé, nous emporte au-dessus des préoccupations égoïstes et mesquines ; elle élève et élargit l'âme. Ensuite, le beau est contagieux : il provoque l'imitation en même temps qu'il inspire l'horreur du bas et du laid." (2) Un grand poète, Brizeux, a exprimé cette idée en deux vers admirables :

(1) A. PÉLISSIER, *Principes de Rhétorique*, 1867.

(2) L'abbé C. Vincent, *Principes de littérature*, 1896.

Le beau, c'est vers le bien un sentier radieux,
C'est le vêtement d'or qui le pare à nos yeux.

Le plaisir qu'on trouve à ce qui est beau ou touchant, ou sublime, dit Schiller, fortifie nos sentiments moraux, comme le plaisir qu'on trouve à la bienfaisance, à l'amour, favorise ces inclinations. (1)

Et le P. Longhaye, dans l'ouvrage que nous avons cité :

C'est le privilège du vrai, du beau, du bien, de s'assimiler, de transformer en eux-mêmes tout esprit qui les approche. Le beau nous embellit à la lettre, en imposant à notre âme des pensées plus hautes, et quelquefois à notre corps lui-même une plus noble attitude... La grandeur morale vivement exprimée, nous fait, pour ainsi dire, vibrer à son unisson. Comme la lumière illumine et que le feu embrase, le vrai, le beau, le bien tendent par nature à transfigurer en eux-mêmes tout ce qui vient à leur contact immédiat.

3^o *En raison des charmes qu'elle procure.* — La littérature, soit qu'on écrive pour sa satisfaction personnelle, soit qu'on lise les chefs-d'œuvre de l'éloquence ou de la poésie, est le plus agréable, le plus délicat divertissement aux préoccupations matérielles et bourgeoises de la vie. Elle maintient l'esprit à des hauteurs sereines (2), elle embellit les heures de loisir et dissipe les ennuis de la solitude. — " Dieu a donné à l'homme les lettres humaines, de même qu'il lui a donné le soleil et les beautés de la nature, comme jouissances de l'âme, et pour adoucir par ce délassement une vie qui, dans sa partie sérieuse, est mieux consacrée à l'accomplissement du devoir austère. " (3)

(1) Schiller, *Esthétique*, ch. I.

(2) Sed nil dulcius est, bene quam munita tenere
Edita doctrinâ sapientum templa serena.

(Lucrèce.)

Mais rien n'est plus doux que d'habiter ces hauteurs sereines, ces refuges construits par la doctrine des sages — Voltaire a imité ce passage célèbre :

Heureux qui, retiré dans le temple des Sages,
Voit en paix sous ses pieds se former les orages...

(3) A. Mazure, *Les poètes antiques*, 2 vol., 1861.

C
nobl

C'e
autre
tous l
de no
l'adve
et ne
vienne

5.
revêt

Or
ploc
les r
dans

Ma
quell
diver
mani
forme
que
langu

Les
les v
nomb
sont
fût-ce

(1) E
animi
cetera
hæc stu
advers
foris, p

Cicéron a défini et glorifié, en des paroles immortelles, ces nobles et délicieux amusements de l'intelligence :

C'est la récréation la plus digne d'un homme et d'un citoyen libre. Les autres plaisirs ne conviennent point à toutes les heures, à tous les âges, à tous les lieux. Mais les lettres nourrissent la jeunesse et sont le charme de nos vieux ans. Elles servent d'ornement au bonheur ; elles offrent dans l'adversité un asile et une consolation. Elles nous réjouissent à notre foyer et ne nous gênent point au dehors. Elles veillent, elles voyagent, elles viennent à la campagne avec nous... (1)

5. Prose et vers.—Il y a deux formes générales que peut revêtir l'œuvre écrite : la *prose* et les *vers*.

On entend par *prose*, le discours libre, tel que nous l'employons, sans autres entraves que celles qui sont fixées par les règles grammaticales et par ce qu'il y a de plus général dans les préceptes littéraires.

Mais pour exprimer des idées plus poétiques, pour lesquelles il faut des images plus vives et des ornements plus divers, les hommes ont, de temps immémorial, inventé une manière d'écrire à part, plus ornée, et captivée dans certaines formes plus étroites ; en un mot, un langage choisi, en quelque sorte supérieur à la prose ; on appelle cette forme de langage, la *versification*.

Les lois de la composition et du style sont les mêmes pour les vers que pour la prose. Cependant, comme un grand nombre des exemples qui doivent être cités dans ce cours sont extraits des poètes, il nous paraît indispensable,—ne fût-ce que pour en assurer la bonne récitation,—d'expliquer

(1) Et si ex his studiis delectatio sola peteretur, tamen, ut opinor, hanc animi remissionem humanissimam ac liberalissimam judicaretis. Nam cetera neque temporum sunt, neque aetatum omnium, neque locorum ; at hæc studia adolescentiam alunt, senectutem oblectant, secundas res ornant, adversis perfugium ac solatium præbent, delectant domi, non impediunt foris, pernoctant nobiscum, peregrinantur, rusticantur.

(*Pro Archiâ*, n. 7.)

ici, dès le début, les principales règles de la métrique française.

6. Éléments de versification.—La versification est l'art de faire des vers.

Le vers est un assemblage de mots mesurés suivant des règles déterminées. Les différentes règles de la versification française se trouvent désignées dans ces deux vers :

Observez dans les vers mesure, élision,
Repos, rime, licence et disposition.

Nous traiterons sommairement chacune de ces six parties.

1^o Mesure.—C'est le nombre de syllabes ou *pièdes* dont un vers se compose. Il y a des vers de 12, de 10, de 8, de 7, de 6, de 5, de 4, de 2, et même d'une syllabe ; mais l'usage n'en admet pas de *onze* ou de *neuf*.

Voici un exemple où l'on trouve des vers de toutes les mesures permises :

O Mort, viens terminer ma misère cruelle,
S'écriait Charle, accablé par le sort.
La mort accourt du sombre bord :
C'est bien ici qu'on m'appelle ?
Or ça, de par Pluton,
Que demande-t-on ?
Je veux, dit Charle.
Tu veux... parle.
Hé bien !
Rien. (1)

2^o Elision.—On a pu remarquer qu'en comptant exactement le deuxième vers :

S'écriait Charle accablé par le sort,

(1) V. Hugo, qui fut un prodigieux artiste en versification, en fournit un autre, et combien plus poétique ! dans sa ballade orientale, intitulée les *Djinns*. Ce morceau est trop étendu pour que nous le citions ici.

on t
c'est
acca
celle

(a
voye
sylla

(b
vie,p
vers
orgie
du v

Le

No
s'agit
Dison
contre
aimé,
3^o

sieurs
se con

on trouve onze syllabes ; mais la muette dans *Charle* s'élide, c'est-à-dire est supprimée, devant la voyelle initiale de *accablé*. Dans la poésie française, il n'y a d'élision que celle de l'*e* muet devant une voyelle ou à la fin d'un vers.

Du temple orné partout de festons magnifiques
Le peuple saint en foule inondait les portiques.

(a) L'*e* muet placé dans le corps d'un mot et précédé d'une voyelle ne compte pas dans la mesure : *j'essaierai*, trois syllabes ; *gaieté*, deux ; *soient*, une.

Oui, je *viens* dans son temple adorer l'Eternel.

(b) Les mots qui ont une voyelle avant l'*e* muet final : *vie, patrie, joie*, etc., ne peuvent entrer dans le corps d'un vers qu'au moyen d'une élision ; et les pluriels, comme *orgies, trompées, déployent*, etc., n'ont de place qu'à la fin du vers.

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

Les vers suivants seraient incorrects :

La *vue* s'étendait sur un côteau fertile.
Assassins effrontés, ils *dénient* leurs crimes.

Nous omettons les autres règles de l'élision ; car il ne s'agit pas ici d'apprendre à faire des vers, mais à les lire. Disons seulement, qu'en dehors de l'élision, toute autre rencontre de deux voyelles est interdite : *loi éternelle, j'ai aimé*, etc. Cette faute s'appelle *hiatus*, baillement.

3^o *Enjambement*.—Rejet au vers suivant d'un ou de plusieurs mots, de sorte que le sens commencé dans un vers ne se complète que dans une partie du vers suivant.

Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger.

(LaFontaine.)

Il est une vallée, à peine du chasseur
Connue....

(V. Hugo.)

4^o *Hémistiche et Césure*.—Le vers de douze pieds, l'alexandrin, doit être coupé en deux parties égales ou *hémistiches* ; la syllabe finale du premier hémistiche s'appelle *césure*. Le vers de dix pieds exige aussi la césure, soit après la 4^{me}, soit après la 5^{me} syllabe.

Ayez pour la cadence—une oreille sévère :
Que toujours dans vos vers,—le sens coupant les mots,
Suspende l'hémistiche,—en marque le repos.

(Boileau.)

Voltaire donne aussi là-dessus, avec une habileté extrême, le précepte et l'exemple :

Observez l'hémistiche,—et redoutez l'ennui
Qu'un repos uniforme attache auprès de lui.
Que votre phrase,—heureuse et clairement rendue,
Soit tantôt terminée et tantôt suspendue :
C'est le secret de l'art.—Imitez ces accents
Dont l'élégant Marot avait charmé nos sens :
Toujours harmonieux et libre sans licence,
Il n'appesantit point ses sons ni sa cadence ;
Marot,—dont Terpsychore avait conduit les pas,
Fit sentir la mesure et ne la marqua pas.

Le repos de l'hémistiche n'est pas nécessairement marqué par un signe de ponctuation ; il suffit qu'il tombe sur une syllabe pleine et que la césure ne coupe pas un mot en deux, comme dans cet exemple :

Les ténèbres ne *pour—ront* jamais te comprendre.

5^o *Rime*.—C'est le retour d'un même son à la fin des mots qui terminent le vers :

Que les temps sont changés ! sitôt que du jour
La trompette sacrée annonçait le retour....

Jour et *retour* riment ensemble. Ici la rime est *suffisante*. Elle serait *riche* si les consonnes initiales étaient semblables : *séjour*, *jour* : la rime riche est celle qui offre une grande conformité de sons et d'articulations.

On
lier a
La
ou un
elle se
Le
celui-
pas e
Il y
plates
6^o
ques,
en fav
gance
j'aperç
Mai
à la gr
dans la
S'il ne
retour

7. ■

Les ex
de les ap
pas un g
un ton u
rien d'es
la diction
bles. Ce
sens de l
page si s
clarté, é

On ne saurait faire rimer *bonté* avec *aimé* ; ni un singulier avec un pluriel, ni un mot avec lui-même.

La rime est *masculine* si elle se termine par une consonne ou une voyelle sonore, *bonheur, vertu, bonté* ; *féminine*, si elle se termine par une syllabe muette *e, es, ou ent*.

Le principe fondamental de la *disposition des rimes*, est celui-ci : Deux vers masculins ou féminins qui ne riment pas ensemble ne doivent jamais se suivre.

Il y a quatre manières de disposer les rimes : les rimes *plates* ou suivies, les rimes *croisées, mêlées* ou *redoublées*.

6^o *Licence et inversion*.—On entend par *licences poétiques*, des irrégularités de langage ou d'orthographe permises en faveur du nombre, de l'harmonie, de la rime ou de l'élégance des vers. Ainsi il est permis aux poètes d'écrire : *j'aperçoi, je doi, je frémi, certe, encor, Athène, Charle, etc.*

Mais le plus caractéristique de tous ces écarts apparents à la grammaire est l'*inversion*. L'*inversion* est de rigueur dans la poésie française, qui lui doit ses principales beautés. S'il ne convient guère de dire en prose : "*Enchanteur est le retour du printemps*", on peut et l'on doit dire en vers :

De la belle saison le retour a des charmes.

7. Lecture de la prose et des vers.

I.—IMPORTANCE D'UNE DICTION EXPRESSIVE.

Les exemples de littérature ne sauraient être profitables, si on se contente de les apprendre et surtout de les dire comme les autres leçons. Ce n'est pas un grand dommage peut-être de réciter des règles de grammaire sur un ton uniforme, en courant, en bredouillant même un peu, pourvu que rien d'essentiel ne manque aux réponses. Mais un pareil laisser-aller dans la diction des textes entraînerait les conséquences les plus déplorable. Ces exemples, qui ont pour but de *perfectionner le goût*, lequel est le sens de la beauté, ne serviraient plus qu'à le déformer. Car il n'est pas de page si sublime qu'une déclamation fautive ne rende insipide ou grotesque : clarté, énergie, profondeur de la pensée, vivacité du sentiment, aisance,

variété, harmonie du style : tout disparaît. L'élève qui, par légèreté ou par système, persiste à négliger ce détail, en apparence médiocre, sacrifie de gaieté de cœur tout l'intérêt, tout le charme que peuvent lui offrir ses études littéraires, et tout le fruit qu'il en doit retirer. En effet, quel plaisir pourra-t-il trouver à la lecture des chefs-d'œuvre, et comment corrigera-t-il les défauts de ses propres compositions, s'il s'est rendu incapable de voir la différence entre Boileau et Chapelain, Racine et Pradon, entre son langage inexpérimenté et la façon des maîtres ?

Il est donc nécessaire que l'étudiant en lettres s'applique à bien lire à haute voix ; *il lui faut pratiquer sur les exemples de son manuel de véritables exercices de diction.*

II.—QUELQUES INDICATIONS.

1^o *Le ton.*—C'est le degré d'intensité ou d'atténuation de la voix conforme aux idées exprimées. Il serait absolument ridicule de débiter de la même manière, par exemple, cette véhémence exclamation de Bossuet :

O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable ! où retentit tout à coup, comme un éclat de tonnerre, cette étonnante nouvelle : Madame se meurt ! Madame est morte !

et cette phrase de Molière :

Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit.

Comparez encore ces vers de Lafontaine :

Perrette, sur sa tête, ayant un pot au lait
 Bien posé sur un coussinet,
 Prétendait arriver sans encombre à la ville.
 Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,
 Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,
 Cotillon simple et souliers plats.

avec ceux-ci de Saint-Lambert, décrivant les signes précursseurs de l'orage :

D'un tonnerre lointain le bruit s'est fait entendre :
 Les flots en ont frémi, l'air en est ébranlé,
 Et le long du vallon le feuillage a tremblé ;
 Les monts ont prolongé le lugubre murmure
 Dont le son lent et sourd attriste la nature.
 Il succède à ce bruit un calme plein d'horreur,
 Et la terre en silence attend dans la terreur....

Ou

2^o 1
 même
 des ve
 pour a
 mettre

L'idoli
 qu'il ait
 gance fai
 ment da
 vieilli da
 la nature
 la *mimoi*
 humain d

L'ac
 masculi
 finale e

On le
 l'auteur
 des lect

(1) A. G

Ou encore cette strophe de Lefranc de Pompignan :

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

2° *L'accent*.—Tous les mots d'une phrase n'ont pas la même importance ; soit donc que l'on récite de la prose ou des vers, il faut faire un choix parmi les termes, en laisser pour ainsi dire quelques-uns dans une demi-obscurité, et mettre les autres en pleine lumière.

L'idolâtrie nous paraît la *faiblesse même*, et nous avons *peine à comprendre* qu'il ait *fallu* tant de *force* pour la *détruire*. Mais *au contraire*, son *extravagance* fait voir la *difficulté* qu'il y avait à la *vaincre* ; et un si grand *renversement du bon sens* montre assez combien le *principe* était *gâté*. Le monde avait *vieilli* dans l'*idolâtrie* ; *enchanté* de ses *idoles*, il était devenu *sourd* à la *voix* de la *nature* qui *criait* contre elles. Quelle *puissance* fallait-il pour *rappeler* dans la *mémoire* des *hommes* le *vrai Dieu* si *profondément oublié*, et *retirer* le *genre humain* d'un si *prodigieux assoupissement* !

(Bossuet, *Hist. univ.*)

L'accent se met sur la dernière syllabe, quand elle est masculine : *soldat, transport* ; sur l'avant-dernière, si la finale est féminine : *avare, aurore, délire*.

*Cieux, écoutez ma voix ; terre, prête l'oreille ;
Ne dis plus, ô Jacob ! que ton Seigneur sommeille....*

*Pleure, Jérusalem ! pleure, cité perfide,
Des prophètes sacrés malheureuse homicide....*

(Racine, *Athalie*.)

On le voit, l'accent consiste à appuyer sur des mots que l'auteur aurait soulignés, s'il n'avait compté sur la sagacité des lecteurs. (1)

(1) A. Gazier, *Traité d'explication française*.

Quelquefois c'est au moyen d'une légère pause qu'on fait sentir les accents, surtout quand ils portent sur des monosyllabes :

Le *jour*—n'est pas plus *pur*—que le fond de mon cœur.

(Racine.)

Ni l'*or*—ni la *grandeur* ne nous rendent heureux.

(LaFontaine.)

L'*art*—des transports de l'âme est un faible interprète.

(André Chénier.)

Enfin, quand il se trouve dans un vers des finales muettes non élidées, il est bon d'en atténuer le son le plus possible, et d'appuyer sur les syllabes voisines :

Trembl', m'a-t-ell' dit, fill' dign' de moi,

et non pas :

Trembleu, m'a-t-elleu dit, filleu digneu de moi.

3^o Le *rythme* et la *rime*.—On entend par *rythme* l'arrangement en quelque sorte musical des phrases, des membres de phrases et de leurs finales : chose que nous traiterons à l'article de l'harmonie du style. En poésie, dans la bonne poésie, très voisine de la mélodie, le rythme est plus sensiblement marqué encore que dans la prose ; et pour en rendre toutes les nuances à la lecture, il faut de l'habitude et une sérieuse préparation de son texte. La coupe du vers peut être variée à l'infini, et les poètes modernes ont déployé à la briser une étonnante virtuosité ; mais les classiques ont aussi chacun leur manière de rompre la monotonie de la mesure. Pour Corneille, par exemple, dont les vers ont une solennité particulière, le temps du repos est presque toujours placé après l'hémistiche :

Je l'ai vu cette nuit—ce malheureux Sévère,
La vengeance à la main, l'œil ardent de colère,
Il n'était point couvert—de ces tristes lambeaux
Qu'une ombre désolée—emporte des tombeaux ;

Rac
fier la

Qua
pompe
une ré
affecter
poésie
Telle
de don
sur l'en
ils se
viveme
spéciau

(1) Ern
l'Art de di
réal.

Il n'était point percé—de ces coups pleins de gloire
 Qui, retranchant sa vie, assurent sa mémoire ;
 Il semblait triomphant—et tel que—sur son char
 Victorieux, dans Rome—entre notre César.

(*Polyeucte.*)

Racine, au contraire, s'étudie en artiste qu'il est à diversifier la structure et le mouvement de ses alexandrins :

Quoi !—lorsque vous voyez périr votre patrie,
 Pour quelque chose, Esther, vous comptez votre vie !
 Dieu parle,—et d'un mortel vous craignez le courroux !
 Que dis-je ? Votre vie,—Esther,—est-elle à vous ?
 N'est-elle pas—au sang dont vous êtes issue ?
 N'est-elle pas—à Dieu—dont vous l'avez reçue ?

(*Esther.*)

Vous règnez ;—vous savez combien—votre naissance
 Entre l'empire et vous—avait mis de distance...
 Il mourut.—Mille bruits en courent à ma honte...
 On vit Claude,—et le peuple, étonné de son sort
 Apprit en même temps—votre règne—et sa mort.

(*Britannicus.*)

Quant à la *rime*, il ne faut pas sans doute la faire sonner pompeusement à la fin de chaque vers, où elle revient avec une régularité mathématique ; mais on ne doit pas, non plus, affecter de n'en tenir aucun compte, et prétendre lire la poésie comme de la prose.

Telles sont les indications que nous avons cru nécessaire de donner au début de ce manuel. Ce n'est qu'un coup d'œil sur l'ensemble des préceptes du bien-lire, et encore peuvent-ils se résumer en deux mots : *Comprendre juste et sentir vivement*. Pour le détail, nous renvoyons aux ouvrages spéciaux parus sur la matière. (1)

(1) Ernest Legouvé, *l'Art de la lecture ; la Lecture en action* ; M. A. Rivard, *l'Art de dire*, Québec, 1898 ; P. Colonnier, *Méthode d'élocution*, 3 vols, Montréal.

CHAPITRE II

DES ARTS ET DU BEAU.

1. Les arts et la littérature ; l'esthétique.—2. Le beau dans ses effets et dans son essence.—3. Différents aspects du beau.—4. Le beau littéraire.—5. Le beau idéal ; l'idéal de l'artiste n'est pas encore le beau absolu et il n'est qu'imparfaitement réalisé : l'inexprimé ; l'idéal d'après lequel nous jugeons des œuvres littéraires.—6. Le sublime ; le joli et le charmant.

1. Les arts et la littérature ; l'esthétique.—L'art est la manifestation sensible du beau. Par la *poésie*, la littérature se rattache aux arts, et c'est le premier des arts, parce que le plus immatériel ; après la poésie se placent la *musique*, la *peinture*, la *sculpture* et l'*architecture*.

Les arts diffèrent entre eux par les moyens d'expression : l'architecte entasse les blocs de pierre et de marbre, le sculpteur les façonne ; le peintre n'a besoin que d'une surface plane sur laquelle, avec des couleurs, il simule des reliefs et des profondeurs ; le musicien se sert du son et du rythme ; le littérateur emploie le langage articulé, parlé ou écrit. Mais tous ont un même objet : l'expression visible de la beauté invisible, rêvée ou pensée, et des principes communs, supérieurs aux lois particulières à chacun d'eux. Aussi bien pour juger sainement de l'œuvre des poètes et donner plus de certitude aux théories qui doivent la régler, la critique littéraire doit-elle étudier de même l'œuvre du peintre, du statuaire, de l'architecte et du musicien.

On désigne sous le nom d'*Esthétique* la science du beau dans les arts. Nous ne pourrions en donner ici le moindre aperçu. Cependant, l'esthétique, ainsi que nous venons de le

dire,
res. (

2.

—La
la né
une 1
1°
l'être
dit S.
une j

Quar
nant s
ciel av
les étoi
balanç
noui
anima
vive en

M.

Dans
de dév
enlève.

Bie
toujou
sance

(1) N.
s'instrui
Gaborit
là tout
sion, leu
tiles, et

(2) L
(3) V

dire, est le complément presque obligé des études littéraires. (1)

2. Le beau dans ses effets et dans son essence.

—La littérature est l'expression du beau par la parole : d'où la nécessité d'acquiescer de cet objet éternel de tous les arts une notion aussi claire que possible.

1^o Si l'on considère le beau d'après l'effet qu'il produit sur l'être intelligent, on peut le définir : *Ce qui plaît*. Le beau, dit S. Thomas, c'est ce dont la contemplation procure à l'âme une jouissance. *Pulchra dicuntur quæ visa placent*.

Quand l'homme, dit M. Gaborit, au premier jour de son existence, promenant son regard sur toutes les merveilles qui l'entouraient, considéra le ciel avec sa voûte d'azur, le soleil inondant la terre de ses feux, la lune et les étoiles répandant au sein des nuits leur mystérieuse clarté, les arbres balançant leurs rameaux au souffle des premiers zéphirs, les fleurs s'épanouissant avec leurs couleurs variées, les oiseaux planant dans les airs, les animaux peuplant les vallées et les montagnes, alors il dut éprouver une vive émotion, il eut la jouissance de la beauté. (2)

M. l'abbé Vallet dit non moins bien :

Dans une belle rose, une symphonie suave, un éloquent discours, un acte de dévouement sublime, il y a une vertu secrète qui nous gagne et nous enlève. C'est l'impression du beau. (3)

Bien que deux de nos sens, la *vue* et l'*ouïe*, contribuent toujours, l'un ou l'autre, à nous la faire éprouver, la jouissance du beau n'est pas un plaisir des sens. Autrement, il

(1) Nous recommandons tout particulièrement aux élèves désireux de s'instruire le bel ouvrage d'un professeur français décédé aujourd'hui, l'abbé Gaborit : *Le beau dans la nature et dans les arts*, 2 vols. 1885. Ils trouveront là tout ce qui concerne les beaux-arts, leur objet, leurs moyens d'expression, leur histoire, etc., exposé avec profondeur, mais sans distinctions subtiles, et dans un langage qui est la beauté même.

(2) L'abbé Gaborit, *opere citato*.

(3) Vallet, *l'Idée du beau*.

faudrait dire que toute chose agréable est belle, ce qui est faux dans les termes mêmes ; et les êtres privés de raison seraient assez parfaitement organisés pour percevoir le beau, ce qui répugne et à l'expérience et à la logique. Non, le beau est un plaisir de l'âme raisonnable : C'est ce qui plaît à l'esprit et au cœur. Or, l'esprit n'a soif que de lumière, c'est-à-dire de *vérité*, et le cœur ne trouve sa pleine satisfaction que dans le *bien*. Cette constatation nous permet de rechercher l'idée du beau dans sa nature.

2^o La philosophie, en analysant le sentiment de la beauté, est parvenue à en déterminer l'*essence*. "Le beau est la splendeur du vrai," a dit Platon ; S. Augustin le définit : "La splendeur de l'ordre." Dante disait : "La mystérieuse trinité du beau, du vrai et du bon."

Le beau n'est autre chose qu'une manifestation, un reflet de Dieu, la beauté même, dans le monde visible ou dans les conceptions du génie. En ce sens, on le définit très bien avec un célèbre esthéticien allemand, Mungs : "Une perfection visible, image imparfaite de la perfection suprême."

La justesse de ces définitions abstraites apparaît plus saisissable, lorsqu'on examine les différentes manifestations du beau.

3. Différents aspects du beau.—Le beau réside dans la *nature*, où Dieu l'a mis, et dans les *œuvres d'art*, où l'homme le met à l'imitation de Dieu.

1^o La beauté rayonne dans les grands spectacles de la création et dans toutes les parties de la *nature* : dans l'éclat du matin et dans la sérénité des soirs d'été ; dans le déroulement majestueux des flots de la mer, dans les murmures de la forêt, comme dans le chant des oiseaux ; elle apparaît dans les eaux d'un lac qui réfléchit l'azur des cieux ; elle

br
ell
ma
no
sor
l'œ
:
lect
pur
l'ur
cett
seu
d'A
bea
nobl
ques

4.
mors
surto

Dan
les se
image
beauté
ment l

Le
et du
œuvres

(1) P
(2) M

brille au front des astres, dans le calme d'une belle nuit, et elle s'épanouit dans le calice des fleurs. Et ces tableaux magnifiques, et ces harmonies enchanteresses de l'univers, nous révèlent à chaque pas la beauté de son Auteur : ils sont l'empreinte et comme la signature de Dieu tracée sur l'œuvre de ses mains. *Cœli enarrant gloriam Dei.* (1)

2° Considéré dans les *œuvres humaines*, le beau est *intellectuel* ou *moral*, selon qu'il s'adresse soit à l'intelligence pure, soit au cœur, ou selon qu'il émane plus directement de l'une ou de l'autre de ces facultés. Le beau *intellectuel* est cette lumière qui resplendit dans les méditations des penseurs de génie, comme Platon, S. Augustin, S. Thomas d'Aquin, Bossuet, Fénelon, Pascal, DeMaistre, Balmès. Le beau *moral* est la splendeur du bien ; il apparaît dans les nobles dévouements, les généreux sacrifices, les actions héroïques, etc.

4. Le beau littéraire.—C'est au beau intellectuel et moral, et par conséquent au beau littéraire, que convient surtout la définition de Platon : *Pulchrum splendor veri.*

Dans tout écrit, dit de Bonald, où il y a vérité dans les idées, vérité dans les sentiments, vérité dans les images, vérité dans le rapport mutuel des images, des sentiments et des idées, le style présente un nombre infini de beautés intellectuelles ; et toutes ces vérités, ou toutes ces beautés, forment le style parfait. (2)

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

(Boileau.)

Le *beau littéraire* sera donc l'expression éclatante du *vrai* et du *bon* dans les ouvrages de l'esprit ; et l'on dira d'une œuvre littéraire qu'elle est *belle*, si elle met dans un jour res-

(1) Ps. XVIII, 1.

(2) MÉLANGES : *Du style et de la littérature*, 1805.

plendissant et aimable la vérité intellectuelle et la bonté morale de la pensée.

Pour juger de la justesse de cette définition, il suffit de l'appliquer à l'*Athalie* de Racine, au *Polyeucte* de Corneille, ou même au *Génie du Christianisme* de Châteaubriand.

5. Le beau idéal ; l'idéal de l'artiste n'est pas encore le beau absolu, et il n'est qu'imparfaitement réalisé ; l'inexprimé ; l'idéal d'après lequel nous jugeons des œuvres littéraires.—Le beau réel ou naturel est le beau tel qu'il existe dans les êtres et les spectacles que nous avons sous les yeux. Le *beau idéal* est celui que nous concevons à l'aide du beau réel : de toutes les belles roses que nous avons contemplées, par exemple, nous formons en nous-mêmes l'image, le type de la rose parfaite.

Lorsque, dit Cicéron, Phidias sculptait la statue de Jupiter ou de Minerve, il n'avait pas sous l'œil un modèle qu'il cherchât à reproduire ; mais dans sa tête reposait une forme exquise de la beauté. Il la contemplait, il s'arrêtait sur elle, et dirigeait à cette ressemblance, son talent et sa main. (1)

Cet idéal, si parfait qu'on le suppose, n'est pas encore la beauté absolue, que le génie humain ne peut embrasser du regard. "L'idéal recule sans cesse à mesure qu'on en approche : son dernier terme est dans l'infini, c'est-à-dire en Dieu ; ou, pour mieux parler, le vrai, l'absolu idéal n'est autre que Dieu même." (2)

Il y a davantage : l'artiste jamais ne peut donner à son œuvre le degré de perfection qu'il avait conçu ; et c'est l'éternel tourment des plus grands génies de sentir que l'exécution matérielle ne répond pas à leur pensée. Voici une charmante poésie qui rend bien cette impuissance de l'artiste à réaliser son idéal :

(1) *Orator*, II.

(2) Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*.

Il
ven
nou
Vi
ont
para
Et
plus
Ja
péné
des l
Le
mélo
qu'il
Et
rêves
le sil

Q
des c
mult
de p
mieu
des c
dre l
l'idée
de gr
est f
tions
beau
LaBr
génér
l'ouvri

(1) L

L'INEXPRIMÉ.

Il y a au fond de l'âme de tout artiste plus que tous ses efforts ne peuvent rendre ; il sait que le meilleur reste non-exprimé ; il soupire à ce que nous disons réussi.

Vainement il lutte, il ne saurait nous dire tous les mystères sacrés des ombres qu'il entrevoit. Vainement il lutte, la suprême beauté ne peut paraître sans voile aux yeux des mortels.

Et plus pleinement il entend, plus divin est le message envoyé à son âme, plus il lutte en vain, accablé, noblement mécontent.

Jamais n'a vécu un grand penseur qui ait révélé toutes les merveilles qu'a pénétrées son intelligence. Jamais un peintre n'a confié à la toile la moitié des lumineuses visions qu'il entrevoit.

Le musicien quand il vous charme et vous tient captifs dans ses liens mélodieux, ne rend autre chose que de faibles échos des célestes hymnes qu'il entend et qu'il s'efforce de reproduire.

Et le poète digne de ce nom ne fait pas entrer dans ses rimes tous ses rêves ; la plus divine partie, cachée au monde, se découvre à lui seul dans le silence de son cœur.

(Miss Procter.)

Quoi qu'il en soit, la critique, après un examen attentif des chefs-d'œuvre de l'art, a pu abstraire de ses observations multiples une formule générale apte à déterminer leur degré de perfection relative. Ainsi conçu, l'idéal dans l'art, ou mieux, le *critérium du beau*, peut se définir : " L'ensemble des conditions dont la pleine réalisation permettrait d'atteindre le beau absolu." Ces conditions sont : 1^o l'importance de l'idée que l'on veut manifester ; 2^o son degré d'excellence et de grandeur morale ; 3^o la perfection de l'exécution. (1) Il est facile de voir qu'appliquées à la littérature, ces conditions reviennent à la définition que nous avons donnée du *beau littéraire*. " Quand une lecture vous élève l'esprit, dit La Bruyère, et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et généreux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage : il est bon, et fait de main d'ouvrier."

(1) L'abbé C. Vincent, *Principes de Littérature*, p. 23.

6. Le sublime ; le joli et le charmant.—Le sublime n'est pour ainsi dire que le superlatif du beau, c'est le beau à sa plus haute puissance. Le sentiment qu'il inspire est une sorte d'effroi tempéré par l'admiration ; il surpasse notre imagination et la plonge dans l'étonnement ; il nous écrase, nous accable de la sensation de notre infériorité personnelle en sa présence. Et cependant nous ne cherchons pas à le fuir : il nous attire au contraire par un attrait supérieur.

Des rochers audacieux suspendus dans l'air et comme menaçants, des nuages se rassemblant au ciel, au milieu des éclairs, l'immense Océan soulevé par la tempête, la cataracte d'un grand fleuve, sont des objets d'autant plus attrayants qu'ils sont plus terribles, pourvu toutefois que nous soyons en sûreté et assez libres pour penser et contempler ce dramatique spectacle. (1)

Suave, mari magno turbantibus æquora ventis,
E terrâ magnum alterius spectare laborem.
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
Sed quibus ipse malis careas, quia cernere suave est.
Suave etiam belli certamina magna tueri
Per campos instructa, tuâ sinè parte pericli . . (2)

L'impression est la même, lorsque le sublime éclate soudain dans le domaine *intellectuel* et *moral*, sous la forme d'un éclair de génie, ou d'une parole, ou d'une action supposant chez son auteur une énergie hors de proportion avec la nature ordinaire de l'homme. " Tout à coup, dit Lacordaire, et comme par hasard, les cheveux se dressent, la respiration devient plus étroite, la peau se contracte, et un glaive froid va jusqu'à l'âme. C'est le sublime qui est apparu." Ajax défiant les dieux ; César assailli par une tempête, et rassurant le pilote par ces mots si connus : *Quid times ? Cæsa-*

(1) P. Vallet, *L'idée du Beau*.

(2) Il est doux, quand la vaste mer est troublée par les vents, de contempler du rivage la détresse d'un autre. Non que le spectacle des souffrances soit une jouissance pour nous, mais il y a une certaine douceur à sentir de quels maux on est soi-même exempt. Il est doux encore d'assister, sans avoir part au péril, aux grandes luttes de la guerre se développant dans les plaines.—(LUCRÈCE, *De natura*, c. 1.)

rem
rât ;
supré
un tr
contr
Pens
ou en
Louv

Le ve
tenait
étendu,
seins,
guerres
et à con
donner
n'avez
aventur
ministre
plus diff
les cent

Sub
Haydn
ses Sor
ses gig
Béatitr
A l'e
" La se
mant d
puissan
la grand
gement
croissan
même.

(1) Ch. J.

rem vehis ; le vieil Horace prononçant le fameux *qu'il mourût* ; le chevalier d'Assas percé de coups et poussant un suprême cri d'appel : autant de traits sublimes. On éprouve un tressaillement pareil, quand l'esprit est frappé à la rencontre imprévue de certains passages de Bossuet, de certaines *Pensées* de Pascal, de certains vers fulgurants de Corneille, ou encore de ces lignes de M^{me} de Sévigné sur la mort de Louvois :

Le voilà donc mort, ce grand ministre, cet homme si considérable, qui tenait une si grande place, dont le moi, comme dit M. Nicole, qui était si étendu, qui était le centre de tant de choses ! Que d'affaires, que de desseins, que de projets, que de secrets, que d'intérêts à démêler ! Que de guerres commencées, que d'intrigues, que de beaux coups d'échecs à faire et à conduire ! *Ah ! mon Dieu, donnez-moi un peu de temps ; je voudrais bien donner un échec au duc de Savoie, un mat au prince d'Orange.*—Non, non, vous n'aurez pas un seul, un seul moment ! Faut-il raisonner sur cette étrange aventure ? Non ; en vérité, il faut réfléchir dans son cabinet. Voilà le second ministre que vous voyez mourir depuis que vous êtes à Rome. Rien n'est plus différent que leur mort ; mais rien n'est plus égal que leur fortune et les cent millions de chaînes qui les attachaient à la terre.

Sublimes aussi, et en quelque sorte surhumains, ont été, Haydn, dans la *Création* et les *Saisons*, Beethoven, dans ses Sonates et ses neuf Symphonies, Richard Wagner, dans ses gigantesques drames musicaux, César Franck, dans les *Béatitudes*, Gounod, dans la *Rédemption*.

A l'opposé du sublime se place le *joli* ou le *charmant*. " La seule différence essentielle qui sépare le joli ou le charmant du beau, dit Ch. Levêque, réside dans le degré de la puissance. Le joli, c'est encore le beau ; mais le beau moins la grandeur, moins l'ampleur, moins l'éclat de l'énergie largement déployé. Le joli ou le charmant, la puissance s'accroissant ou se complétant, égalerait la grande beauté elle-même." (1)

(1) Ch. Levêque, *Science du beau*, 2 vol.

CHAPITRE III

LES FACULTES LITTÉRAIRES.

En littérature, les facultés de l'âme interviennent nécessairement, soit dans l'étude des *règles*, soit dans la connaissance des œuvres des maîtres qui nous servent de *modèles*, soit dans le travail de la *composition* : il importe donc d'étudier leur nature et leurs fonctions. Ces facultés sont la *raison* avec la *mémoire*, l'*imagination*, la *sensibilité* et le *goût* ; développées par le travail et l'exercice dans une nature heureuse, elles constituent le *talent* ; portées, chez un artiste exceptionnel, à un degré extraordinaire de fécondité et de puissance, elles s'appellent le *génie*.

ARTICLE I

La raison et la mémoire.

1. Nature de la raison.—2. Rôle dominateur de la raison dans l'homme et chez l'écrivain.—3. De la mémoire : définition ; son utilité.

1. La raison.—On entend par *raison*, en littérature, l'intelligence dans l'exercice des trois opérations qui lui sont propres, c'est-à-dire la faculté à la fois de connaître, de juger et de raisonner. Ce mot s'applique donc indifféremment à la notion des faits ou conception des *idées*, à leur comparaison par le *jugement*, et aux déductions tirées de vérités premières à l'aide du *raisonnement*. (1)

(1) Nous donnerons plus loin les éléments de la *logique*, qui est la discipline de la raison et a pour objet le mécanisme de cette faculté.

2.
et c
objet
mair
les se
la rei
raiso
dirige
maîtr

C'e
les él
siste
c'est
choisi
puis l
observ
perdre
autre
extrav
ment.
s'expr

4.
La m
Celle-
compa
les co
peseur
c'est à

2. Rôle dominateur de la raison dans l'homme et chez l'écrivain.—

La culture de la raison est le grand objet et le terme de tout l'enseignement classique : la grammaire, les langues, les belles-lettres, l'histoire, la philosophie, les sciences, n'ont pour but que de l'éclairer, de la former, de la rendre plus sûre et plus pénétrante. C'est qu'en effet la raison est la faculté maîtresse de l'homme, celle qui doit le diriger dans ses décisions et la conduite de sa vie,—la faculté maîtresse en particulier de l'écrivain, prosateur ou poète :

Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
Empruntent d'elle et leur lustre et leur prix.

(Boileau.)

C'est elle qui corrige les écarts de l'imagination et modère les élans d'une sentimentalité excessive. Composer ne consiste pas à aligner des phrases au hasard de la fantaisie : c'est concevoir nettement des idées ou des faits, c'est les choisir, les comparer, les ranger dans un ordre rigoureux, puis les revêtir d'expressions claires et précises ; c'est enfin observer la proportion dans les développements et ne pas perdre de vue l'unité d'ensemble. Or, tout cela qu'est-ce autre chose, sinon *raisonner* ? Tous les défauts, toutes les extravagances de style se ramènent à des erreurs de jugement. " On ne peut penser juste, dit Mirabeau, quand on s'exprime d'une façon ridicule."

4. De la mémoire ; définition ; son utilité.—

La mémoire est indispensable à l'exercice de la raison. Celle-ci, en effet, procède par comparaison : réfléchir, c'est comparer. Il faut donc que les idées, à mesure que l'esprit les conçoit, restent à sa disposition, comme sous la main du peseur, les quantités qu'il veut apprécier dans la balance. Or, c'est à la *mémoire* de les conserver et de les fournir.

On distingue la mémoire *sensitive*, qui conserve et fournit les sensations et les images, que produit l'imagination, quand les sens ont cessé d'agir ; et la mémoire *intellectuelle*, qui conserve et fournit les idées que la raison a une fois abstraites, comme, par exemple, les règles de l'art d'écrire. L'une et l'autre sont d'un égal secours à l'écrivain.

En effet, la mémoire entre pour une bonne moitié dans le travail de l'*invention littéraire*, c'est-à-dire dans la recherche des développements sur un sujet donné. Elle est le pouvoir évocateur des idées, des choses vues, des sensations, des sentiments éprouvés, le réservoir de la lecture et de l'observation. Elle facilite, surtout si on a eu soin de l'orner et de l'enrichir d'excellents modèles, le travail d'*élocution*, en fournissant une abondance de mots, de tournures, d'expressions les plus propres à peindre vivement les objets, à rendre toutes les nuances de la pensée, et toutes les délicatesses du sentiment. On ne peut entreprendre d'écrire une page sérieuse ou badine, descriptive ou narrative, sans faire appel d'abord à sa mémoire. Ce n'est pas sans raison que les anciens en ont fait une muse, ou plutôt se représentaient les neuf Muses comme "filles de Mémoire." Non seulement les poètes l'invoquent, mais ils la consultent ; et tous les artistes lui demandent l'inspiration.

ARTICLE II

L'imagination.

1. Définition.—2. L'imagination passive ou reproductrice.—3. L'imagination créatrice ou inventive.—4. Culture de l'imagination.—5. Imagination du style.

1. Définition.—L'imagination est la faculté par laquelle la pensée se retrace d'une manière intense les objets absents,

soit ré
dre viv
appara
tion p
invent

2. 1
magna
dont n
fonctio
çus.
tronc, s
ductriu
borne à
C'est c
est la
en effet
revoit,
impress

Mes ye
lieux ché
tion les v
bien-aimé
tant il me
s'est impt

Ainsi
pays d'e
Jura, et

Qui vou
fraises ! C
vêtement
rité de leu

(1) M. P

soit réels, soit fictifs, et trouve des expressions pour les peindre vivement aux autres. Ainsi définie, l'imagination nous apparaît dans son triple rôle, ou de trois sortes : l'imagination *passive* ou *reproductrice*, l'imagination *créatrice* ou *inventive*, et l'imagination *dans le style*.

2. L'imagination passive ou reproductrice.—L'imagination *passive* n'est autre chose que la mémoire sensible, dont nous avons parlé dans l'article précédent, et qui a pour fonction de conserver les images, les formes des objets aperçus. Un arbre que j'ai déjà vu, je me le figure avec son tronc, ses branches et ses feuilles. On l'appelle aussi *reproductrice* parce qu'elle n'ajoute rien au passé, et qu'elle se borne à reproduire fidèlement les traits du tableau absent. C'est cependant plus qu'un simple souvenir des choses, c'en est la parfaite représentation mentale. Par l'imagination, en effet, on ne se rappelle pas seulement les objets, on les revoit, on les touche, on les sent, on éprouve toutes les impressions attachées à leur présence.

Mes yeux ne voient point en ce moment le clocher de mon village, ni les lieux chéris où s'écoula mon enfance ; mais dans le lointain, mon imagination les voit d'une manière claire et distincte. Je n'entends plus la voix bien-aimée de ma mère, ni les pieux sermons que faisait mon curé ; et pourtant il me semble qu'ils résonnent encore à mon oreille, tant leur image s'est imprimée dans mon cœur. (1).

Ainsi encore Jouffroy, professeur à Paris, se rappelle son pays d'enfance, un petit village perdu dans les gorges du Jura, et en retrace la poétique image :

Qui vous dira la fraîcheur de nos fontaines, la modeste rougeur de nos fraises ! Qui vous dira les murmures et les balancements de nos sapins, le vêtement de brouillard que chaque matin ils prennent, et la funèbre obscurité de leurs ombres ? Et l'hiver, dans la tempête, les tourbillons de neige

(1) M. l'abbé Valet : *L'idée du Beau*.

soulevés, les chemins disparus sous de nouvelles montagnes, l'aigle et le corbeau qui planent au plus haut de l'air, les loups sans asile hurlant de faim et de froid, tandis que les familles s'assemblent au bruit des toits ébranlés et prient Dieu pour le voyageur ! O mon pays que je regrette, quand vous verrai-je ? (1)

3. L'imagination créatrice ou inventive.—On entend par imagination *créatrice*, cette même faculté représentative, mais dirigée par l'intelligence et la volonté, remuant en tous sens les trésors de ses souvenirs, rassemblant ou séparant les différentes images et préparant des constructions nouvelles, originales, hardies, quelquefois jusqu'à la témérité : ainsi, par exemple, les querelles des dieux de la fable, les métamorphoses d'Ovide, les contes de fées, les aventures de Don Quichotte et de Gil Blas.

On l'appelle encore imagination *poétique* ou *inventive*, mais plutôt l'*imagination* tout court : c'est celle du poète épique, du dramaturge, du romancier, d'un Homère, d'un Shakespeare, d'un V. Hugo. C'est l'imagination qui, dans le récit ou le drame, arrange le cadre dans lequel se passera l'action, bâtit l'intrigue, amène les péripéties, fait naître les situations, les complique et les dénoue conformément au but que l'auteur se propose. Elle peindra de même, avec une exactitude à produire l'illusion du réel, des tableaux qui n'ont été vus nulle part, et des scènes qui ne se sont jamais passées : si bien qu'on pourra dire qu'elle les a créés.

Telle est, par exemple, l'inoubliable description de la mort des prétendants dans l'*Odyssée* :

Il tira son épée aiguë à deux tranchants, et se rua sur Ulysse en criant horriblement. Mais Ulysse, le prévenant, lança une flèche et le perça dans la poitrine, et le trait rapide s'enfonça dans le foie ; et l'épée tomba de sa main contre terre, et il tournoya près d'une table, dispersant les mets et les coupes pleines ; et lui-même se renversa, en se tordant et en gémissant, et

(1) Théod. Jouffroy, *Lettres*.

il frappa
rité se rép

Il dirig
mains une
le frappa
tomba à l
sang sorti
rent épar
tous côtés

En de
nent de
des sent
si puiss
dues à l

Qui p
Boccho
montrée

Je le vis
échappèr
Un soldat
comme en
vu cette
visage pâ
encore ael
la mort m
yeux.

Voye
quelque

Une sor
ébranla le
demandèr
le vent du

Et les fc
cassés se l
de paille,
un morcea

il frappa du front la terre, repoussant un escabeau de ses pieds, et l'obscurité se répandit sur ses yeux.....

Il dirigea sa flèche contre Antinoos. Celui-ci allait soulever à deux mains une belle coupe d'or à deux anses, afin de boire du vin. Mais Ulysse le frappa de sa flèche à la gorge, et la pointe traversa le cou délicat. Il tomba à la renverse et la coupe s'échappa de sa main inerte, et un jet de sang sortit de sa narine, et il repoussa des pieds la table, et les mets roulèrent épars sur la terre. Et les autres, se levant en tumulte, regardaient de tous côtés sur les murs, cherchant à saisir les boucliers et les lances.

En dehors, et au-dessous assurément de celles qui émanent de la profondeur des pensées et de l'élévation morale des sentiments, la plupart des beautés qui nous émeuvent si puissamment dans les auteurs anciens et modernes, sont dues à la force et à la vivacité de l'imagination.

Qui peindrait mieux que le jeune Télémaque la mort de Bocchoris, roi d'Égypte, et le spectacle de sa tête sanglante montrée en triomphe à une armée victorieuse ?

Je le vis périr ; le dard d'un Phénicien perça sa poitrine ; les rênes lui échappèrent des mains ; il tomba de son char sous les pieds des chevaux. Un soldat lui coupa la tête, et, la prenant par les cheveux, il la montra comme en triomphe à toute l'armée. Je me souviendrai toute ma vie d'avoir vu cette tête qui nageait dans le sang ; ces yeux fermés et éteints, ce visage pâle et défiguré ; cette bouche entr'ouverte, qui semblait vouloir encore achever des paroles commencées ; cet air superbe et menaçant, que la mort même n'avait pu effacer. Toute ma vie, il sera peint devant mes yeux.

Voyez encore ce tableau du déluge inspiré à Bossuet par quelques versets de la Bible :

Une sorte de tonnerre lointain, une rumeur sourde, confuse, horrible, ébranla les airs ; d'instant en instant elle croissait. Les peuples effrayés demandèrent : " Qu'est-ce que ce bruit ? " Et il leur fut répondu : " C'est le vent du Seigneur qui passe. "

Et les forêts s'inclinaient comme l'herbe, et les colonnes des temples fracassés se heurtaient, et les combles des palais, emportés tels que des brins de paille, disparaissaient dans la poussière, et les murs croulaient comme un morceau de bois sec sur les genoux d'un enfant.

Repoussés par la tempête, les fleuves débordaient, la mer surmontait ses rivages, et toutes ses eaux, se mêlant, s'agitant, poussaient et repoussaient les débris, et on les voyait, roulés par les tourbillons, s'entasser, monter peu à peu du sein de l'abîme ; puis dans le flux et le reflux des ondes, cette énorme montagne de ruines élevait au-dessus des flots sa tête fangeuse et ceinte de cadavres flottants comme d'une couronne.

4. Culture de l'imagination.—On peut être doué naturellement d'une imagination inventive plus ou moins vive, plus ou moins féconde. Mais cette vivacité et cette fécondité dépendent surtout de la richesse des souvenirs et de l'intensité des impressions accumulées antérieurement dans la mémoire imaginative, par l'*observation personnelle*, par l'*expérience* et par la *lecture*. Ces sources de l'invention seront considérées plus attentivement, lorsqu'il sera traité de la *composition littéraire*.

5. Imagination du style.—L'imagination humaine a aperçu de tout temps des analogies entre les phénomènes de l'ordre matériel et ceux de l'ordre moral (1). Le nombre de ces similitudes possibles est infini, et les penseurs et les poètes se sont ingénies à en trouver de nouvelles. C'est ce qu'on nomme, en littérature, les *images*. L'imagination du style consiste, soit à présenter une idée purement intellectuelle ou un sentiment intérieur, sous une forme sensible,—soit à prêter la vie, la pensée, le sentiment, toutes les propriétés des êtres animés à des objets inanimés. Ex. :

1^o Pascal définit ainsi l'*infini de l'espace* :

C'est une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part.

Il incarne dans une forme presque visible à l'œil l'idée la plus abstraite qui se puisse concevoir.—Bossuet s'empare de cette idée quelconque : " L'homme conserve des espérances qui ne se réalisent jamais ; " et l'enveloppe dans une image sublime :

(1) En effet, les deux mondes, matériel et moral, situés dans des sphères différentes, semblent avoir été faits sur le même plan.

L'ho-
chaîne

Au
l'imag

La ca
de cet l

On
battre,
vienn

2^o]
més ;
males
sonni)

Ces fic
pas de p
innée de
le mond
phe ; et
tendent
le soleil
nous par
sommet
entre la
littératu

Les art
la brise d
échos de
quand la
contraire
line, l'alc
le long d

(a) F
lorsqu'i

(1) Alf.

L'homme, dit-il, marche vers le tombeau, traînant après lui la longue chaîne de ses espérances trompées.

Autre exemple, moins puissant, pour montrer l'effet de l'image sur le lecteur :

La calomnie et les persécutions vinrent se heurter contre les convictions de cet homme, sans les ébranler.

On se figure aussitôt un *rocher* que les vagues viennent battre, ou un *rempart* contre lequel des forces aveugles viennent se briser.

2^o L'imagination poétique donne la vie aux êtres inanimés ; elle prête à des choses sans vie des attitudes *animales* et jusqu'aux passions qui nous agitent, elle les *personnifie* vraiment et leur *adresse la parole*.

Ces fictions, si hardiment exploitées par les poètes et les orateurs, ne sont pas de purs artifices de langage ; elles semblent répondre à une disposition innée de notre nature, inclinée à découvrir quelque reflet d'elle-même dans le monde extérieur. " L'homme voit l'homme partout," a dit un philosophe ; et c'est pourquoi, à nos yeux, les ramures d'arbres centenaires se tendent en *bras de géants*, le vent *gémît*, les feuilles *tremblent*, l'eau *murmure*, le soleil *rit* à la verdure ; c'est pourquoi nous qualifions un pic de *hautain*, nous parlons de monts *chauves* ou *chevelus*, nous disons la *riante* colline, le sommet *sourcilieux*, le rocher *menaçant*, etc. C'est qu'aussi bien il existe, entre la nature et l'âme humaine, une sympathie et des harmonies, dont la littérature et les arts se sont faits les interprètes.

Les arbres laissent pendre mélancoliquement leurs rameaux, et fatiguent la brise de leurs longues plaintes. La source gémit, l'étang se lamente, les échos de la vallée ont un accent funèbre. Tel est le langage de la poésie, quand la tristesse nous enveloppe de ses ombres. Dans le bonheur, au contraire, le monde se réjouit avec nous ; la source chante au bas de la colline, l'alouette l'accompagne dans les nuages et le ruisseau danse gaiement le long de ses bords. (1)

(a) Racine prête une sensation réelle à la vague inerte, lorsqu'il fait dire au messager Thérémène :

Le flot qui l'apporta recule *épouvanté*.

(1) Alf. Michiels, Hist. des idées litt. en Fr. au XIX^e siècle.

(b) Lamartine interpelle si souvent et avec tant de conviction les êtres témoins de son bonheur ou de ses tristesses, qu'on l'a soupçonné, mais fort injustement de panthéisme :

Objets inanimés, avez-vous donc une âme,
Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?

(*La terre natale.*)

Fleuves, rochers, forêts, solitude si chère !
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé.

(*Après la mort de sa fille.*)

ARTICLE III

La sensibilité.

1. Définition.—2. Rêverie poétique et mélancolie.

1. Définition.—La *sensibilité* est la faculté d'être facilement ému et de transmettre aux autres l'émotion qu'on éprouve. L'homme sensible ne peut entendre sans être délicieusement ému le récit d'une belle action ; un beau paysage, une mer calme et majestueuse ou furieuse et mugissante excite son admiration ; une belle musique fait doucement couler ses larmes ; un mot, un geste le frappe et le transporte. Ce qu'il sent vivement, il l'exprime vivement, et il fait passer dans l'âme de ceux qui l'écoutent ou le lisent les sentiments qu'il éprouve lui-même (1). Virgile (2), Racine, Fénelon sont des écrivains d'une sensibilité exquise.

2. Rêverie poétique et mélancolie.—La *rêverie* et la *mélancolie*, affections particulières de la sensibilité, occupent une telle place dans la poésie de notre siècle et de celui qui l'a précédé, qu'il nous paraît indispensable d'en dire ici quelque chose.

(1) Chantrel, *Cours de Littérature*.

(2) Sur la sensibilité de Virgile, voir Levrault, *Auteurs latins*.

1°
de la
le va;
à défi
rêver
No
que :
d'autr
arrivo
La
rie qu
dit Sa
douce

Or, l'i
dans tou
aiment l
magnific
tion du c
De toute
intérieur
charman
spontan
une plac
Vienne
évoquent
les. (2) Il
de sa beau
leur préd
et les aut
reflets, va
bizarres é
passe sur
mer...

(1) M. P
(2) Nou
n'est plus
la *Symph*

1^o La *rêverie poétique* tient à la fois de l'imagination et de la sensibilité ; c'est une émotion douce et pénétrante, dont le vague fait le principal charme, ce qui la rend très difficile à définir. Comme une nuée aux couleurs changeantes, la rêverie, dès qu'on veut l'embrasser, s'évanouit.

Notons en premier lieu que toute rêverie n'est pas poétique : l'avare qui songe à quelque gain sordide, s'enivre d'autre chose que de poésie. Cette élimination faite, nous arrivons à une formule assez précise :

La poésie est une rêverie esthétique, c'est-à-dire une rêverie qui donne à quelque degré le sentiment du beau. "Rêver, dit Sainte-Beuve, c'est voir en dedans : n'est-ce pas la plus douce manière de voir plus beau ?"

Or, l'idée du beau se trouve, plus ou moins nette et distincte, il est vrai, dans tous les esprits : "Tous les hommes sans exception, dit l'abbé Vallet, aiment le printemps et les fleurs dont il pare la nature avec une si libérale magnificence ; tous sentent un charme inexprimable dans la contemplation du ciel étoilé ; tous admirent la charité, la générosité, le sacrifice." (1) De toutes ces beautés entrevues il se forme au dedans de nous une *poésie intérieure*, plus ou moins intense, selon les tempéraments : flot d'images charmantes, mais vagues, indécises, impossibles à fixer. C'est le produit spontané de la RÊVERIE, qui à ce compte tient dans notre vie intellectuelle une place considérable.

Viennent ensuite les poètes... Ceux-ci nous ravissent d'autant plus qu'ils évoquent davantage de ces formes et qu'ils en suggèrent de plus nouvelles. (2) Ils nous apprennent à découvrir dans la nature une *poésie, différente de sa beauté* : c'est qu'ils nous la font voir à travers leurs rêves. De là aussi leur prédilection pour les *contours indécis* et les *lointains*, parce que les uns et les autres font l'effet de choses imaginées ou rêvées : mirages, échos, reflets, vagues apparitions d'objets dans la brume, clairs de lune féériques, bizarres édifices de nuées au soleil couchant, rumeurs confuses du vent qui passe sur la forêt, vastes plaines aux confins de l'horizon, immensité de la mer...

(1) M. l'abbé Vallet, *L'idée du Beau*.

(2) Nous pourrions en dire autant des musiciens : aucune forme de l'art n'est plus *suggestive* d'images que la musique. Qu'on se rappelle seulement la *Symphonie Pastorale* et le *Désert*.

A ce point de vue, les Grecs ont compté, bien avant la naissance de Virgile, d'incomparables rêveurs :

Tout dort cependant, et les cimes et les gorges des monts, et les promontoires et les ravins, et les plantes et les reptiles que nourrit le sein noir de la terre, et les animaux féroces des montagnes, et la race des abeilles, et les monstres dans les profondeurs de la mer azurée. Elles dorment aussi les tribus des oiseaux qui déployaient leurs ailes.

(Aleman.)

Mais les grands poètes du siècle qui nous a précédés vont nous en fournir des exemples plus caractéristiques.

Je marchais silencieux, prêtant l'oreille au sourd mugissement de l'automne ou au bruit des feuilles séchées qui traînaient tristement sous mes pas... Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence : je descendais dans la vallée, je m'élevais sur la montagne... Souvent j'ai suivi des yeux les oiseaux de passage qui volaient au-dessus de ma tête. Je me figurais les bords ignorés, les climats lointains où ils se rendent : j'aurais voulu être sur leurs ailes... (1)

(Châteaubriand, *Mémoires.*)

Qui suis-je ?—Esprit qu'un souffle enlève.
Comme une feuille morte échappée aux bouleaux,
Qui sur une onde en pente erre de flots en flots,
Mes jours s'en vont de rêve en rêve.

Tout me fait songer ! l'air, les prés, les monts, les bois ;
J'en ai pour tout un jour des soupirs d'un hautbois,
D'un bruit de feuilles remuées ;
Quand vient le crépuscule, au fond d'un vallon noir,
J'aime un grand lac d'argent, profond et clair miroir
Où se regardent les nuées.

J'aime une lune ardente et rouge comme l'or,
Se levant dans la brume épaisse, ou bien encor
Blanche au bord d'un nuage sombre ;
J'aime ces chariots lourds et noirs, qui la nuit,
Passant devant le seuil des fermes sans bruit,
Font aboyer les chiens dans l'ombre.

(V. Hugo, *Orientales.*)

(1) Nous citons pour constater un fait, et non pour engager personne à se mettre dans cet état d'esprit.

En
sur le

Ses
ges ag
flambe
Lor
nature
réel.

2^o M
peut être
tristesse
poète.

En voyant la lune découper son croissant " fin et clair " sur le beau ciel d'Orient, Ruth se demandait

Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été
A-t-il, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.

(Lég. des Siècl., Booz endormi.)

Ses yeux, qui pendant tout le jour se sont remplis d'images agrestes, transforment le ciel en une plaine immense où flamboient les épis d'or.

Lorsque l'imagination poétique se complaît à *animer* la nature, à la *personnifier*, elle met encore du rêve dans le réel.

Le printemps *inquiet* paraît à l'horizon.

(Musset.)

Et l'aube *douce et pâle*, en attendant son heure,
Semble toute la nuit *errer* au bas du ciel.

(V. Hugo.)

Etoile qui descends sur la verte colline,
Triste larme d'argent du manteau de la nuit,
Toi que regarde au loin le pâtre qui chemine,
Tandis que pas à pas son long troupeau le suit.
Etoile, où t'en vas-tu dans cette nuit immense ?
Cherches-tu sur la rive un lit dans les roseaux ?
Ou t'en vas-tu, si belle à l'heure du silence,
Tomber comme une perle au sein profond des eaux ?

(Musset.)

2^o Mais la rêverie n'est pas seulement imaginative, elle peut être sentimentale ; et lorsqu'il s'y mêle une sorte de tristesse amère et douce à la fois, on l'appelle *mélancolie* de poète.

Vague mélancolie, es-tu peine ou plaisir ?
En me livrant à toi je sens couler mes larmes ;
Mais cette douleur a des charmes :
Pleurer n'est pas toujours souffrir

(Mme de Genlis.)

Un critique des environs de 1830, définissait non sans ironie la mélancolie théâtrale des *romantiques* :

Leur parole est grave et leur voix retentissante. Les sons qu'ils demandent à leurs harpes sont lugubres et solennels ; leurs accents frappent l'oreille d'un bruit harmonieux et sévère, semblables aux mugissements vagues et magiques que redisent les cent échos de l'Apennin quand le souffle du Nord vient se briser sur ses sommets aigus.

(Léon Thiessé.)

J'ai vécu, j'ai passé ce désert de la vie,
Où toujours sur mes pas chaque fleur s'est flétrie :
Où toujours l'espérance, abusant ma raison,
Me montrait le bonheur dans un vague horizon.

(Lamartine.)

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir se lève et l'arrache aux vallons ;
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie :
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons !

(L'isolement.)

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

(Musset.)

Qui sait combien de morts à chaque heure on oublie ?
Des plus chers, des plus beaux ?
Qui peut savoir combien toute douleur s'émousse,
Et combien sur la terre un jour d'herbe qui pousse
Efface de tombeaux !

(V. Hugo, *Les Feuilles d'Automne*.)

Mais moi, sous chaque jour courbant plus bas ma tête,
Je passe, et, refroidi sous le soleil joyeux,
Je m'en irai bientôt au milieu de la fête,
Sans que rien manque au monde immense et radieux.

(Le même.)

La mélancolie est un sentiment très pur et très noble, quand elle a pour motif le désenchantement de tout ce qui est terrestre et la soif de l'infini.

La spl
tiède de
de mado
souffran
souvie et

1. Défini
3. Qua
rences.

1. D
cède à
tude à
pas dan
c'est-à-
positior
Comme
ainsi le
nonce s
En n
ouvrage
Le goût
sens litt
cesse : i
le natur
timent.
gent de

2. C
goût.—

(1) Alf.
Christ., t.

La splendeur d'une soirée d'été, le calme d'un paysage, un souffle de vent tiède de printemps qui me passe sur le visage, la divine pureté d'un front de madone, une tête grecque, un vers, un chant, que tout cela m'emplit de souffrance ! plus la beauté entrevue est grande, plus elle laisse l'âme inassouvie et pleine d'une image insaisissable. (1)

ARTICLE IV

Le goût ; talent, génie, esprit.

1. Définition du goût en littérature.—2. Concours des autres facultés.—3. Qualités, importance et formation du goût.—4. Talent et génie ; différences.—5. De l'esprit.

1. Définition du goût en littérature.—Le goût procède à la fois de la sensibilité et du jugement. C'est l'aptitude à *ressentir* vivement ce qui est beau et ce qui ne l'est pas dans un ouvrage littéraire ; c'est aussi la faculté de *juger*, c'est-à-dire d'apprécier les qualités ou les défauts d'une composition en ce qui concerne l'invention, le plan et le style. Comme la conscience morale prononce sur le bien et le mal, ainsi le goût est une sorte de conscience artistique qui prononce sur le beau et le laid.

En même temps que le goût nous révèle les beautés des ouvrages d'autrui, il nous éclaire dans nos propres travaux. Le goût dans la *composition* n'est autre chose que le bon sens littéraire. L'homme qui n'a pas de goût s'égare sans cesse : il prend l'enflure pour la noblesse ; la trivialité pour le naturel, l'emphase des expressions pour la chaleur du sentiment. Il ne sait pas ce que les convenances littéraires exigent de lui.

2. Concours des autres facultés à constituer le goût.—Le goût n'est pas une faculté à part : c'est la finesse

(1) Alf. Tonnellé, *Fragm. d'art et de phil.*—Cité par Mgr Bougaud, *Le Christ.*, t. I.

de la *raison*, unie à la délicatesse de la *sensibilité* et à un certain degré d'*imagination* ; " puissance complexe, dit le P. Longhaye, fleur et fruit de toutes les facultés appliquées, en concours et en ordre, à juger les choses de l'art. "

1^o Si l'*imagination* entre pour peu en ligne de compte dans l'appréciation d'une œuvre littéraire, elle nous aide puissamment à l'interpréter et à la compléter : " L'art d'écrire, a dit Const. Martha (1), consiste à suggérer beaucoup plus d'idées, ajoutons d'images, qu'on n'en exprime." M. P. Bourget énonce la même théorie dans les paroles citées plus haut. (2).

Donc, en lisant un poème, une fiction, un portrait, un paysage écrit, on jouira d'autant plus vivement qu'on sera davantage capable de refaire en soi-même et d'élargir encore les tableaux esquissés, ainsi que les visions suggérées par l'écrivain.

Voici, par exemple, une phrase de Flaubert ; il s'agit de guerriers Celtes enrôlés dans l'armée romaine, et cantonnés autour de Carthage : ils se rappellent leur pays d'Armorique :

" Les Nomades regrettaient la chaleur des sables où les corps se momifient, et les Celtes, trois pierres *brutes*, sous un ciel *pluvieux*, au fond d'un golfe *plein d'îlots*.

A l'esprit d'un lecteur d'imagination, ces trois épithètes très simples accolées à trois substantifs communs, suffisent pour évoquer tout un vaste et poétique paysage.

(1) *De la délicatesse dans l'art.*

(2) Par erreur, elles ne l'ont pas été, les voici : " La beauté poétique pure réside dans la suggestion plus encore que dans l'expression. Il faut pour que le sortilège des beaux vers s'accomplisse, du rêve et de l'au delà, de la pénombre morale et du mystérieux."

Cela
nes.
pierre
done r
seul a
lumièr
barbar
et insi
qui fla
leur."

2^o
ou dé
laid.

le sen
sur ce
Latins
Ce
confor
goût s
dével
cate.
Vauve

Pour
dans un
sont ni

3^o J
impres
quoi e
choque
fond,
nance,

(1) G.
der Flau
(2) E.

Cela, dit M. Lanson, a la beauté large et simplifiée d'un Puy de Chavannes. Un seul accident sur la terre, trois pierres, un seul accident dans ces pierres, elles ne sont pas taillées ; un seul accident dans le ciel, *pluvieux* : donc nuées, lumière diffuse et atténuée, ciel bas, humidité, tristesse ; un seul accident dans le golfe, *plein d'îlots* : donc mer agitée et écumeuse, lumières sur les rochers, et colorations diverses des flots. Toute la rudesse barbare de la vie celtique, toute la profonde mélancolie et aussi toute la fine et insinuante beauté du paysage celtique tiennent dans ces trois adjectifs qui flanquent les trois substantifs : ceux-ci sont le dessin et ceux-là la couleur." (1)

2^o La *sensibilité* nous avertit, par une impression agréable ou désagréable, que nous sommes en présence du beau ou du laid. Aussi bien c'est en vertu d'une analogie étroite avec le sens des saveurs que le mot *goût*, en littérature, a prévalu sur celui de *jugement*, *judicium*, qui le désignait chez les Latins.

Ce sentiment, tout spontané et vague, sera plus ou moins conforme à la réalité des choses, et de même le plaisir du goût sera plus ou moins exquis, que l'intelligence sera plus développée, l'esprit plus exercé et l'organisation plus délicate. " Il faut avoir de l'âme pour avoir du goût," a dit Vauvenargues.

Pour goûter les beautés d'un pur génie, il faut se trouver ou se maintenir dans un certain état de grâce et d'élévation morale ; les âmes vulgaires ne sont ni capables de le comprendre, ni dignes de l'admirer. (2)

3^o La *raison* recherche la nature et les causes de nos impressions à la lecture d'un ouvrage. Elle détermine *pourquoi* et *à quel point de vue* tel passage d'un livre nous choque ou nous agréé ; si c'est, par exemple, en raison du *fond*, c'est-à-dire des idées elles-mêmes et de leur ordonnance, ou en raison de la *forme*, c'est-à-dire de la création

(1) G. Lanson, *l'Art de la Prose*.—Ce n'est pas, non plus, pour recommander Flaubert que nous avons cité de lui une phrase.

(2) E. des Essarts, *Portraits de Maîtres*.

des mots, des images, de leur combinaison, de la structure et de l'arrangement harmonieux des phrases, d'où naît l'énergie, le relief, l'effet saisissant. Et très souvent il arrivera que, ces considérations faites, l'intelligence finira par réformer ou annuler la décision plutôt impulsive de la sensibilité. C'est le lieu de redire :

Aimez donc la raison, etc.

3. Qualités, importance et formation du goût.—

Les qualités d'un goût parfait sont la *vivacité*, la *délicatesse* et la *sûreté*, nuances que la méditation du paragraphe précédent et l'habitude rendront faciles à saisir.—De même, l'*importance du goût* ressort suffisamment de sa définition, laquelle met en lumière le rôle dominant de cette faculté dans la *critique* et la *composition* des ouvrages d'esprit.—Quant à la *formation du goût*, aux moyens de le perfectionner, c'est précisément l'objet de tous les traités de littérature, et de celui-ci en particulier : la connaissance raisonnée des lois du style, l'étude comparée des modèles en tous genres, et enfin l'exercice laborieux qui consiste à développer soi-même des sujets analogues à ceux qu'offrent les modèles, puis à réaliser, par rapprochement, la distance qui les sépare de nos pâles essais.

Mais il n'est pas inutile de rappeler que l'on désigne aussi, sous le nom de *goût*, l'attrait que l'on a pour une chose dont on apprécie l'excellence. Pour que l'étude des lettres soit profitable, il faut la considérer non comme une pénitence, une dure nécessité, mais plutôt comme un agrément, une distinction, un privilège. Si donc vous voulez que votre goût s'épure et s'affine, appliquez-vous de bon cœur dès les commencements ; recherchez l'amitié et la fréquentation de camarades laborieux et renseignés, aimant à discuter les sujets d'étude commune : efforcez-vous, en un mot, de vivre habituellement dans ce qu'on pourrait appeler *une atmosphère intellectuelle*.

4. Talent et génie ; différences.—Le *talent* est une aptitude naturelle à bien écrire. Il résulte du développe-

men
l'im
et l'
croir

La
de l'
conq
un g
œuvi
dans
gueri
New
ven,
neille
Bossu

To
talent
ridicu
diffici
ristiq
ventu
Polye
c'est a

Qu'es
tion et l
une am
dans le
nomme
pour les
ture, qu
bruit de
se dit :

ment harmonieux des facultés définies plus haut : la raison, l'imagination, la sensibilité et le goût. Aussi bien le travail et l'exercice le perfectionnent au point qu'on pourrait les croire susceptibles de le donner.

Le génie est la plus haute puissance à laquelle les facultés de l'homme puissent s'élever dans un ordre de choses quelconque. On dit d'un homme qu'il a du génie, ou que c'est *un génie*, lorsqu'il est extraordinairement supérieur dans les œuvres qu'il produit, dans les combinaisons qu'il imagine, ou dans les actions qu'il accomplit. Il y a ainsi le génie de la guerre : César, Condé, Napoléon ; le génie des sciences : Newton, Cuvier ; le génie de la musique : Mozart, Beethoven, Wagner ; le génie de la poésie : Homère, Sopocle, Corneille, Racine, Hugo ; le génie de l'éloquence : Démosthène, Bossuet, etc.

Tout le monde sait en pratique distinguer le génie du talent. On parle volontiers du génie de Bossuet ; on serait ridicule, si l'on parlait de son talent. Il est toutefois assez difficile d'en bien démêler les différences. Le signe caractéristique du génie semble consister dans la *puissance de l'invention* : il fallait du génie pour créer l'Iliade, l'Œdipe-roi, Polyeucte, Britannicus, Esther, etc. Le génie est *créateur*, c'est admis.

Qu'est-ce que le génie ? C'est une âme en qui l'intelligence, l'imagination et le cœur sont dans une proportion élevée et en équation exacte. C'est une âme qui a une vue pénétrante des idées, qui les incarne puissamment dans le marbre, dans l'airain, dans la parole et dans cette poussière qu'on nomme l'écriture ; qui aussi leur communique un mouvement du cœur pour les jeter vivantes dans le cœur des autres. Comme le cheval de l'écriture, qui hennit au son de la trompette, quand l'homme de génie entend le bruit des idées, son cœur bat, ses cheveux se dressent, son œil s'allume, il se dit : Allons ! et il *crée*, il prononce un *fiat*.

(Lacordaire.)

Bien que le talent soit à une grande distance du *génie*, il est digne d'une haute considération ; celui qui le possède a reçu un don du ciel. Le *génie* est si rare qu'il est tout à fait exceptionnel ; ses monuments sont très peu nombreux dans les annales de l'esprit humain. Toutes les œuvres estimables dans tous les arts se produisent avec du talent.

5. De l'esprit. — Au XVII^e siècle, *esprit* (1) était synonyme de talent ou de génie ; et aujourd'hui encore on se sert de ce mot pour désigner la supériorité de l'intelligence ; ainsi dit-on de quelqu'un : “ C'est un grand esprit.”

Considéré comme faculté littéraire, l'*esprit* peut se définir : l'aptitude à saisir entre les idées des rapports inattendus, et à les exprimer d'une façon originale et piquante. “ L'esprit dit Rivarol, voit vite, brille et frappe.”

“ L'esprit sert à tout et ne suffit à rien,” prétend Diderot, et l'on cite des hommes de génie, entre autres Bossuet, qui en ont manqué ou l'ont dédaigné. Cependant il n'en est pas moins vrai que c'est un don heureux (2) pour un écrivain ou un simple lettré, sans lequel on ne saurait guère aborder certains genres, comme la satire et la comédie, ni non plus les goûter, les apprécier à leur juste valeur.

Au reste, Boileau, LaFontaine, Molière, Racine, LaBryère, LaRocheffoucauld, Mme de Sévigné, pour ne parler que des purs classiques, ont allié sans fausse honte, au génie conscient de lui-même l'esprit le plus raffiné.

De l'esprit naissent la *finesse* des pensées, les réparties brillantes, les comparaisons ingénieuses ; c'est la *pénétration* , c'est la *sagacité* ; appliqué aux choses du sentiment, il s'appelle la *délicatesse* , le tact, la *grâce* . Le charme de cette

(1) *Ingenium, mens.*

(2) “ Don charmant, le plus beau après le génie.” Nisard.

aima
dre a
quelq
l'écri
const
celui

1. Divi
des 1

1.
tion.
quelq
princi
c'est
Dans
et les
l'étud
sition

2.
térai
les rè
briève
lectio
beauca

(1) Le
1883.

aimable faculté passée dans le style, c'est qu'elle fait entendre au-delà ou à côté de ce qu'on dit, laissant au lecteur quelque chose à deviner ; c'est qu'en montrant la finesse de l'écrivain, elle exerce la nôtre. C'est toujours un plaisir de constater qu'on a du moins assez d'esprit pour comprendre celui des autres.

ARTICLE V

Division.

1. Division : les règles, les modèles, la composition.—2. Efficacité relative des moyens de formation littéraire.

1. Division : les règles, les modèles, la composition.—“ Il y a dans l'étude de la littérature un côté en quelque sorte *passif*, c'est la connaissance à acquérir des principes et des secrets de l'art d'écrire ; et un côté *actif*, c'est l'exercice destiné à produire des œuvres littéraires : Dans le premier travail on distingue généralement les *Règles* et les *Modèles*. Nous aurons donc à nous occuper de l'étude des règles, de celle de modèles et enfin de la *Composition*.” (1)

2. Efficacité relative des moyens de formation littéraire.—Il y a donc trois moyens de formation littéraire : les règles, les modèles, la composition. Quintilien a très brièvement défini leur efficacité relative : “ *Præcepta pauca, lectio multa, exercitatio plurima. Quelques préceptes, beaucoup de lecture, et surtout l'exercice.*”

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

(1) Le P. Monfat, S. M., *Pratique de l'enseignement chrétien*, Retaux-Bray, 1883.

DEUXIÈME PARTIE

LE STYLE

CHAPITRE I

Du style en général.

1. Définition.—2. “ *Le style est l’homme même.* ”—3. Eléments du style ; le fond et la forme.

1. Définition.—Le *style* est la manière propre à chaque écrivain de *concevoir* et d’*exprimer* ses pensées par la parole.

En le définissant ainsi, on distingue nettement le style de la *diction* et de l’*élocution*, qui n’en représentent que l’aspect extérieur, bien que dans le langage habituel on les désigne souvent par le même terme : *style net et précis, style incorrect, diffus, mauvais style.* Mais la diction et l’*élocution* ne s’entendent à la rigueur que du choix et de l’arrangement des mots, et de la construction des phrases, tandis que le style exprime à la fois le tour que l’esprit de chacun donne à sa pensée, et la manière dont il l’énonce.

Considéré comme objet d’étude, il désigne l’*art d’écrire*, l’*art de penser juste* et de s’exprimer agréablement.

2. “ Le style est l’homme même. ”—C’est le mot célèbre de Buffon, dans son discours de réception à l’Académie française. Il veut dire que chacun ayant sa manière de penser et de sentir, il s’en suit que le style d’un auteur accuse nécessairement sa tournure d’esprit, son genre d’imagination, son caractère propre, son tempérament. L’observa-

tior
pag
n’a
son
C
est :
l’
téra
de la
belle
bien
tus.”

Et
qu’oi

Au

“ Qu
haut, c
grite :
langag
cœur, i
dit Lau
de goût
C’est p
à déco
œuvre,
l’écriva
grand.

2°

observ
dévelo

(1) Cl

tion la plus superficielle est à même de le vérifier. Une page d'Hugo, une page de Daudet, une page de Lamartine n'a pas besoin d'être signée : elle reflète la physionomie de son auteur.

Cette particularité n'est pas seulement curieuse, elle est instructive.

1^o Elle nous permet d'établir en principe que la *valeur littéraire* d'une œuvre, poème, drame ou livre, est à la mesure de la *valeur morale* de l'écrivain. Elle fait comprendre cette belle définition de Cicéron : " L'orateur est un homme de bien, habile dans l'art de la parole. *Vir bonus dicendi peritus.*" Boileau a dit :

Le vers se sent toujours des bassesses du cœur.

Et Voltaire s'est condamné lui-même dans ce beau vers qu'on ne croirait pas de lui :

Un esprit corrompu ne fut jamais sublime.

Au contraire :

" Quand l'âme est élevée, dit Châteaubriand, les paroles tombent d'en haut, et l'expression noble suit toujours la noble pensée. Horace et le Stagirite s'apprennent pas tout l'art : il y a des délicatesses et des mystères de langage qui ne peuvent être révélés à l'écrivain que par la probité de son cœur, et que n'enseignent point les préceptes de la rhétorique." (1)—Il y a, dit Laurentie, dans les écrits de l'homme de bien un charme et une pureté de goût que le génie dépravé cherche vainement à porter dans les siens.—C'est par une juste loi de la nature que les qualités de l'homme se montrent à découvert dans les mérites de l'écrivain. (Prévost-Paradol.)—De toute œuvre, quelle qu'elle soit, chétive ou illustre, se dégage une figure, celle de l'écrivain. C'est sa punition, s'il est petit ; c'est sa récompense, s'il est grand. (V. Hugo.)

2^o " Le style, c'est l'homme : " il résulte encore de cette observation, que le caractère de la diction est subordonné au *développement intellectuel*, à la culture générale de chacun.

(1) Châteaubriand, *Des Lettres*. p. 243.

C'est pourquoi nous avons insisté si longuement, dans notre première partie, sur les *facultés littéraires*, leur nature et la nécessité de leur formation. Voici ce que disait à ce propos un maître français de beaucoup de talent et de science :

Force, éclat, couleur, vigueur, originalité, ne passeront dans votre style qu'autant qu'elles existent réellement dans votre intelligence, votre imagination et votre sensibilité. Vous développerez toutes ces qualités en les exerçant : jamais vous n'en donnerez l'illusion, là où elles ne sont pas. Le style se crée par en dedans, et non pas en dehors. La première condition, pour bien écrire, c'est d'être quelqu'un et d'avoir quelque chose à dire ; la seconde, de dire cela, tout cela, et de ne dire que cela. (1)

3^o Elle explique enfin cet autre fait, que le style diffère non seulement avec les auteurs, mais aussi avec les *genres*, avec les *époques*, (2) avec les *pays*.

Racine n'est pas le même dans les *Plaideurs*, que dans *Phèdre* et *Britannicus*. Bien que d'une semblable sensibilité, d'un même génie peut-être tous deux, le grand classique et Lamartine se distinguent nettement l'un de l'autre par leur manière de s'exprimer ; le style de Louis Veillot n'est pas celui de LaBruyère, qu'il égale certainement. Les Anglais, les Allemands écrivent autrement que les Français et les Italiens : c'est que les *mentalités* sont différentes.

3. Éléments du style: le fond et la forme.—On vient de voir que le style réunit en un tout inséparable, la pensée et son expression. “ Bien écrire, dit Buffon, c'est à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre : c'est avoir en même temps de l'esprit, (3) de l'âme et du goût.”

Nous distinguons tout de même dans le style deux groupes d'*éléments*, qui peuvent être étudiés successivement

(1) M. Aug. Léger : *Conf. donnée à Montréal en 1906.*

(2) “ Si inventeur que soit un esprit, il n'invente guère ; ses idées sont celles de son temps, et ce que son génie original y change ou ajoute est peu de chose.” H. Taine, *Essai sur Tite-Live*, p. 10.

(3) Synonyme ici de *raison*.—De même, *bien penser*, comprend non seulement avoir des idées, mais savoir les mettre en ordre.

et c
ima
mots
péri
La
dant
tique
en d

Ce c
je sais
ront à
En vai
pli des
de la f
dédaiç
puissa

1. Logi
tion.-
ces.—

1. 1
elle ex
Les é
attend
avec l'

(1) Ce
rieure, c

et dans leurs rapports mutuels : d'une part, les *idées*, les *images* et les *sentiments*, c'est-à-dire le FOND ; de l'autre, les mots et les *phrases*, celles-ci quelquefois développées en *périodes*, c'est-à-dire la FORME.

Le fond et la forme ne font qu'un, c'est compris. Cependant, qu'on le remarque bien, lorsque les maîtres et les critiques parlent de *bon* ou de *mauvais style*, c'est sur la forme, en définitive, que porte leur jugement.

Ce qui me distingue de Pradon, (1) disait modestement Racine, c'est que je sais écrire — Les ouvrages bien écrits, dit Buffon, sont les seuls qui passeront à la postérité.—Rien ne vit que par le style, déclare Châteaubriand. En vain se recrie-t-on contre cette vérité, l'ouvrage le mieux compris, rempli des plus sages réflexions, est mort-né, si le style manque.—La beauté de la forme attire toujours par d'irrésistibles enchantements, et ceux qui dédaignent le secours d'un beau style font des sophismes à l'usage des impuissants. (J. Fabre.)

CHAPITRE II

ÉLÉMENTS DU STYLE.

LE FOND

ARTICLE I

Les idées.

1. Logique.—2. L'idée ; vérité des idées.—3. Jugement, pensée et proposition.—4. Raisonnement et argumentation.—5. Le syllogisme et ses espèces.—6. Les faux raisonnements.—7. Importance des idées générales.

1. Logique.—La *logique* est la science de la pensée ; elle enseigne à raisonner juste et à discerner le vrai du faux. Les études de Style doivent commencer par la Logique, attendu que l'art d'écrire doit marcher au moins de front avec l'art de penser.

(1) Cette ridicule *Iphigénie* de Pradon, paraît-il, était réellement supérieure, *comme plan*, à celle de Racine.

Scribendi rectè sapere est et principium et fons.

(Horace.)

Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.

(Boileau.)

2. L'idée ; vérité des idées.—L'*idée* est la notion d'un fait, ou la représentation d'un objet à l'esprit. J'ai l'idée du *soleil*, d'une *montagne*, d'un *arbre*, d'une *rose*, en ce que je saisis par mon intelligence les qualités propres à ces objets ; je sais que Champlain a fondé la ville de Québec : c'est la notion d'un fait, une idée.

L'idée est *vraie*, lorsqu'elle représente l'objet tel qu'il est en lui-même, ou lorsque la notion est conforme à la réalité des choses ; autrement elle est *fausse* ou *erronée*. Ainsi quand je me représente Dieu sous la figure d'un vieillard, mon idée est *fausse*, en ce qu'elle prête à Dieu une forme sensible. De même Voltaire, dans la *Henriade*, commet une *erreur* historique, lorsqu'il fait voyager Henri IV en Grande Bretagne et s'entretenir avec la reine Elisabeth.

3. Jugement, pensée et proposition.—Nous portons un *jugement*, lorsque, comparant deux idées entre elles, nous trouvons qu'elles se conviennent ou ne se conviennent pas ; ainsi le jugement est *affirmatif* ou *négatif*. Ex. :

La *reconnaissance* est une *vertu* ; la *richesse* ne fait pas le *bonheur*.

Tout jugement exprimé par le langage parlé ou écrit s'appelle une *proposition* ou *pensée*. La *pensée* diffère donc de l'*idée* proprement dite ; cependant l'usage en a fait deux synonymes, et l'on parle également des *pensées* ou des *idées* d'un auteur.

4. Raisonnement et argumentation.—La raison ne se contente pas de comparer de simples idées ; elle met en regard des pensées ou jugements et, de ce rapprochement,

dég
prit
ens
tion

5
rais
prop
dent
le no
clus

1°
une

Da
sonne
l'emb
Ces él
syllog

... P
damné
créatur
vous vo

En
c'est la
de l'hun
un fils in
lutte ec
genre hu
la défaite

(1) M

dégage une pensée nouvelle ou conclusion. Cet acte de l'esprit est un *raisonnement*. Une suite de raisonnements liés ensemble pour construire un discours s'appelle *argumentation*.

5. Le syllogisme et ses espèces.—La forme idéale du raisonnement est le *sylogisme*, argument composé de trois propositions, dont la dernière est déduite des deux précédentes. Les deux premières, *majeure* et *mineure*, prennent le nom générique de *prémises* ; la troisième se nomme *conclusion* ou *conséquence*. Ex. :

Si Dieu est juste, il punit les méchants (*majeure*.)

Or, Dieu est juste (*mineure*.)

Donc... (*conséquence*.)

1° L'enthymème est un syllogisme dont on a supprimé une des propositions. Ex. :

La vertu nous rend heureux ; donc il faut aimer la vertu.

Il n'est point condamné, puisqu'on veut le confondre.

(Racine, *Bajazet* .)

Dans les compositions littéraires, on ne présente pas le raisonnement sous sa forme rigide ; on a soin de le déguiser, de l'embellir, on lui donne une allure plus légère et plus vive. Ces éloquents paroles de Montalembert recouvrent un pur syllogisme :

... Permettez-moi une comparaison familière. Quand un homme est condamné à lutter contre une femme, si cette femme n'est pas la dernière des créatures, elle peut le braver impunément ; elle lui dit : Frappez ; mais vous vous déshonorerez, et vous ne me vaincrez pas.

Eh bien ! l'Eglise n'est pas une femme, c'est une mère ! C'est une mère, c'est la mère de l'Europe, c'est la mère de la société moderne, c'est la mère de l'humanité moderne. On a beau être un fils dénaturé, un fils révolté, un fils ingrat : on reste toujours fils ; et il vient un moment, dans toute lutte contre l'Eglise, où cette lutte parricide devient insupportable au genre humain, et où celui qui l'a engagée tombe accablé, anéanti, soit par la défaite, soit par la réprobation unanime de l'humanité. (1)

(1) Montalembert, *Discours* 1849.

Les beaux vers suivants de l'*Athalie* se réduisent à un syllogisme, qu'il est aisé à chacun de reconstruire :

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait aussi des méchants arrêter les complots ;
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

La patrie est une mère. Or, comme le remarque le sublime et tendre génie de S. Jean Chrysostome, quand l'enfant aperçoit sa mère, fût-ce une pauvre paysanne, dans un cercle de grandes dames, la plus belle pour lui, c'est encore sa mère.

Dans cet enthymème, c'est la conclusion qui est sous-entendue. Inutile de faire remarquer la beauté du rapprochement et de la pensée.

2^o L'*épichérème* est un syllogisme dont chaque prémisses est accompagnée de sa preuve. Ex. :

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

(Massillon.)

L'exemple cité de Montalembert est un argument de même sorte. Au reste, toute l'argumentation d'un discours se ramène à un épichérème ; tel le plaidoyer bien connu de Cicéron en faveur de Milon.

Un meurtre commis en état de légitime défense n'est pas punissable. Or, Milon, provoqué, attaqué, était en état de légitime défense. Donc Milon doit être absous du meurtre de Clodius.

3^o Le *dilemme* ou argument à deux tranchants consiste à poser deux ou plusieurs hypothèses différentes pour en tirer une même conclusion. C'est cette propriété de frapper de deux côtés qui lui valut au moyen-âge le nom bizarre d'*argument cornu*.

S. Charles Borromée, accusant les évêques de son temps, leur pose ce dilemme :

8
voit

Ph

O
soul
divin
piège

I

4^e
sitio
blan
(a fo
périe

5^e
partie

C'est
par des
après a
on conc

L'in

6.
reurs
ments

Le 2
rante :
jeu d'e

Si vous êtes au-dessous de vos fonctions, pourquoi tant d'orgueil ? Si vous en êtes dignes, pourquoi tant de négligence ?

Fénelon en formule un autre, quand il prête ces paroles à Philoclès :

Oh ! que les rois sont à plaindre ! S'ils sont méchants, combien font-ils souffrir les hommes, et quels châtimens leur sont réservés par la justice divine ! S'ils sont bons, quelles difficultés n'ont-ils pas à vaincre ! quels pièges à éviter ! quels maux à souffrir !

Rotrou avait dit de même :

Il passe pour cruel s'il garde la justice :
S'il est doux, pour timide, et partisan du vice :
S'il se porte à la guerre, il fait des malheureux :
S'il entretient la paix, il n'est pas généreux.

4^o L'*exemple* est un raisonnement où l'on déduit une proposition d'une autre avec laquelle elle a un rapport de ressemblance (*a pari*), d'opposition (*a contrario*), ou de supériorité (*a fortiori*). Les arguments tirés de l'histoire ou de l'expérience appartiennent à cette forme.

5^e L'*Induction* est un raisonnement où l'on tire de faits particuliers une conclusion générale.

C'est ainsi qu'après avoir examiné la destinée de ceux qui se sont signalés par des crimes, surtout dans les conditions les plus heureuses en apparence, après avoir montré les tourmens d'un Tibère, les terreurs d'un Néron, etc., on conclurait que le bonheur n'est point fait pour les méchants.

L'induction est par elle-même oratoire.

6. Les faux raisonnements ; causes de nos erreurs.—On donne le nom de *sophismes* aux faux raisonnements ; s'ils sont involontaires, on les appelle *paralogismes*.

Le *paradoxe* est une proposition contraire à l'opinion courante : une bonne vérité peut paraître à plusieurs simple jeu d'esprit.

“ La langue, dit Pascal, a été donnée à l'homme pour *déguiser* sa pensée;”
 or, c'est le mot de l'Écriture : *Omnis homo mendax*, sous une forme ironique.
 Scaliger disait des Basques, dérouté par la complexité de leur langue :
 “ On dit qu'ils se comprennent, mais je n'en crois rien.”

Le *préjugé* est une opinion toute faite, admise sans examen. “ J'appelle préjugé l'opinion des autres, quand je ne la partage pas,” a dit malicieusement J. Lemaitre.

7. Importance des idées générales.—Le raisonnement procède du *connu* à l'*inconnu*. Il s'empare d'une vérité incontestable, en raison de son évidence propre ou de l'autorité de celui qui l'a émise le premier, et en tire des conséquences particulières, qui vont s'épanouissant autour comme les fleurs sur la tige. Qui ne voit alors de quelles ressources peuvent être dans le travail de l'invention littéraire, ces vérités de départ, ces *idées générales*, dont la logique fera sortir, par analyse, par déduction ou induction, par les semblables et par les contraires, par les causes ou les effets, tous les développements propres à intéresser et à convaincre ? Axiomes philosophiques, vérités morales, lois de l'histoire ou de la sociologie, définitions profondes, assertions de critiques littéraires, qui soulèvent tout un monde de réflexions : voilà ce que nous entendons par *idées générales*. Les auteurs de *Pensées*, Sénèque, Pascal, La Bruyère, La Rochefoucauld, Vauvenargues, Joubert, et d'autres, en fournissent un grand nombre. Il est excellent de les recueillir et de s'essayer à les analyser et à les développer par le raisonnement. Ex. :

L'homme ne peut rien apprendre qu'en vertu de ce qu'il sait déjà. (Aristote.)—Il n'y a rien à inventer ; et le nouveau est simplement ce qui a été oublié. (Le Play.)—Il serait aussi fou de vouloir bâtir un Etat sans Dieu que d'asseoir une cité en l'air. (Plutarque.)—La patrie est une association, sur le même sol, des vivants avec les morts et ceux qui naîtront. (Jos. de Maistre.)—Le véritable patriotisme n'est pas seulement l'amour du

sol,
 ton
 env
 dan
 rep
 une
 les
 toir
 dre,

Co
 Le C
 poés
 ture
 lisati
 intin
 son à
 “ Jot
 faut
 (Tain

1. Hy
 ges ;

1.
 tion
 repré
 Le rés
 ticuliè
 simpl
 n'est p
 ment,

sol, mais l'amour du passé. (Fustel de Coulanges.)—Poète, occupe-toi de ton pays, là est le monde de tes pensées. (Goethe.)—Tant qu'un peuple est envahi dans son territoire, il n'est que vaincu ; mais s'il se laisse envahir dans sa langue, il est fini. (DeBonald.)—Toute théorie de l'avenir ne peut reposer que sur la juste appréciation du passé. Ballanche.)—L'histoire est une résurrection ; sa voix, devançant celle de l'ange, ranime les morts et les conduit au jugement de la postérité. Michelet.)—Pour exceller en histoire, il faut être en mesure de bien savoir, en état de pleinement comprendre, en droit de tout juger. (Mignet.)

Corneille a fondé sur la scène une école de grandeur d'âme. (Voltaire.)—Le *Cid* est le commencement d'un grand homme, le commencement d'une poésie, l'aurore d'un grand siècle. (Sainte-Beuve, *Nouv. lund.* —La littérature est l'expression d'un siècle, le miroir d'une race, le résumé d'une civilisation. (Nisard.)—La poésie n'a qu'un avenir possible, c'est de se faire intime. (Lamartine.)—Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre. (Anat. France.) Critique subjective. " *Jouir* est une chose, reprend Brunetière, mais *juger* en est une autre ".—Il faut toujours garder dans son cerveau une place pour les idées des autres. (Taine.)

Apprends avec fierté ta langue maternelle,
Musique aux sons harmonieux,
Plus riche que toute autre, enfant, presque aussi belle
Qu'autrefois la langue des dieux.

(V. de Laprade, *La leçon de français.*)

ARTICLE II

Les images.

1. Hypotypose.—2. Images de style ; définition.—3. La création des images ; exemples.—4. Emploi des images.

1. Hypotypose.—Nous avons vu que la première fonction de l'imagination *reproductrice* ou *inventive* est de représenter vivement à l'esprit les objets, absents ou fictifs. Le résultat de cette opération s'appelle l'*image*, et plus particulièrement d'après les Grecs, l'*hypotypose*, qui signifie simplement aussi représentation, tableau, peinture. Ce n'est pas une description complète : quelques *traits* seulement, deux ou trois, avec quelques couleurs, mais des lignes

si bien marquées, des couleurs si vives, qu'on croit voir la chose de ses propres yeux. Voyez, par exemple, le lion en fureur :

Le quadrupède écume et son œil étincelle.

Et le chat hypocrite :

Sans lui j'aurais fait connaissance
Avec cet animal qui m'a semblé si doux :
Il est velouté comme nous,
Marqueté, longue queue, une humble contenance,
Un modeste regard, et pourtant l'œil luisant.
Je le crois fort sympathisant.

(LaFontaine.)

Mais la *description* de temps, de lieu, de physionomie, de scène, d'action, est composée ainsi de fragments d'images logiquement juxtaposées comme le dessin, les reliefs et les ombres dans un tableau, de manière à produire sur l'œil le même effet :

On dirait qu'on entend, avec un sourd murmure,
La gravure sonner comme une vieille armure,
Et le papier muet semble jeter des cris.

(Th. Gauthier.)

SOIR DE BATAILLE.

Le choc avait été très rude. Les tribuns
Et les centurions, ralliant les cohortes,
Humaient encor, dans l'air où vibraient leurs voix fortes,
La chaleur du carnage et ses âcres parfums.

D'un œil morne, comptant leurs compagnons défunts,
Les soldats regardaient, comme des feuilles mortes,
Tourbillonner au loin les archers de Phraortes ;
Et la sueur coulait de leurs visages bruns.

C'est alors qu'apparut, tout hérissé de flèches,
Rouge du flux vermeil de ses blessures fraîches,
Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant,

Au fracas des buccins qui sonnaient leur fanfare,
Superbe, maîtrisant son cheval qui s'effare,
Sur le ciel enflammé, l'Impérator sanglant.

(José-Maria de Hérédia.)

tic
do

Re
batai
raien
reste

F

En
de la
toute
mont
il ple
homm

U

avec

Je n'
clairon
chevau
somme
vêtus, l
çant so
tenait u
fleuve c
et souv
pean.

Et comme la *narration* n'est elle-même que la description des faits substituée à leur énumération, le récit animé doit donner l'impression d'une suite d'hypotyposes. Ex. :

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
 Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
 Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
 Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
 Sur tous mes frères morts se frayant un passage,
 Et de sang tout couvert, échauffant le carnage ;
 Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
 Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.
 Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.
 Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue.

(Racine, *Andromaque*.)

Restait cette redoutable infanterie de l'armée d'Espagne, dont les gros bataillons serrés, semblables à autant de tours, mais à des tours qui sauraient réparer leurs brèches, demeuraient inébranlables au milieu de tout le reste en déroute, et lançaient des feux de toutes parts.

(Bossuet.)

Fénelon peint ainsi l'arrestation de Protésilas :

En ce moment Hégésippe entre, saisit l'épée de Protésilas, et lui déclare de la part du roi qu'il va l'emmenner dans l'île de Samos. A ces paroles, toute l'arrogance de ce favori tombe comme un rocher qui se détache d'une montagne escarpée : le voilà qui se jette tremblant aux pieds d'Hégésippe ; il pleure, il hésite, il bégaie, il tremble, il embrasse les genoux de cet homme qu'il ne daignait pas auparavant honorer d'un de ses regards.

Un témoin de cette scène l'aurait-il vue plus nettement et avec plus d'intérêt que dans cette hypotypose ?

LE RÉVEIL D'UN CAMP.

Je n'ai jamais entendu sans une certaine joie belliqueuse, la fanfare du clairon, répétée par l'écho des rochers, et les premiers hennissements des chevaux qui saluaient l'aurore. J'aimais à voir le camp plongé dans le sommeil, les tentes encore fermées d'où sortaient quelques soldats à moitié vêtus, le centurion qui se promenait devant les faisceaux d'armes en balançant son cep de vigne, la sentinelle immobile qui, pour résister au sommeil, tenait un doigt levé dans l'attitude du silence, le cavalier qui traversait le fleuve coloré des feux du matin, le vicimaire qui puisait l'eau du sacrifice, et souvent un berger appuyé sur sa houlette, qui regardait boire son troupeau.

(Chateaubriand, *les Martyrs*.)

Il neigeait. Les blessés s'abritaient dans le ventre
Des chevaux morts ; au seuil des bivouacs désolés
On voyait des clairons à leur poste gelés,
Restés debout, en selle et muets, blancs de givre,
Collant leur bouche en pierre aux trompettes de cuivre.

(V. Hugo, *l'Expiation*.)

2. Images de style ; définition.—L'*image*, ainsi que nous l'avons vu, consiste à donner, par analogie, une forme et des qualités sensibles à des idées abstraites ou de l'ordre moral, ou bien à animer et même à personnifier des objets inanimés. Ex. :

Le flambeau du génie, la voix du remords, l'éclat de la vertu, etc.

Vers le Nord, le troupeau des nuages qui passe,
Poursuivi par le vent, chien hurlant de l'espace.

(V. Hugo.)

La boîte à l'huile, en tombant, avait atteint le pied d'un grand nigaud de cheval, lequel, s'étant mis aussitôt à chanceler, avait finalement pris le parti de tomber.

(Töpffer, *Nouv. genres*.)

Il faut ajouter que l'on fait encore une *image*, lorsque, pour donner plus de vivacité ou de relief à des objets matériels de leur nature, on les assimile à d'autres objets plus connus ou d'aspect plus saisissant. Ex. :

Prompt comme l'éclair, les perles de la rosée, les riantes prairies, les mugissements de la tempête, etc.

Comme une lampe d'or dans l'azur suspendue,
La lune se balance aux bords de l'horizon.
Ses rayons affaiblis dorment sur le gazon,
Et le voile des nuits sur les monts se déplie.

(Lamartine.)

Il y a aussi l'*image transposée* : un fait de l'ordre matériel s'éclairant d'une abstraction :

... La forêt brune
Qu'emplit la rêverie immense de la lune.

(V. Hugo.)

de
il 1
ra
cor
san
est
pou
eml
C
form
une
rend
s'il 1
les s

3.
qu'el
persc
ment
génie
des a
sions
phie
lucidi
D'aut
dre à
défaut
exemp

Bossu
allaient
du juge
entre Di

L'image exprimée par le langage se résout en trois figures de style : la *comparaison*, la *métaphore* et l'*allégorie* dont il nous faut donner ici les définitions provisoires. La *comparaison* rapproche deux objets qui se ressemblent : *il s'élance comme un lion* ; la *métaphore* est la transposition directe, sans indication de l'analogie : *ce lion s'élance* ; l'*allégorie* est une métaphore continuée dans le reste de la phrase : poussée plus loin, elle devient *personnification*, *symbole*, *emblème*.

Cela compris, nous pouvons donner de l'image une notion formelle : L'*image* est une comparaison, une métaphore ou une allégorie qui, pour donner de la couleur à la pensée et rendre un objet sensible, s'il ne l'est pas, ou plus sensible, s'il ne l'est pas assez, le peint sous des traits qui ne sont pas les siens, mais qui sont ceux d'un objet analogue.

3. La création des images ; exemples.—L'image, qu'elle se nomme hypotypose, comparaison, métaphore ou personnification, si elle est neuve, grande et belle, ou seulement brillante et gracieuse, fait le plus grand honneur au génie. " Homère, Platon, Virgile, Horace, ne sont au-dessus des autres écrivains, a dit LaBruyère, que par leurs expressions et leurs *images*." La poésie, l'éloquence, la philosophie même ne s'expriment avec grâce, avec force, avec lucidité, qu'au moyen de ces incarnations de la pensée.— D'autre part, il n'est point de rhétorique qui puisse apprendre à en *créer* : c'est affaire d'inspiration et de talent. A défaut donc de préceptes, nous donnerons quelques nouveaux exemples d'images.

Bossuet dit, en parlant de la malice des hommes avant le déluge : " Ils allaient s'enfonçant dans l'iniquité." Il nous montre le coupable, à l'heure du jugement, " environné de son éternité, et n'ayant plus que son péché entre Dieu et lui."—Et après avoir énuméré les passions innombrables qui

bouleversent notre âme, il se résume dans cette phrase : “ La mer n'a pas plus de vagues, quand elle est agitée par les vents, qu'il nait de diverses pensées de cet abîme sans fond et de ce secret impénétrable du cœur de l'homme.”—Savez-vous ce que c'est que l'éternité ? C'est une pendule dont le balancier dit et redit sans cesse ces deux mots seulement dans le silence des tombeaux : Toujours ! jamais ! jamais ! toujours ! (Bridaine.)—Mithridate était dans l'adversité comme un lion qui regarde ses blessures. (Montesquieu.)—Les conseils de la vieille éclairer sans échauffer, comme le soleil d'automne. (Vauvenargues.)—Tout ce qui entre dans un petit esprit prend les dimensions. (Rivarol.)

Ne pensant pas sortir du bois, nous y avions campé. La réverbération de notre bûcher s'étend au loin ; éclairé en dessous par la lueur scarlatine, le feuillage paraît ensanglanté ; les troncs des arbres voisins s'élèvent comme des colonnes de granit rouge, mais les plus distants, atteints à peine par la lumière, ressemblent, dans l'enfoncement du bois, à de pâles fantômes rangés en cercle au bord d'une nuit profonde.

(Châteaubriand, *Voy. en Amér.*)

4. Emploi des images. — 1^o L'image réalisée par le mot n'étant autre chose qu'une comparaison ou une métaphore, il s'en suit que les règles concernant l'emploi de ces figures sont en même temps les siennes : clarté, justesse, noblesse, suite et liaison. Ainsi la *chevelure des prés*, le *clocher fournaise de musique*, le *char de l'Etat qui navigue sur un volcan*, sont évidemment des images fautives. De même les incohérences suivantes, qui peuvent faire le divertissement de la multitude comme de l'élite :

Sa main était froide comme celle d'un serpent.—Sangsues incendiaires et dévastatrices.—C'était un fonctionnaire dont le rond-de-cuir avait obstrué le cerveau.—Aveuglés par les passions les hommes de nos jours ont construit dans le vide des monuments d'impiété qui sont devenus des volcans destructeurs, où la société périt sous la morsure des vipères.—La philosophie est une béquille à l'aide de laquelle nous naviguons sur le bord d'un volcan.—Louons cette main sage qui dirige le char de l'Etat parmi les périls incessants d'une mer orageuse.—Le gouvernement ressemble à un chasseur inhabile qui se laisse prendre à son propre hameçon.—C'est là le point mobile, sur lequel l'opposition aime à chevaucher.—Ne reculez devant aucun sacrifice, quand les besoins de la patrie vous tendent les bras.—Que

le li
jam
pace

2

c'est
autr
qu'e
reba
vale
créat
mes.
dans
résul
lectu
ouvr
blanc
fauch
pas f
simpl
et, ch
sont a
laisser
plus s

(1) Vo
(2) Pe

le lion britannique grimpe aux forêts américaines ou qu'il coure les mers, jamais il ne rentrera ses cornes pour se cacher honteusement dans sa carapace. (1)

2^o Ajoutons qu'il faut aux images surtout la nouveauté, c'est-à-dire exprimer une analogie non encore aperçue par autrui. Une figure nouvelle est pleine de charme, parce qu'elle donne l'idée d'un point de vue nouveau. Une figure rebattue, devenue lieu commun, n'est plus que le froid équivalent du sens propre. Or, nous l'avons dit, l'image est de création difficile ; et " depuis six mille ans qu'il y a des hommes..." qui font des métaphores, il ne reste guère à glaner dans le champ des similitudes. N'importe, elle doit être le résultat d'une impression personnelle, et non un souvenir de lecture. Le lecteur sourit, quand il rencontre dans un ouvrage moderne, *le vaisseau de l'Etat, le roi du jour, la blanche Phœbé, l'astre au front d'argent, la mort, cette faucheuse* ! Ces expressions ont fait leur temps, et il n'est pas facile de les rajeunir : mieux vaut alors l'expression simple et naturelle. Un critique l'a dit fort spirituellement, et, chose d'autant plus plaisante, en créant une image : " Ce sont autant de vieux plumets et de vieux rubans qu'il fallait laisser aux habits de nos grands-pères, quitte à nous habiller plus simplement." (2).

(1) Voir le livre de M. Paul Stapfer : *Récréations grammaticales et littéraires*.

(2) Petit de Julleville.

ARTICLE III

Les sentiments.

1. Sensation et sentiment.—2. Rôle des sensations en littérature : la couleur et l'harmonie.—3. Qualités du sentiment ; son rôle.

1. Sensation et sentiment.—La *sensation* est l'impression produite dans l'âme par l'action d'un objet matériel sur les sens. J'éprouve, par exemple, un plaisir à la *vue* d'une belle rose, à l'*audition* d'une belle musique, je suis choqué, au contraire, de sons discordants.—Le *sentiment* est une impression agréable ou désagréable, produite dans l'âme par une idée. Ainsi le souvenir des crimes de Néron excite en moi l'*indignation*.

2. Rôle des sensations en littérature ; la couleur et l'harmonie.—Nous avons vu précédemment que l'imagination avait le pouvoir d'incarner les idées abstraites, de montrer en quelque sorte aux *yeux* l'invisible. Aussi bien le style pittoresque suggère l'impression même que produiraient les choses vues dans leur réalité. Ce qu'on éprouve d'abord à la lecture d'une page descriptive ou d'un récit vécu, est une *sensation* ; et elle est produite par la *couleur* du style, ou le dessin, le relief.

Une autre sensation a de même une part assez considérable dans la jouissance littéraire : c'est l'*harmonie*. En effet, la première chose que nous éprouvons en lisant de beaux vers ou en écoutant d'éloquentes paroles est un charme pour l'*oreille*, bien nommée " le chemin du cœur," tandis qu'au contraire :

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée,
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée.

(Boileau.)

qu
me
Q
ces

Qu
nouv
de R
de S
grav
Louv
de se
ment

Qu
de ces
avène
Tout
cloche
passé

(1) Qu

“ Il y a dans la phrase et dans les vers, dit V. de Laprade, quelque chose qui participe de la couleur, du dessin et du mouvement, en un mot, des arts plastiques.” (1)

Que l'on compare, ici, toute la fable de la *Laitière et le Pot au lait*, avec ces vers pesants du *Coche et la Mouche* :

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche.
Femmes, moine, vieillards, tout était descendu.
L'attelage suait, soufflait, était rendu.

Ou bien les lugubres accents de Bossuet, saisi de stupeur, à l'étonnante nouvelle d'une mort subite, avec le récit mouvementé qu'il fait de la bataille de Rocroy ; ou encore l'allure courante des lettres ordinaires de Mme de Sévigné, avec le style de celles où elle raconte et commente quelque grave et sombre événement, la mort de Turenne, par exemple, ou celle de Louvois... Légèreté, douceur, langueur, accablement, fatigue, etc., autant de *sensations* que peut communiquer au lecteur ou à l'auditeur l'arrangement des mots et des phrases. Ex. :

Quel cœur si mal fait n'a tressailli au bruit des cloches de son lieu natal, de ces cloches qui frémirent de joie sur son berceau, qui annoncèrent son avènement à la vie, qui marquèrent le premier battement de son cœur ?... Tout se trouve dans les rêveries enchantées où nous plonge le bruit de la cloche natale : religion, famille, patrie, et le berceau et la tombe, et le passé et l'avenir.

(Châteaubriand, *Génie*.)

Ainsi toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais, sur l'océan des âges,
Jeter l'ancre un seul jour ?

O temps, suspends ton vol, et vous, heures propices !
Suspendez votre cours !
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours.

(Lamartine.)

C'était une humble église au cintre surbaissé,
L'église où nous entrâmes,
Où depuis trois cents ans avaient déjà passé
Et pleuré bien des âmes.

(1) *Quest. d'art et de morale.*

Elle était triste **et calme** à la chute du jour,
 L'église où nous **entrâmes** ;
 L'autel sans serviteur, **comme un** cœur sans amour,
 Avait éteint ses flammes.

.....
 A peine on entendait flotter quelque soupir,
 Quelque basse parole,
 Comme en une forêt qui vient de s'assoupir,
 Un dernier oiseau vole ;

Hélas ! et l'on sentait de moment en moment,
 Sous cette voûte sombre,
 Quelque chose de grand, de saint et de charmant
 S'évanouir dans l'ombre !

Elle était triste et calme à la chute du jour
 L'église où nous entrâmes...

(V. Hugo.)

L'étang frémit sous les aulnes ;
 La plaine est un gouffre d'or,
 Où court, dans les grands blés jaunes,
 Le frisson de messidor.

(V. Hugo.)

Cependant, en dépit de ces exemples d'une rare beauté plastique, il ne faudrait pas donner aux images et à l'harmonie du style une importance capitale. La sensation est fugitive. Une œuvre littéraire, en fin de compte, ne vit que par l'idée, l'*idée morale* qui se fixe dans les esprits et dans les cœurs. Trop souvent, chez les deux grands poètes que nous venons de citer, le *rêve* et la *couleur* endorment ou remplacent la pensée. " Le plus grand malheur qui puisse arriver au style, a dit Ern. Hello, c'est de se faire admirer indépendamment de l'idée qu'il exprime."

3. Qualités du sentiment ; son rôle.—Tous les sentiments doivent être *vrais* et *naturels*, c'est-à-dire réellement éprouvés par l'écrivain, et, dans les fictions, en harmonie avec le caractère et la situation des personnages. Rien ne dépare une composition comme l'abondance des sentiments *artificiels*, *factices* ou *exagérés*. Nous avons fait remarquer,

d'a
 et
 me
 ble
 cèr
 les
 car
 suj

Che
 d'un
 sont
 meille
 est un
 sion, c
 est à l
 appro
 cun de

1. La s
 éviter
 nyme
 mots.
 contre

1. I
idées.
mes e
 pensée,

d'autre part, combien il était difficile d'exprimer avec mesure et délicatesse ses sentiments, même les plus sincères et les meilleurs. Si l'on craint de ne pouvoir s'en tirer convenablement, que l'on dise tout court "qu'ils sont les plus sincères et les meilleurs."

Le sentiment joue un rôle plus ou moins important, selon les *genres littéraires* ; mais c'est seulement en étudiant les caractères de ces genres en particulier, qu'on peut donner au sujet de ce rôle quelques conseils vraiment précis.

CHAPITRE III

ÉLÉMENTS DU STYLE

LA FORME.

Choisir les *mots*, construire les *phrases*, semble un mince talent, plus digne d'un grammairien que d'un écrivain. Cependant, sans ce don, les autres sont comme s'ils n'étaient pas. Les plus heureuses pensées, dignes du meilleur style, périssent misérablement sous le mauvais langage qui leur est uni. Du reste, la *forme*, le vêtement de la pensée, la beauté de l'expression, est ce qui charme et séduit tout d'abord dans la littérature, et ce qu'il est à la portée de tous de reproduire dans de laborieuses imitations. L'étude approfondie des choses viendra plus tard ; en attendant, il importe à chacun de se faire à lui-même la langue dont il se servira pour les énoncer.

ARTICLE I

Les mots.

1. La science des mots ; utile dans l'invention des idées, nécessaire pour éviter l'impropriété des termes et les répétitions vicieuses.—2. Des synonymes.—3. Autres sortes de développements facilités par la science des mots.—4. Des équivalents ; la périphrase.—5. Des épithètes.—6. Fautes contre le vocabulaire ; barbarismes et néologismes.

1. La science des mots ; utile dans l'invention des idées, nécessaire pour éviter l'impropriété des termes et les répétitions vicieuses.— " Le langage et la pensée, dit Max Muller, ne se peuvent séparer. La pensée

sans les mots n'est rien ; les mots sans la pensée ne sont que de vains bruits. Penser, c'est parler tout bas, parler c'est penser haut. Le mot, c'est la pensée revêtue d'un corps."

Victor Hugo a exprimé exactement la même chose, mais avec plus de fracas :

Où, vous tous, comprenez que les mots sont des choses....
 Tel mot est un sourire et tel autre un regard....
 Ce qu'un mot ne sait pas, un autre le révèle.
 Les mots heurtent le front comme l'eau le récif :
 Ils fourmillent, ouvrant dans votre esprit pensif
 Des griffes ou des mains, et quelques-uns des ailes ;
 Comme en un âtre noir errent des étincelles,
 Rêveurs, tristes, joyeux, amers, sinistres, doux,
 Sombre peuple, les mots vont et viennent en nous :
 Les mots sont les passants mystérieux de l'âme....
 Et de même que l'homme est l'animal où vit
 L'âme, clarté d'en haut par le corps possédée,
 C'est que Dieu fait du mot la bête de l'idée. (1)

Rien donc de frivole dans le travail des mots ; c'est le travail même des idées. " Le style, dit M. Albalat, est l'art de saisir la valeur des mots et les rapports des mots entre eux : c'est une *création de forme* par les mots et une *création d'idées par la forme*. Plus cette création est sensible à la lecture, meilleur est l'écrivain." (2)

1^o Boileau a dit :

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

Eh bien, ce n'est pas toujours vrai. On peut savoir parfaitement ce que l'on veut dire, dans quel ordre on veut le dire, et rester inerte en face de sa feuille de papier. D'où provient cette stérilité d'esprit ? Nous ne dirons pas uniquement, mais en grande partie, de la pauvreté de notre *vocabulaire*.

(1) *Contemplations*, liv. I.

(2) *L'art d'écrire en vingt leçons*.—On ne peut trop recommander ce livre et les livres de M. Albalat.

Il n'en serait pas de même, si l'on possédait à fond les termes de sa langue, avec leurs sens positifs et figurés. Car d'abord, ainsi que nous l'avons fait remarquer, pour un homme d'imagination, un mot suffit à évoquer un coin de nature, un pays, une époque, un trait d'histoire. Puis "les mots ont une âme," ils s'appellent les uns les autres et tirent après eux des séries d'idées, d'images, d'aperçus, c'est-à-dire, pour peu qu'on y réfléchisse, tous les matériaux d'un développement.

Prenez comme exemple le mot *patrie* ; voyons ce qu'on en peut obtenir par *synonymie* et *association d'idées* :

Lieu de naissance, pays, sol natal, clocher, maison paternelle, foyer, berceau, tombe ;—parents, amis d'enfance ;—langue, histoire, lois nationales, devoirs civiques ;—exil, souvenirs, nostalgie, etc.

Voici maintenant une charmante définition de la *Patrie* qui ne contient guère autre chose pourtant que ces idées éparses si aisément trouvées : (1)

Tu n'as peut-être jamais pensé à ce qu'est la patrie ? C'est tout ce qui t'entoure, tout ce qui t'a élevé et nourri, tout ce que tu as aimé. Cette campagne que tu vois, ces maisons, ces arbres, ces enfants qui passent là en riant, c'est la patrie ! Les lois qui te protègent, le pain qui paye ton travail, les paroles que tu échanges, la joie et la tristesse qui te viennent des hommes et des choses parmi lesquels tu vis, c'est la patrie ! La petite chambre où tu as vu autrefois ta mère, les souvenirs qu'elle t'a laissés, la terre où elle repose, c'est la patrie ! Tu la vois, tu la respirez partout ! Figure-toi, mon fils, tes droits et tes devoirs, tes affections et tes besoins, tes souvenirs et ta reconnaissance ; réunis tout cela sous un seul nom ; et ce nom sera la patrie !

(Emile Souvestre.)

2° En tout cas, il est nécessaire de posséder un catalogue aussi complet que possible des mots de la langue qu'on emploie, de savoir distinguer nettement les nuances les plus délicates de leur signification, si l'on veut être capable d'observer la *propriété des termes*.

Le terme *propre* est celui qui rend l'idée tout entière, le terme *peu propre* ne la rend qu'à demi, le terme *impropre* la défigure. Entre toutes les expressions qui peuvent rendre une seule de nos idées, il n'y en a qu'une

(1) D'autant plus aisément qu'il existe des dictionnaires où cette besogne est donnée toute faite. Voir Paul Rouaix, *Dict. des idées suggérées par les mots*, et l'abbé Elie Blanc, *Dict. analogique*.

seule qui soit la bonne, elle existe, et il faut la trouver, sous peine d'écrire obscurément ou ridiculement. On sait la piquante épigramme que s'attira un poète qui avait confondu *constance* avec *patience* :

Or, apprenez comme l'on parle en France :
 Votre longue persévérance
 A nous donner de méchants vers,
 C'est ce qu'on appelle *constance* ;
 Et dans ceux qui les ont soufferts,
 Cela s'appelle *patience*.

(La Fare.)

3^o Une dernière utilité de posséder dans sa tête " un bon dictionnaire," c'est la facilité acquise à éviter dans son langage les *répétitions vicieuses* et les assonances, ou fausses rimes. C'est le défaut capital d'écriture chez les commençants : ils ne peuvent varier leurs expressions, ignorant l'utilité des *synonymes* et des *équivalents*.

Th. Gautier lisait tous les jours, disait-il, *une page de dictionnaire*, et il attribuait à cet héroïque exercice sa prodigieuse facilité : " L'important est d'avoir une bonne syntaxe : ma phrase est comme les chats, qui retombent toujours sur leurs pieds."

2. Des synonymes.—Les *synonymes* sont les mots différents qui représentent une même idée.

Ainsi l'on dit les *hommes*, les *humains* ou les *mortels* ; la *mort* ou le *trépas* ; *juste* ou *équitable* ; *aimer* ou *chérir* ; *vite* ou *promptement* ; *comme* ou *de même*, *ainsi que* ; *bien* ou *bravo !* Voilà des synonymes.

A parler à la rigueur, il n'y a pas dans notre langue de véritables synonymes, mais seulement des termes qui représentent des *nuances distinctes d'une même idée*. On pourrait le faire voir dans les exemples ci-dessus mentionnés. Et c'est une étude intéressante, un exercice des plus propres à aiguïser l'esprit et à développer le goût, que d'analyser la synonymie des mots. Ex. :

(1) I
 tres ce
 (2) C
 d'avoir
 (3) Si
 nyme,"
 digieuse
 énumé
 que le v
 et G. La

Demander, interroger, questionner... donnent lieu à ces particularités : l'espion *questionne* les gens ; le juge *interroge* les criminels ; le soldat *demande* l'ordre du général.

Un homme est *indolent* par indifférence, *nonchalant* faute d'activité, *négligent*, par manque de soin, *paresseux* par défaut d'action, *fainéant* par crainte de fatigue.

Le *lieu* est un espace entier ; l'*endroit*, une partie de cet espace ; *place*, éveille une *idée* d'ordre et d'arrangement. (1)

Toutefois, ces différences n'empêchent pas en pratique de substituer, dans le langage littéraire, l'un de ces termes à l'autre, pour éviter la *monotonie* et les *répétitions*. Car, en fait de variété, les lecteurs les moins avertis sont aussi exigeants que le bon La Fontaine :

Il me faut du nouveau, n'en fût-il point au monde.

3. Autres sortes de développements facilités par la science des mots. (2)—1^o Donc les mots sont *évocateurs d'idées*, ils peuvent être d'un grand secours dans la recherche des développements littéraires ou oratoires, non certes pour dispenser de la réflexion, mais pour l'orienter. L'exemple fourni plus haut de cette puissance insoupçonnée en est un de *définition* par analyse ou *énumération des parties* (qualités, causes, effets). C'est le genre d'amplification emprunté aux classiques et pratiqué avec génie par V. Hugo, dans les deux-tiers au moins de son œuvre immense. (3)

(1) Il faudrait, à tout prix, multiplier ces exercices dans les classes de lettres comme de grammaire.

(2) C'est la suite du paragraphe 1er ; nous ne pouvions le continuer avant d'avoir défini les synonymes.

(3) Si bien que ses ennemis l'avaient surnommé le "virtuose du synonyme," croyant par là le rabaisser.—Lisez, par exemple, *Navarin*, cette prodigieuse orientale, où il fait le tableau du désastre des Turcs 1827). Pure énumération, suggérée par le mot *flotte*, de toutes les formes de bâtiments que le *vocabulaire* lui a fournis.—Em. Faguet, *Etud. litt. sur le XIXe siècle*, et G. Lanson, *ouvrage cité*, p. 49.

Qu'on ne parle donc pas de puénil artifice et de procédé mécanique. Aussi bien, au risque de faire double emploi, nous mentionnerons avant l'heure les autres sortes d'amplifications, pour les considérer dans leurs rapports avec la science des mots.

2^o *L'accumulation* reprend la même idée sous différents aspects pour la rendre plus intéressante. Développement par les *synonymes*, en définitive. On peut en abuser, mais d'aucuns, Massillon, par exemple, en ont tiré les plus beaux effets.

Mme de Sévigné, écrivant à M. de Coulanges une chose qui faisait alors l'étonnement de la cour et de la ville, le mariage de Lauzun avec Mademoiselle, commence sa lettre de cette manière :

Je m'en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue, la plus grande, la plus petite, la plus rare, la plus commune, la plus éclatante, la plus secrète jusqu'aujourd'hui.

C'est un exemple d'*accumulation*.

La même, décrivant un incendie dont elle avait été témoin, dit :

C'était des cris, c'était une confusion, c'était un bruit épouvantable des poutres et des solives qui tombaient.

La scène fameuse des portraits, dans *Hernani*, s'ouvre par cette accumulation, à la rigueur toute verbale :

C'est l'ainé, c'est l'aïeul, l'ancêtre, le grand homme,
Don Silvius, qui fut trois fois consul de Rome.

3^o *La comparaison* et le *contraste*, qui font ressortir les analogies ou les différences de l'objet avec un ou plusieurs autres, ont souvent été inspirés par les seuls mots eux-mêmes.

Une dame présente à Lamartine un album pour y écrire des vers. Le poète a devant les yeux la *page blanche—d'un livre* : deux mots ; et dans son âme toujours l'obsédant mystère de la *vie*, le *bonheur* insaisissable : deux autres. Cela lui suffit. Sur le champ il improvise cette admirable comparaison :

m

sy
nuRie
beau
fils. (
voit
obsesLa
abus
trouv
lire a
poèteMais
papillo
écrivai
mable

Sur cette page blanche où mes vers vont éclore,
 Qu'un souvenir parfois ramène votre cœur,
 De votre vie aussi la page est blanche encore,
 Je voudrais la remplir d'un seul mot : le bonheur.
 Le livre de la vie est un livre suprême,
 Que l'on ne peut fermer ni rouvrir à son choix,
 Où le feuillet fatal se tourne de lui-même ;
 Le passage attachant ne s'y lit qu'une fois :
 On voudrait s'arrêter à la page qu'on aime,
 Et la page où l'on meurt est déjà sous les doigts.

Contrastes ou antithèses, précisément appelés *alliances de mots* :

Pour réparer des ans l'irréparable outrage.

(Racine.)

Le temps, cette image mobile
 De l'immobile éternité.

(J. B. Rousseau.)

4^e La *gradation* renforce l'expression au moyen de quasi-synonymes apposés par degrés, en augmentant ou en diminuant. Ex. :

C'est le Dieu des chrétiens, c'est le mien, c'est le vôtre ;
 Et la terre et le ciel n'en connaissent pas d'autre.

(Corneille, *Polyeucte*.)

Va, cours, vole, et nous venge.

(Le Cid.)

Rien ne demeure : tout change, tout s'use, tout s'éteint. (Massillon).— On a beau être un fils dénaturé, un fils révolté, un fils ingrat : on reste toujours fils. (Montalembert, cité plus haut).— La masse des députés ignore tout, ne voit rien, ne contrôle rien... Ils n'ont qu'une pensée, une hantise, une obsession : être réélus. (Ed. Drumont.)

Le souci de la gradation, excellent moyen quand on n'en abuse pas, favorise aussi, comme nous le verrons bientôt, les trouvailles d'épithètes. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire avec un peu d'attention le premier auteur moderne venu, poète ou prosateur.

Mais ces procédés faciles ont un écueil : c'est la prolixité, le verbiage, le papillotage plus agaçant encore au lecteur que la sécheresse même. Des écrivains de mérite par ailleurs sont tombés dans ces défauts. Tel l'aimable critique Pontmartin :

La curiosité ! elle a été la *Muse*, la *confidente*, la *compagne*, la *joie*, le *tourment*, le *fléau*, le *refuge*, le *bon* et le *mauvais génie* de Sainte-Beuve... Elle a, chez lui, tous les semblants du *désir vague*, *agité*, *inquiet*, *fugitif*, etc.—Une surexcitation nerveuse de polémiste sans cesse *provoquée*, *exaltée*, *aigrie*, *exacerbée*, *décuplée* par les événements.

4. Des équivalents ; la périphrase.—On nomme *équivalents* certains mots ou certaines expressions qui peuvent se substituer sans peine à d'autres mots ou à d'autres expressions :

Ainsi : Je rougis de pleurer, *ou* je rougis de mes larmes :—Tranquille, elle monta au bûcher, *pour* tranquillement.—On devient savant *en étudiant* :—L'étude rend savant, la science s'acquiert par l'étude.—*Lorsqu'un* discours est bien ordonné, *que* les pensées en sont bien enchaînées, *que* le style est simple et naturel, *on* le retient aisément :—L'ordre et l'enchaînement des pensées, la simplicité et le naturel du style sont les garanties de la fidélité de la mémoire.

Si nous éliminons les *figures* de style, qui font l'office d'équivalents, il ne nous reste à indiquer ici que les modifications suivantes :

1° Changements de temps et de modes dans les verbes ; par exemple, le *présent* donne plus de vivacité à la narration que le *passé* : il peut même se substituer au futur.

Mais il *fallut* enfin céder ; c'est en vain qu'à travers les bois Beck *précipite* sa marche pour tomber sur nos soldats épuisés ; le prince l'a *prévenu* ; les bataillons enfoncés *demandent* quartier.

(Bossuet.)

2° L'infinitif étant plus court et plus clair, on peut en multiplier le retour à l'aide des auxiliaires, *aller*, *savoir*, *pouvoir*, etc. Ex. :

Je *vais* faire la guerre aux habitants de l'air.
Nous *pourrons* rire à l'aise.

3° L'actif pour le passif, ou vice versâ. Ex. :

L'ardeur dont il était animé, *ou* qui l'animait.

l
t
c

ri
—
de

pl
rè
tie

l
rec

équ
ridi

Mo
tions
vie ç
grâce

Ra

5.
plac
choix
heure
On
pale s

4° La *périphrase* ou *circonlocution* consiste à remplacer le mot propre par un circuit de paroles, pour éviter une répétition ou pour donner au discours plus de grâce, d'ampleur ou de noblesse. C'est un équivalent. Ex. :

Châteaubriand, dans sa merveilleuse description d'une nuit d'été en Amérique, au lieu de la *lune* dit : *La reine des nuits* monta peu à peu dans le ciel —le jour bleuâtre et velouté de *l'astre* poussait des *gerbes de lumière* (au lieu de rayons)—toute brillante des *constellations de la nuit* (au lieu des étoiles).

Bossuet, en désignant *Dieu* par une majestueuse périphrase, développe la plus belle période peut-être qui ait été construite en français : "Celui qui règne dans les cieux, et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, etc."

Racine ne voulant pas nommer le *faré* qu'employait la mère d'Athalie, a recours à une circonlocution assez laborieuse :

Même elle avait encor cet éclat emprunté
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage
Pour réparer des ans l'irréparable outrage.

On voit dans ce dernier exemple les dangers de semblables équivalents ; c'est l'affectation, le maniérisme et souvent le ridicule.

Molière prête généralement aux *Précieuses* ces bouffonnes circonlocutions : "Voiturez-nous les commodités de la conversation.—Contentez l'envie que ce fauteuil a de vous embrasser.—Apportez-moi le conseiller des grâces (mon miroir), etc."

Racine en a mis d'aussi plaisantes dans le plaidoyer de l'Intimé :

Devant ce grand Dandin l'innocence est hardie :
Oui, devant ce *Caton de basse Normandie*,
Ce *soleil d'équité* qui n'a jamais terni....

5. Des épithètes ; l'art de les choisir et de les placer.—Outre les modifications utiles qui résultent du choix et du changement des mots, il faut signaler, comme un heureux *moyen de développement*, l'emploi des épithètes.

On appelle *épithète* un adjectif, sans lequel l'idée principale serait suffisamment exprimée, mais qui lui donne plus

de grâce, de piquant, de force, de pathétique, etc. ; en d'autres termes, c'est un adjectif d'ornement.

1^o *Choix des épithètes.* Les manuels distinguent des épithètes de *nature*, de *caractère* et de *circonstance*. Ex. :

Ainsi, les brebis *bêlantes*, les agneaux *bondissants*, les *blancs* flocons de neige, *faible* et *débile* vieillard : épithètes de nature : " Cette assemblée, *la plus auguste de l'univers*," de Massillon : épithète de caractère : " La mort *plus puissante* l'enlevait entre ces *royales* mains " : épithètes de circonstance.

Dans la pratique, on peut dire qu'il n'y en a que de deux sortes : les *bonnes* et les *médiocres*. Il y a des épithètes banales, incolores, de nul effet, qu'il faut fuir ; il y en a de pittoresques et de saisissantes, qui d'un trait nous font entrevoir toute une scène ou tout un homme : celles que l'on doit rechercher, et qu'on trouve avec de l'imagination et du goût. Mais, évidemment, pour que le choix soit possible, la première condition est d'être pourvu d'un riche vocabulaire. La lecture, l'esprit d'observation et l'habitude de toujours bien *voir mentalement* ce que l'on veut peindre feront le reste.

2^o *L'art de les placer.* On conseille encore de " les enchasser si artistement dans la trame du discours qu'on ne les y aperçoive presque pas." Il faut au contraire, ce nous semble, qu'on les y aperçoive autant que les autres termes, pourvu par exemple qu'elles fassent apercevoir quelque chose. Quant au reste, leur place est déterminée, comme celle du substantif et du verbe, par les conditions de la syntaxe, de l'harmonie et de l'effet particulier que l'on veut produire. Si elles sont multipliées, elles doivent se suivre par degrés ascendants ou descendants.

Voici maintenant quelques exemples qui pourront, mieux que des préceptes arbitraires, guider les débutants dans le *choix* et la *disposition* des épithètes.

de
Pe
U
les

L
les
la li
velo
Mer
les
pou
tout
ongl

Le n
rable o
tiède et
épais, é

Main
rouges,
cerne l'
sonnant
voiles gon
et cette
vulgarité
l'abonda

Dans tous les genres, la vérité est à la fois ce qu'il y a de plus *sublime*, de plus *simple*, de plus *difficile* et cependant de plus *naturel*. (Sévigné.) Pensée profonde, exprimée à l'aide d'épithètes *de nature* offrant contraste.— Une sorte de tonnerre lointain, une rumeur *sourde, confuse, horrible*, ébranla les airs. (Bossuet.) Gradation d'adjectifs ; de même dans les vers suivants :

De leur concorde *impie, affreuse, inexorable*,
Funeste aux gens de bien, aux riches, au sénat.

(Corneille, *Cinna*.)

L'ouragan va devant lui, *poudreux* et *superbe*, balayant les troupeaux et les bergers. (Dante.) Remarquez la construction.—La lumière *gris-perle* de la lune descendait sur la cime *indéterminée* des forêts... Le jour *bleuâtre* et *velouté* de la lune descendait dans les intervalles des arbres. (Châteaubriand.) Merveilleux d'exactitude et de *rév. rie* poétique.—*Luisante* et *ronde*, tu frôles les monts comme la roue d'un char. (Flaubert.) Epithètes *de nature*, et pourtant quel effet !—Chaque vie a son automne, sa saison *jaunissante*, où toute chose se fane et pâlit. (Michelet.)—*Impassible*, le cocher ne remua ni ongle ni poil. (***)

L'aurore apparaissait ; quelle aurore ! Un abîme
 D'éblouissement, *vaste, insondable sublime* :
 Une *ardente* lueur de paix et de bonté.
 C'était aux premiers temps du globe...
 Tout s'illuminait, l'ombre et le brouillard *obscur* :
 Des avalanches *d'or* s'écroulaient dans l'azur...
 Les oiseaux gazouillaient un hymne si *charmant*,
 Si *frais*, si *gracieux*, si *suave* et si *tendre*,
 Que les anges *distracts* se penchaient pour l'entendre.

(V. Hugo, *1re Lég. des Siècles*.)

Le *merveilleux* bocage est en *pleine* gloire du matin, sous le ciel *incomparable* où vibre la chanson *éperdue* des alouettes. On respire un air à la fois *tiède* et *vivifiant*, d'une suavité *exquise*. Les grands orangers, au feuillage *épais*, étendent une ombre d'un *noir bleu* sur le sol *jonché* de leurs fleurs.

(Loti, *Vers Ispahan*.)

Maintenant, à mes pieds, Aigues-Mortes, misérable *damier de toits à tuiles rouges*, était *ramassée* dans l'enceinte *rectangulaire* des *hautes* murailles que cerne l'*admirable* plaine, terres *violettes*, étangs d'*argent* et de *bleu clair* ; *frissonnant* de solitude sous la brise *tiède* ; puis, à l'horizon, sur la mer, des *voiles gonflées* vers des pays *inconnus* symbolisaient *magnifiquement* le départ et cette fuite pour qui sont *ardentes* nos âmes, nos *pauvres* âmes, *pressées de vulgarités* et *besogneuses* de toutes ces parts d'*inconnu* où sont les réserves de l'*abondante* nature.

(Maurice Barrès, *Le Jardin de Bérénice*.)

6. Fautes contre le vocabulaire : barbarismes et néologismes.—1^o Le *barbarisme* est : (a) Un mot qui n'existe pas dans la langue. Ex. :

Lamartine, dit-on, écrivit quelque part *vêtissait* pour *revêtait* ou *vêtait*.—Mais les écoliers insoucians s'en permettent bien d'autres : *j'ai tombé*, il *avait parti*, je *m'ai fait mal*, ils *ont enfin arrivé au but* ; *j'ai pas* dit cela, pour *ie n'ai pas* dit cela, etc.

(b) Un mot pris à contresens. Ex. :

Un étranger écrivait à Fénelon : “ Mgr, vous avez pour moi des *boyaux* de père.” Il voulait dire *entrailles*.—Un anglais reprochait à son bottier de lui avoir fait des chaussures trop *équitables*.—Les personnes sans instruction sont seules excusables de méprises comme celles-ci, que les grammairiens appellent *paronymes* : instruments *oratoires*, pour *aratoires*, *échaffourée* pour *échauffourée*, *allocation* pour *alloctution* ; je vous trouve aujourd'hui bien *impromptu* ; je me *ramife* à l'opinion de M. le maire, etc.

Règle : apprenez vos conjugaisons, consultez votre dictionnaire et lisez les bons auteurs.

2^o (a) Les *néologismes* dont il s'agit ici ne sont pas ces mots nouveaux que le progrès des sciences, la naissance d'institutions ou de théories nouvelles, l'éclosion de sentiments inconnus aux époques antérieures, ont introduits dans le langage : *télégraphe*, *téléphone*, *automobile*, *aéroplane* ; *parlementarisme*, *émeutier*, *socialisme*, *évolutionisme*, *réalisme*, *pessimisme*, etc. Ceux-là il faut les apprendre et en rechercher soigneusement l'étymologie et l'explication dans les dictionnaires les plus récents.

(b) Les néologismes blâmables et à éviter, sont d'abord, pour nous, les *anglicismes*, dont notre excellent *Bulletin du Parler Français* achève de dresser une nomenclature accompagnée de la traduction littérale ou équivalente de chacun. (1)

(1) Les anglicismes, qui sévissent en France même, commencèrent à s'y introduire au XVIII^e siècle. Ainsi *redingote*, dont s'alarmait le purisme de Voltaire, n'est que le paronyme de *riding-coat*.

les
l'é
sat
ris
en

V
cure
béné
mis
gori
Ne
aux
de li
plai

Ce
ainsi
d'une
venu
Un j
dent

Uly
sée ;
et ses
mins
se rec
cheur
son c
prune
se mo

(1) 1

(c) Ce sont en effet de véritables *barbarismes*, de même que les termes étranges, vaguement grecs et latins, inventés par l'école, disparue aujourd'hui, des poètes *décadents* et des pro-sateurs *deliquescents*, par les philosophes épris des "catégorisations" allemandes, ou forgés à plaisir par les publicistes en veine de mystifier leurs lecteurs. Ex. :

Vibrance, atténuation, pour vibration et atténuation ; *ascender*, pour monter, *curve* au lieu de courbe.—Les parfums *floraux*, les chants *oiselins*, toutes ces bénédictions printanières lui procuraient un charme *psychique*.—Un *dynamisme modificateur de la personnalité*, une *individualité au-dessus de toute catégorisation*, une *idée qui contagionne les esprits, incomplétude singulière*, etc.

Ne *procrastinez* pas, si la besogne urge. Le dimanche parisien, si triste aux *dépatriés* sans famille... — Il *soieille* lourdement.—Ce bois, en contre-bas de la route, est *marginé* par une petite rivière qui *sinue* entre les arbres. Une plaine l'entoure, qu'*horizonnent* d'autres forêts.

Ces bizarreries paraissent d'autant plus inutiles que les choses désignées ainsi ont déjà leurs termes. Elles ne suffisent pas même à singulariser d'une façon notable la *manière* de ceux qui les emploient, puisque le premier venu peut en réussir le pastiche et en pratiquer le truquage à bon marché. Un journaliste de beaucoup d'esprit s'est amusé à transcrire en style *décadent* le début si simple et si harmonieux du Télémaque :

Ulysse, en se départant, faisait Calypso toute dénuée, dolente et angoissée ; sa perversité la poignait. Elle ne carminait plus en sa lustrale grotte, et ses serves, les nymphes, craignant, mutaient aussi. Seule sur les gramins florescents, elle ambulait dans l'à jamais printanière insule, amèrement se recogitant Ulysse, tant de fois en son entour dans les nocturnes fraîcheurs aromatisés de la rive. Et sur ce rivage, cessant le pendulement de son corps, elle despargeait de ses yeux une lacrimale rosée, les orbes de ses prunelles orientées vers la mer où elles avaient vu la fuyante nef d'Ulysse se mouvoir parmi les aques vertes, en un lent sinûment. (1)

(1) M. Alb. Millaud, dans le *Figaro*.

ARTICLE II

Les phrases.

1. De la ponctuation.—2. Des tours de phrase.—3. Exercices sur les tours de phrase.

1. De la ponctuation.—La ponctuation ne sert pas seulement à indiquer les repos de la voix, les pauses dans la lecture ; son but est encore de marquer le rapport des idées entre elles, de fixer le sens des phrases. Ses règles tiennent aux principes mêmes de l'analyse logique. Les fautes de ponctuation sont de véritables *fautes de raisonnement* ; l'omission ou le déplacement des signes que nous allons passer en revue, rendrait donc le langage écrit à la fois illisible et inintelligible.

1^o Le *point* termine toutes les phrases dont le sens est achevé : il est toujours suivi d'une majuscule. Ex. :

On donne le signal. Le combat s'engage. Ce fut alors un affreux spectacle.—Il s'en allait errant sur la terre. Que Dieu guide le pauvre exilé.

Remarque. Dans les commencements, appliquez-vous à faire des *phrases courtes* : c'est le meilleur moyen de les faire correctes et claires. De plus, avant d'écrire une phrase sur le papier, faites-la tout entière dans votre tête. Modèles :

Le bourg était endormi. Les piliers des halles allongeaient de grandes ombres. La terre était toute grise, comme par une nuit d'été.

(Flaubert.)

Il fait grand jour. Les coqs ont déjà glorieusement fêté l'aurore depuis longtemps. Le concert est devenu général. Le pépiement des oiseaux qui se poursuivent se mêle aux roucoulements cérémonieux des pigeons. Les poules caquètent et les canards coincoient en barbotant.

(XXX.)

Le soleil d'automne montait dans l'azur, pâle et glacé. Sous nos pas, le gazon grésillait. Nous pénétrâmes dans le bois. Les feuilles, à la lisière, plus exposées au vent, étaient déjà tombées. A l'intérieur, il y en avait encore quelques unes, surtout aux chênes et aux érables. Cuivrées ou dorées, elles résistaient, mais à peine, et claquaient comme des grelots au moindre souffle d'air.

(Henri Bordeaux.)

ra
et
laq
mo
ton

me

L
frai

len

(
ples

Le
rare,
—Le
vreté

(
gén
cons

Un
part
n'en
—C'es

(c)
expli
phras

Il fa
en être
tirent
vous di

(1) M
indigne
avec as
p. 186.

Le ciel était d'un bleu tendre. Une faible brise agitait le feuillage et rafraichissait l'air. Une sensation de béatitude exquise emplissait le cœur et engourdisait la pensée. L'horizon était voilé d'une brume légère dans laquelle les lointains se fondaient, doucement estompés. Des bruits confus montaient de la vallée, animant la solitude des taillis profonds, qui moutonnaient comme une mer sombre au bas de la terrasse. (1)

D'autre part il faut éviter de hacher son style par le menu. Ex. :

Le soleil se levait. Un coq chantait. La voiture se mit en marche. L'air fraichissait. Le vent balançait les arbres. Il s'endormit.

2° La *virgule* marque que le sens n'est pas fini, mais seulement divisé.

(a) Elle sépare les sujets, attributs et compléments multiples d'une même proposition. Ex. :

Le cœur, l'esprit, les mœurs, tout gagne à la culture.—C'est une action rare, inouïe, incroyable.—Il faut régler ses goûts, ses travaux, ses plaisirs.—Les anciennes mœurs, l'ignorance du luxe, un certain usage de la pauvreté, rendaient à Rome les fortunes à peu près égales.

(b) Elle divise les appositions, vocatifs, exclamatifs, et en général les expressions qui ajoutent à la pensée une circonstance de temps, de lieu, de manière, etc. Ex. :

Un jeune lys, l'amour de la nature.—Multipliez les fleurs, ornement du parterre.—Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.—Je n'en sais rien, hélas !—L'ennemi, vers cinq heures, se décida à la retraite.—C'est là, sous un vieux chêne, qu'il aimait à se reposer.

(c) On place entre deux virgules les incisives, les incidentes explicatives et circonstanciées; si elles commencent une phrase, elles sont suivies de la virgule. Ex. :

Il faut, dit le juge, répondre à mes questions.—Tu te trompes, si tu crois en être estimé davantage.—Tous les spectateurs, pendant qu'il parlait, sentaient leurs cœurs émus.—Sans vous offenser, peut-on vous demander si vous dites la vérité ?

(1) M. Albalat ne cite cependant ce petit morceau que pour le déclarer indigne de figurer même dans un premier jet. " Il n'y a là-dedans, dit-il avec assez de raison, pas une expression ni une idée neuve." *Ouvr. cit.*, p. 186.

(d) Quand la particule *et* sert à séparer deux idées distinctes, elle doit être précédée d'une virgule. Ex. :

Le vieillard est riche de ce qu'il possède, et le jeune homme de ce qu'il espère.

Le sénat mit aux voix cette affaire importante,
Et le turbot fut mis à la sauce piquante.

(Berchoux.)

Lorsqu'elle est répétée, il faut ponctuer de manière à ne pas détruire l'image de l'opposition. Ex. :

Et le riche et le pauvre, et le faible et le fort,
Vont tous également des douleurs à la mort.

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.

(Racine.)

De même, quand *ni* est ramené plus de deux fois, c'est une espèce d'énumération qui doit être indiquée par des virgules. Ex. :

Ni ma santé, ni mes travaux, ni mon goût, ne me permettent de quitter ma douce retraite.

(e) On remplace par des virgules les ellipses du verbe. Ex. :

Ses louanges mêmes sont empoisonnées ; ses applaudissements, malins ; son silence, criminel. (Massillon.)

Enfin, dans bien des cas, c'est le goût qui décide de l'usage de la virgule : on l'introduit ou bien on la supprime, suivant que les idées se rapprochent ou qu'elles se séparent.

Les cloches du hameau se font entendre, les villageois quittent leurs travaux, le vigneron descend de la colline, le laboureur accourt de la plaine, le bûcheron sort de la forêt, les mères, fermant leurs cabanes, arrivent avec leurs enfants, et les jeunes filles laissent leurs fuseaux, leurs brebis et leurs fontaines pour assister à la fête.

(Châteaubriand, *Génie, les Rogations.*)

3^o Lorsqu'une proposition dont le sens est complet se trouve suivie d'une autre proposition qui en est le développement, on doit les séparer par le *point et virgule*. Ex. :

La
bles:
une

I
conj
deu:

La
O
en g

Il e
ses ra
semé
éthéré

De
4^o
mière

Les dé
sont ce
piquen
les plu

On
qui an

Il y a
la music

Enfi
tion. F

Pythag

La c
5^o L
toute p
quand l

La douceur est une vertu ; mais il ne faut pas qu'elle dégénère en faiblesse.—Pour le vulgaire, la beauté est une enseigne ; pour l'artiste, c'est une religion.

La seconde proposition commence, dans ces cas, par les conjonctions *mais, or, donc, car, cependant*, etc. Si les deux propositions opposées sont très courtes, la virgule suffit :

La paresse n'a point d'avocats, mais elle a beaucoup d'amis.

On sépare par des points-virgules, et non par des points, en général, les traits convergents d'un morceau descriptif.

Il est minuit ; sur les sombres montagnes le disque froid de la lune verse ses rayons ; le ciel bleu s'étend là-haut, semblable à un autre océan parsemé de ces îles de lumière qui rayonnent d'un éclat si merveilleux, si éthéré...

(Byron.)

De même, les membres d'une *période* ou phrase oratoire.

4^o Le *deux-points* sert à joindre deux phrases dont la première sert d'argument à la seconde. Ex. :

Les délicats sont malheureux : rien ne saurait les satisfaire.—Les hommes sont comme les animaux : les gros mangent les petits, et les petits les piquent.—La politesse est comme l'eau courante : elle rend unis et lisses les plus durs cailloux.

On emploie encore les deux-points après une proposition qui annonce une énumération.

Il y a de certaines choses dont la médiocrité est insupportable : la poésie, la musique, la peinture, le discours public.

Enfin on se sert du deux-points pour annoncer une citation. Ex. :

Pythagore a dit : " Mon ami est un autre moi-même."

La citation doit être enclavée entre *guillemets* ""

5^o Le *point d'interrogation* se met évidemment après toute phrase interrogative. Il est surtout indispensable quand l'interrogation n'est que dans le sens : Ex. :

Pourquoi est-il venu ? qui l'a envoyé ? que veut-il ?—C'est là ce que vous désirez ?—Vous venez avec nous ?

6^o Le *point exclamatif* se met à la fin des phrases qui expriment l'étonnement, l'admiration, l'indignation, le désir, la joie, la mélancolie, et en général tous les sentiments subits ou vifs de l'âme qui peuvent se peindre par une seule parole. Ex. :

Quel émail ! quelles couleurs ! quelles richesses !

Que de souffrances supportées, et avec quel courage !

7^o Les *parenthèses* ou les *tirets* renferment une phrase étrangère à la proposition principale et sans lien grammatical avec elle.

Franklin tout jeune (il avait douze ans) avait déjà essayé de plusieurs métiers.

Ils étaient vingt—c'était bien peu—pour résister à une telle foule.

Le *tiret* s'emploie dans le dialogue pour indiquer le changement d'interlocuteur :

Est-ce assez ? dites-moi ; n'y suis-je point encore ?

—Nenni,—M'y voici donc ?—Point du tout.—M'y voilà ?

—Vous n'en approchez point.

Enfin on pratique un *alinéa*, on va à la ligne, lorsqu'on passe d'une partie de la composition à une autre.

2. Des tours de phrase.—On nomme ainsi les façons différentes dont une pensée peut être présentée, tout en conservant à peu près les mêmes mots. Les *tours de phrase* servent à révéler l'état d'esprit de l'écrivain et l'effet qu'il veut produire sur ses lecteurs : force ou élégance, énergie ou grâce, netteté ou profondeur. Mais leur principal avantage est d'offrir un excellent moyen de *varier le style*. On en compte dix principaux :

1^o *Affirmatif* :

L'Eternel est son nom ; le monde est son ouvrage ;
 Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
 Juge tous les mortels avec d'égaux lois,
 Et du haut de son trône interroge les rois ;
 Des plus fermes Etats la chute épouvantable,
 Quand il veut, n'est qu'un jeu de sa main redoutable.

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,
 Ma fortune enfin va prendre une face nouvelle.

(Racine.)

Oui, c'est un Dieu caché que le Dieu qu'il faut croire.

(Ls. Racine.)

Je prends tout doucement les hommes comme ils sont.

Molière.)

2^o *Négatif* :

Non, pas une action, pas une parole, pas une pensée n'échappe à Dieu.
Ni l'or, *ni* la grandeur ne nous rendent heureux.

(La Fontaine.)

Nul ne prend pour soi la vérité qui le condamne.—*Rien* n'est durable de ce qui n'est pas fondé sur la raison et la justice.—*Jamais* Homère n'a approché de la sublimité de Moïse dans ses cantiques. *Jamais* nulle ode grecque ou latine n'a pu atteindre à la hauteur des psaumes de David ; *jamais* aucun poète n'a égalé Isaïe peignant la majesté de Dieu....

(Fénelon.)

3^o *Impératif* :

Voyez ces plages désertes, ces tristes contrées où l'homme n'a jamais résidé... — *Qu'on se figure* un pays sans verdure et sans eau...

(Buffon.)

4^o *Interrogatif* :

La foi qui n'agit point, *est-ce une foi* sincère ?

Mais parle ! De son sort qui t'a rendu l'arbitre ?
 Pourquoi l'assassiner ? Qu'a-t-il fait ? à quel titre ?
 Qui te l'a dit ?

(Racine.)

Qu'as-tu fait pour mourir, ô noble créature,
 Belle image de Dieu, qui donnais en chemin
 Au riche un peu de joie, au malheureux du pain ?

(Musset.)

5^o *Exclamatif* :

O douleur ! ô supplice affreux à la pensée !
 O honte ! qui jamais ne peut être effacée !
 Un exécration juif, l'opprobre des humains,
 S'est donc vu de la pourpre habillé par mes mains !

(Racine.)

Quoi ! mortes ! quoi ! déjà sous la pierre couchées !
 Quoi ! tant d'êtres charmants sans regard et sans voix !
 Tant de flambeaux éteints ! tant de fleurs arrachées !

(V. Hugo.)

6^o *Expositif* :

Telle est l'ambition dans la plupart des hommes, inquiète, honteuse,
 injuste.

(Bossuet.)

7^o *Démonstratif* :

La voilà, malgré son grand cœur, cette princesse si admirable et si chérie.—
 Le voyez-vous, comme il vole ou à la victoire ou à la mort ?

(Bossuet.)

8^o *Enumératif* :

Déjà tout commence à s'effacer : les jardins moins fleuris, les fleurs moins
 brillantes, leurs couleurs moins vives, les prairies moins riantes, les eaux
 moins claires : *tout se ternit, tout s'efface* ; l'ombre de la mort se présente ;
 on commence à sentir l'approche du gouffre fatal.

(Bossuet.)

Que vois-je durant ce temps ? Quel affreux spectacle se présente ici à
 mes yeux ? la monarchie ébranlée jusqu'aux fondements, la guerre civile,
 la guerre étrangère, le feu au dedans et au dehors ; les remèdes de tous
 côtés plus dangereux que les maux ; les princes arrêtés avec grand péril, et
 délivrés avec un plus grand encore. (*le même*, au sujet de la *Fronde*.)

Des sentiments élevés, des affections vives, des goûts simples font un
 homme.

(De Bonald.)

9^o *Impersonnel* :

On nous en avertit dès les premiers pas ; mais *il faut* avancer toujours.

(Bossuet.)

Il est un heureux choix de mots harmonieux

(Boileau.)

Il *semble* que le temps soit un ennemi commun contre lequel les hommes sont conjurés.

10^o *Optatif* :

Ainsi, *puisse-t-il* toujours vous être un cher entretien ! Ainsi *puissiez-vous* profiter de ses vertus et que sa mort que vous déplorez vous serve à la fois de consolation et d'exemple. (Bossuet.)—*A Dieu ne plaise* qu'un ministre du ciel pense jamais avoir besoin d'excuse auprès de vous ! (Bridaine.)—*Que je voudrais bien* tenir un de ces puissants du jour si légers sur le mal qu'ils ordonnent. (Beaumarchais.)

Ces tours, on fera bien de n'en pas oublier la facture ; ils correspondent aux différentes *figures de pensées*. Les exemples donnés ici devront servir, sans autre renvoi, lorsqu'il sera question des formes de langage suggérées par l'artifice, l'imagination ou le sentiment.

3. Exercices sur les tours de phrase.—“ Jamais les mots ne manquent aux idées, a dit Joubert, ce sont les idées qui manquent aux mots.” Cela n'est vrai encore qu'à demi, et pour ceux-là seulement qui possèdent un riche vocabulaire et à qui de persévérants exercices ont donné la *facilité acquise*, c'est-à-dire une souplesse de diction devenue naturelle, une sorte de maîtrise à trouver à point nommé le mot juste, et le tour de phrase le plus net, le plus incisif, le plus élégant. C'est la *phrase* en effet qu'on est généralement en peine de commencer et plus incapable de finir, soit qu'elle ne vienne pas du tout, soit qu'elle se présente à l'esprit toujours la même par le nombre et la disposition des mots. Nous allons indiquer trois des exercices recommandés comme les plus propres à délivrer peu à peu de cet embarras.

1^o *Pensées retournées*. Le premier consiste à faire passer une pensée donnée, une phrase plus ou moins complexe, par les différents tours énumérés précédemment. Ce procédé est le plus simple et qui exige le moins d'effort et de temps : il

suffit d'un coup d'œil pour s'y initier, et de quelques minutes de réflexion pour décalquer ses variantes. Il peut être pratiqué en classe et en récréation même, aussi bien qu'à la salle d'étude. Ex. :

Modèle (a).

De bonnes raisons valent mieux que de mauvaises plaisanteries.

On ne donne de mauvaises plaisanteries qu'à défaut de bonnes raisons.

Pensez-vous que de bonnes raisons ne valent pas mieux que de mauvaises plaisanteries ?

Donnez de bonnes raisons : elles sont préférables aux mauvaises plaisanteries.

Croyez-vous que les mauvaises plaisanteries valent mieux que les bonnes raisons ?

Modèle (b).

Je suis content de moi quand j'ai fait mon devoir.

Heureux ceux qui font leur devoir ! ils sont toujours contents d'eux-mêmes.

Quand on a fait son devoir, on est content de soi.

Peut-on être mécontent de soi, quand on a accompli son devoir ?

Voulez-vous être content de vous ? faites votre devoir.

Modèle (c).

Dieu connaît nos pensées les plus secrètes et voit nos actions les plus cachées.

Nos pensées les plus secrètes et nos actions les plus cachées sont connues de Dieu.

Nos actions, nos pensées les plus secrètes, rien n'échappe aux regards de Dieu.

Dieu voit tout : nos pensées les plus secrètes comme nos actions les plus cachées.

Il est impossible de soustraire aux regards de Dieu nos pensées et nos actions les plus secrètes.

2^o *Vers traduits en prose.* Traduire librement en prose des fragments de poésie, est un exercice plus laborieux que le précédent, mais non moins profitable. On devrait commencer à le faire pratiquer dès les classes de grammaire. Ex. :

Le roi brillant du jour, se couchant dans sa gloire,
 Descend avec lenteur de son char de victoire.
 Le nuage éclatant qui le cache à nos yeux
 Conserve, en sillons d'or, sa trace dans les cicux,
 Et d'un rayon de pourpre inonde l'étendue.
 Comme une lampe d'or, dans l'azur suspendue,
 La lune se balance au bord de l'horizon.
 Ses rayons affaiblis dorment sur le gazon,
 Et le voile des nuits sur les monts se déplie.

(Lamartine.)

Traduction :

Le soleil, se couchant dans tout son éclat, descend à l'horizon ; le nuage qui nous le cache est illuminé par ses derniers rayons d'un reflet d'or et de pourpre. Cependant la lune se balance lentement à l'horizon opposé ; on dirait une lampe suspendue dans le ciel ; elle laisse glisser sur le gazon sa faible lumière ; et déjà l'ombre de la nuit se répand dans la plaine.

3^o *Imitation des tours.* Un dernier moyen, mécanique lui aussi, de se former la main, et d'acquérir très vite une grande facilité d'expression, est le *pastiche*, c'est-à-dire l'imitation artificielle des tournures et des procédés de style d'un auteur. Voici un exemple de ce travail pratiqué sur le début du *Télémaque*.

TEXTE

DOULEUR DE CALYPSO.

Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse. Dans sa douleur, elle se trouvait malheureuse d'être immortelle. Sa grotte ne résonnait plus de son chant. Les nymphes qui la servaient n'osaient lui parler. Elle se promenait souvent seule sur les gazons fleuris dont un printemps éternel bordait son île ; mais ces beaux lieux, loin de modérer sa douleur, ne faisaient que lui rappeler le triste souvenir d'Ulysse qu'elle y avait vu tant de fois auprès d'elle. Souvent elle demeurait immobile sur le rivage de la mer qu'elle arrosait de ses larmes, et elle était sans cesse tournée vers le côté où Ulysse, fendant les ondes, avait disparu à ses yeux.

IMITATIONS.

(a) *Phrases détachées.*

L'ambitieux ne peut se consoler de la perte de ses titres et de ses dignités.
Dans ma solitude, je me trouve heureux d'être indépendant.

Le joueur ne peut résister à sa funeste passion. Dans son délire, il ne songe qu'à exposer ses dernières ressources.

Dans son dénûment, la cigale fut contrainte de mendier des secours : les bûissons ne résonnaient plus de ses chants.

Les fleurs ne brillent plus de leur vif éclat.—Le papillon ne voltige plus sur les fleurs.—Les feuilles ne couvrent plus les arbres de la forêt.

Le rossignol qui égayait le bocage, cessa de chanter.

Le matelot se confie insoucieux à une mer calme dont les flots cachent un abîme.

Ma nacelle se balance parfois mollement sur l'onde limpide dont les flots argentés caressent le rivage.

Les études sérieuses, loin de fatiguer mon esprit, ne font qu'augmenter en moi le noble amour des sciences.

Souvent Napoléon demeurait immobile sur le sommet d'un rocher qu'il ne pouvait quitter, et il était sans cesse tourné vers le côté où Las Cases, partant pour la France, avait disparu à ses yeux.

Souvent l'homme au masque de fer restait pensif devant les barreaux de sa prison qu'il arrosait de ses larmes, et il épiait sans cesse le moment où ses geôliers, touchés de compassion, exerceraient une surveillance moins sévère.

(b) *D'après le morceau entier.*

1. DOULEUR DU PRISONNIER.

Le prisonnier ne peut se consoler de la perte de sa liberté. Dans sa douleur, il envie le sort de ses compagnons qui sont tombés dans le combat. Son humeur enjouée a fait place à un abattement qui excite la pitié. Ses gardes mêmes s'attendrissent pour lui. Il pense souvent à son pays où il a passé d'heureux jours ; mais ces doux souvenirs, loin d'apaiser sa douleur, ne font que lui rappeler qu'il est condamné à pleurer loin de ceux qu'il aime et qu'il ne doit plus revoir. Souvent il demeure immobile devant les barreaux de sa prison qu'il voudrait forcer, et il regarde sans cesse la campagne où ses amis, combattant en désespérés, ont péri sous ses yeux.

2. NAPOLÉON A STE-HÉLÈNE.

Napoléon ne pouvait se consoler de la perte de sa couronne. Dans sa douleur, il regardait la vie comme un fardeau, il désirait la mort. Sa maison de planches était silencieuse ; les fidèles amis de sa gloire éclipsée, les

d
f
b
le
a
b
p
so

si
de
re
di
te
co
di
ou
ce
pe
le
gi
bie

sor
cor
par
Ver

V
dou
aut
P
E
E
D
nyn
—
—
M
plus
L
—
mys
—
(1

dévoués serviteurs qui l'avaient suivi dans l'exil, n'osaient lui parler. Il se promenait souvent seul sur les grèves arides et désertes dont la nature a bordé son île ; mais l'aspect de ces lieux désolés ne faisaient que lui rappeler plus vivement les riches campagnes de l'Italie et de la France, qu'il avait parcourues tant de fois en triomphateur. Souvent il demeurait immobile sur le rivage de la mer, et il était sans cesse tourné vers l'endroit de la plage, où le vaisseau qui l'avait amené, fendait les ondes, avait disparu à ses yeux.

Certes, il ne faut pas prendre ces *transpositions* serviles pour des *compositions*, et s'imaginer qu'il serait permis de développer un sujet aux dépens de tours de phrases ainsi empruntés à droite et à gauche. Mais ce qui restera de cet exercice pratiqué, à temps perdu, sur des textes de factures différentes, ce sera un sentiment très prompt du style qui convient à tel ou tel genre d'écrire. On s'apercevra bientôt que le ton, le tour, la couleur, la coupe de la diction ne sont pas les mêmes dans une pièce oratoire ou une dissertation, que dans une description ou une narration ; que dans une fable ou une lettre familière, etc. : choses qui ne s'enseignent pas par des préceptes, mais s'apprennent à l'examen attentif des modèles, avec l'arrière-pensée de marcher sur leurs traces. De plus, en cherchant à s'approprier le tour de style d'un écrivain, on s'assimilera, par là même, son tour d'imagination, sa sensibilité, sa *manière*, c'est-à-dire ses façons de *concevoir* aussi bien que *dire* les choses.

“ Ayez toujours les grands modèles devant les yeux, dit M. Albalat ; songez aux descriptions des maîtres si vous décrivez ; aux récits des bons conteurs si vous racontez ; aux grands mouvements d'éloquence si vous parlez. Il faut toujours se demander : Comment Fénelon, Châteaubriand, Veuillot aurait-il dit cela ? ” (1)

Voici enfin, à titre de pure curiosité, une dernière transposition de la *douleur de Calypso*, cette fois en style de roman-feuilleton ; elle a pour auteur le journaliste cité à la page 75.

Par une belle nuit d'été, une femme errait seule.

Elle semblait en proie à une grande douleur.

Elle se taisait.

D'autres femmes, qu'à leur costume on pouvait reconnaître pour des nymphes, suivaient l'inconnue.

— Elle ne chante plus, disait l'une.

— Chut ! dit l'autre... Taisons-nous, elle pourrait nous entendre.

Mais la femme affligée n'écoutait pas. Elle pressa le pas, et, dix minutes plus tard, elle débouchait sur une plage.

La mer déferlait.

— C'est par là qu'il est parti, murmurait-elle avec un sanglot. Puis, mystérieusement : “ Oh ! Ulysse ! Ulysse ! ” ajouta-t-elle.

(1) Albalat, *Form. du Style*.

On l'a deviné. Cette femme c'était Calypso, qui ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse.

Quel était cet Ulysse ?

Où était-il ?”

(La suite au prochain numéro.)

ARTICLE III

Qualités de la phrase.

1. Conditions d'une phrase bien faite.—2. Clarté et correction.—3. Netteté et concision.—4. Variété ; moyens de varier la structure des phrases.—5. L'harmonie ; son importance ; division.—6. Harmonie des mots ; règles.—7. Harmonie des phrases ; règles ; moyens de s'y initier et de la pratiquer.

1. Conditions d'une phrase bien faite.—Les conditions d'une bonne phrase littéraire tiennent au choix et à la disposition des mots dans celle-ci considérée, soit isolément, soit en rapport avec l'ensemble du développement dont elle fait partie. A ce double point de vue, elle exige *clarté* et *correction*, *netteté* et *concision*, *variété* et *harmonie*.

2. Clarté et correction.—La *clarté* de la phrase est cette qualité qui fait que l'on comprend sur le champ et sans effort la pensée qu'elle exprime.

On distingue deux nuances dans le manque de clarté : l'*obscurité*, qui empêche de voir le sens, et l'*équivoque*, qui en fait entendre deux ou davantage. L'une et l'autre peuvent provenir de l'*impropriété des termes*, dont il a été parlé précédemment ; mais plus souvent des *incorrections grammaticales* (1), au nombre desquelles nous plaçons les *constructions fautives*, car, ainsi que l'a dit Rivarol : “ Tout ce qui n'est pas clair, n'est pas français.”

(1) *Solécismes*, du nom de Soles, ville de l'Asie Mineure, dont les habitants parlaient très mal le grec.

Le moyen de s'assurer de la *correction*, et par conséquent de la *clarté* de sa phrase, c'est d'en faire mentalement, avant de l'écrire, l'analyse grammaticale et logique. Il faut toujours se rendre un compte exact de la fonction des mots employés, et du motif de dépendance des propositions secondaires.

Voici, à ce sujet, quelques règles directives et plusieurs exemples de phrases *obscur*es ou *équivoques*, par suite de solécismes ou de vices de construction.

1^o *Pronoms personnels* : *il, elle, lui, leur*. Il ne doit y avoir aucune ambiguïté sur les noms qu'ils remplacent. Ex. :

Démosthène a imité Hypéride en ce qu'*il* a de beau.—Paul avait invité Jules à dîner, et pendant qu'*il* l'attendait, *il* dormait profondément.—Le roi de Prusse appela Voltaire à sa cour pour *lui* donner des leçons de français.

2^o *Pronoms relatifs*. (a) Le relatif *qui* ou *que* doit être placé le plus près possible de son antécédent. Phrases fautives :

Il habite dans une maison de la ville *qu'il* a construite lui-même.—Nous trouvâmes une pauvre femme sur la route *qui* était morte.—Médor, le chien de mon oncle, *qui* était vieux et aveugle.—Connais-tu l'âne du meunier *dont* les oreilles sont si longues ?

(b) Obscur et aussi bien incorrect, l'enchevêtrement des propositions relatives, comme dans cet exemple :

Que d'écoliers regretteront d'avoir perdu le temps *qui* leur était donné pour leurs devoirs *qui*, étant bien faits, leur auraient procuré des connaissances utiles, *dont* l'absence sera peut-être un jour la cause de leur misère, *qui* sera d'autant plus poignante qu'ils auraient pu l'éviter.

3^o *Adjectifs possessifs* : *son, sa, ses, leur*. Evitez les amphibologies suivantes :

Le chien toujours empressé pour *son* maître est prévoyant pour *ses* seuls amis.—Le patron de mon père a tué *son* chien (de qui ?)—M. B. présente à son vieil ami, M. D., *ses* cordiales félicitations pour *son* succès. *Sa* femme et *ses* enfants se joignent à *lui*, pour *lui* exprimer, ainsi qu'à *sa* famille, toute la joie qu'*ils* en éprouvent. (Il fallait plutôt parler à la 1^{re} pers.)

Souvent, d'ailleurs, on peut supprimer un possessif, sans que la phrase devienne moins claire.

4^o Ne commencez pas une proposition par un qualificatif, s'il ne se rapporte au mot principal. Ex. :

Généreux autant que *brave*, l'estime générale doit être son partage.—Lamennais écrit pourtant : " Tout à coup, sortant de sa rêverie, ses yeux s'animent ; " mais cela peut s'expliquer par une ellipse.

5^o Phrases obscures en raison de *mots mal placés ; inversions vicieuses*. Ex. :

Il essaya d'arrêter *en vain* l'animal.—Le malheureux a essayé de se tuer *plusieurs fois*.—Il se fit sauter la cervelle après avoir dit adieu à sa femme *avec un fusil*.—Au temple *suspendues*, le feu du sanctuaire éclairait les mares du guerrier—Eschine avait trahi son pays, *corrompu* par l'or de Philippe.

3. Netteté et concision.—De même que l'on dit d'une écriture exempte de barbouillage et de paraphes inutiles, qu'elle est *nette* ; ainsi dit-on de la phrase aux contours arrêtés et qui ne renferme ni mots parasites, ni expressions surabondantes.

" La netteté, a proclamé un critique, est le vernis des maîtres." Ce lustre suprême, c'est la *concision* qui le donne. Celle-ci consiste à exprimer sa pensée dans le moins de termes possible ; elle bannit de la phrase toute expression qui n'ajoute rien à sa signification ou à sa beauté littéraire.

On désigne sous des noms divers le manque de concision : *prolixité, diffusion, surcharge, délayage, remplissage, verbiage*, etc. Ces défauts se rapportent autant au fond qu'à la forme : il en sera question à propos des qualités du style. Mais les remarques suivantes s'appliquent exclusivement à la *concision de la phrase*.

1^o On doit se garder de multiplier les *adverbes* et les *adjectifs*, qui font double emploi. Ex. :

Il était *légalement* dans son droit.—*Toute* la responsabilité de l'accident incombe *entièrement* au fabricant.—Une *petite* fenêtre donnant sur un *beau petit* jardin. Elle était de mise simple, *mais cependant de bon goût*.—Il a repris sa fonction *de nouveau*.

ce
exdé
me
tio
l'id

(

mo

V
obst
ne p
pitié,
la jo
mett

(l

sem

Agi
comi
sensit
humid

(c)

Un lo
ennemis
étaient t

Les mots soulignés sont inutiles : la meilleure phrase est celle où le nom et le verbe, sans modificatifs d'aucune sorte, expriment l'idée et font image.

2^o L'abus des *synonymes* et la profusion des *épithètes* ont déjà été signalés comme les pires moyens d'allonger inutilement la phrase. De même faut-il retrancher les *propositions relatives* ou *circonstantielles* qui n'ajoutent rien à l'idée principale, ou qui la redisent.

(a) On ne doit donc pas unir dans une même phrase les mots suivants ou d'autres identiques :

Vœux et souhaits, joie et satisfaction, succès et réussite, joie et bonheur, obstacles et difficultés, orages et tempêtes, craindre et redouter, etc.—On ne peut voir de pareils malheurs chez autrui sans éprouver un sentiment de *pitié*, de *crainte*, d'*appréhension* sur soi-même, qui vous fait mieux savourer la *joie* et la *satisfaction* d'en être exempt.—Je vous engage, Messieurs, à mettre ensemble la *paix*, la *concorde*, suivies du *calme* et de la *tranquillité*.

(b) Elaguez aussi ces *épithètes* prévues et banales, qui ne semblent se présenter que par paire :

Agile et lesté, heureux et contents, forts et robustes, clair et limpide, comique et amusant, candide et pur, sage et vertueux, etc.—Naturel vif et sensible ; visage sombre et austère ; douleur douce et paisible ; grottes humides et profondes, etc.

Comme un tigre *impitoyable*
Le mal a brisé mes os ;
Et sa rage *insatiable*
Ne me laisse aucun repos.
Victime *faible et tremblante*,
A cette image *sanglante*
Je soupire nuit et jour ;
Et dans ma crainte *mortelle*,
Je suis comme l'hirondelle
Sous les griffes du vautour.

(J. B. Rousseau.)

(c) Et enfin les *incidentes* de pure superfétation :

Un loup affamé, *qui souffrait de la faim*, s'approcha du parc.—Les obus ennemis pleuvaient : des hommes, des chevaux avaient été tués : des affûts étaient brisés *par ces obus que lançaient les ennemis*.

3^o Pour ajouter à la concision de la phrase, on peut souvent remplacer par le signe de ponctuation *deux-points*, les conjonctions annonçant un motif, telles que : *car, en effet, parce que, etc.* Ex. :

Nous étions dans la consternation : le feu était si ardent qu'on n'osait en approcher.—J'aime les paysans : ils n'ont pas assez d'esprit pour raisonner de travers. (Montesquieu.)

4^o Le *tour elliptique* donne aussi à la diction plus de rapidité et de légèreté. Moins on emploie de mots, mieux les idées sont liées. Ex. :

La tanche rebutée, il trouva un goujon ;—pour : *après qu'il eût rebuté...*
Étendu à l'ombre d'un grand chêne ; au lieu de : *Pendant qu'il était étendu* à l'ombre.

Ainsi dit, ainsi fait : les mains cessent de prendre,
Les bras d'agir, les jambes de marcher.

(LaFontaine.)

Candie. Des rues bleues à force de blancheurs, fouettées par le soleil ! Un sol de craie, des murs de chaux, un air de feu. Partout des pampres qui se tordent, qui s'étreignent, qui s'acrochent, qui retombent enlacés, ou qui fusent, raidis, ou bien s'entrecroisent pour former des berceaux et capturer le ciel... Nuit dans l'Archipel. Une nuit en acier bleu, damasquinée d'étoiles... Des continents frôlés, des îles entrevues... (*Ellipses du verbe.*)

(Mlle Yv. Vernon, *Terres de lumière.*)

A propos du village de Magenta, M. Jules Claretie écrit :

On frémit en songeant à la mêlée que ces ruelles ont dû voir. Autant de petits Gibraltars. Les Autrichiens retranchés dans les fermes, barricadés dans les vignes, fortifiés dans les jardins. Des luttes dans les chambres, des combats dans les escaliers, des duels autour des puits, dans les écuries, sur les toits. (*Ellipses du verbe.*)

Mais voici une autre merveille :

LE DÉSERT.

... Un grand pays de collines expirant dans un pays plus grand encore, et plat, baigné d'une éternelle lumière, assez vide, assez désolé pour donner l'idée de cette chose surprenante qu'on appelle le désert ; avec un ciel toujours à peu près semblable, du silence et, de tous côtés, des horizons

tr
pi
ca
se
nc
le
sal
co
de
let
ph.
bla
mo
étr

tél
pas
lig
dor

Ce
Cha
ches
son
une

L
mod

Mai
des de
lerie e
les ar
ont in
sous-p

tranquilles. Au centre, une sorte de ville perdue, environnée de solitude ; puis, un peu de verdure, des ilots sablonneux ; enfin, quelques récifs de calcaires blanchâtres, ou de schistes noirs au bord d'une étendue qui ressemble à la mer ; dans tout cela, peu de variété, peu d'accidents, peu de nouveautés, sinon le soleil qui se lève sur le désert et va se coucher derrière les collines, toujours calme, dévorant sans rayons ; ou bien des bancs de sable qui ont changé de place et de forme aux derniers vents du Sud. De courtes aurores, des midis plus longs, plus pesants qu'ailleurs, presque pas de crépuscules ; quelquefois, une expansion soudaine de lumière et de chaleur, des vents brûlants qui donnent momentanément, au paysage, une physionomie menaçante et qui peuvent produire alors des sensations accablantes ; mais, plus ordinairement, une immobilité radieuse, la fixité un peu morne du beau temps ; enfin, une sorte d'impassibilité qui, du ciel, semble être descendue dans les choses, et des choses avoir passé dans les visages.

(Fromentin, *Un été dans le Sahara.*)

5^o Toutefois, la concision n'est pas la sécheresse, le style télégraphique ; si elle supprime les mots inutiles, elle n'exclut pas les ornements du langage. Voici, par exemple, quelques lignes descriptives assez richement fournies d'épithètes, mais dont aucune ne saurait être retranchée :

Cependant, le vent balançait sur ma tête les cimes *majestueuses* des arbres. Chacun a son mouvement. Le chêne au *tronc raide* ne courbe que ses branches ; l'*élastique* sapin balance sa *haute* pyramide, le peuplier *robuste* agite son feuillage *mobile*, et le bouleau laisse flotter le sien dans les airs comme une *longue* chevelure.

(Bern. de Saint-Pierre).

Les deux petits morceaux suivants offrent de parfaits modèles de style net :

LE COLLÈGE VIDE.

Maintenant, le collège est désert. Tout le monde est parti . . . D'un bout des dortoirs à l'autre, des escadrons de gros rats font des charges de cavalerie en plein jour. Les écritaires se dessèchent au fond des pupitres. Sur les arbres des cours, la division des moineaux est en fête ; ces messieurs ont invité tous leurs camarades de la ville, ceux de l'évêché, ceux de la sous-préfecture, et, du matin jusqu'au soir, c'est un pépiage assourdissant.

(Alph. Daudet).

L'ÉPAVE.

L'épave semblait sortir du sol et prenait, sur cette immense étendue plate et jaune, des proportions surprenantes. Je l'atteignis enfin, après une heure de marche. Elle gisait sur le flanc, crevée, brisée, montrant, comme les côtes d'une bête, ses os rompus, ses os de bois goudronné, percés de clous énormes. Le sable l'avait déjà envahie, entré par toutes les fentes, la possédait, ne la lâcherait plus. Elle paraissait avoir pris racine en lui. L'avant était entré profondément dans cette plage douce et perfide, tandis que l'arrière, relevé, semblait jeter vers le ciel, comme un cri d'appel désespéré, ces deux mots blancs sur le bordage noir : *Marie-Joseph*. C'était le nom du défunt navire.

4. Variété ; moyens de varier la structure des phrases.—“Oh ! les beaux vers, s'écriait Fontenelle, les beaux vers ! mais je ne sais pourquoi je baille en les lisant”. Ces vers manquaient de *variété*. De même, une série de jolies phrases, très claires, très nettes et concises, peut former le morceau le plus insupportable à la lecture, si ces phrases sont toutes les mêmes par le *nombre* et la *disposition* des mots.

Voulez-vous du public mériter les amours ?
 Sans cesse en écrivant variez vos discours.
 Un style trop égal et toujours uniforme
 En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme.
 On lit peu ces auteurs, nés pour nous ennuyer,
 Qui toujours sur un ton semblent psalmodier.
 Heureux qui dans ses vers sait d'une voix légère
 Passer du grave au doux, du plaisant au sévère !...
 L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

(Boileau).

Le premier moyen de répandre toujours de la variété dans le style et d'en bannir l'uniformité, consiste à assortir le ton, le tour, les couleurs de son langage à la série des idées, des sentiments ou des images que comporte le sujet. Mais, à cette variété qui résulte de la *composition* même, il faut en joindre une autre toute mécanique, pour ainsi dire : c'est l'art de *diversifier la forme des phrases*, en changeant fréquemment le sujet ou le verbe de *nature* et de *place*.

pr
 Fa
 fai
 Po
 Cé
 pé
 U
 app
 me

gra
 tion
 tâci
 tion
 tion
 que
 ou l
 adre
 des

Da
 mer
 riches
 seign
 heure
 etc.”

Un
 idées,
 le poè

(1) N
 ble plu
 (2) E
 suggiré
 l'écriv

Voici comment Montesquieu varie cette idée que, dans toutes les entreprises, on était obligé de recourir à Pompée :

Fallut-il faire la guerre à Sertorius, *on en donna* la commission à Pompée. Fallut-il la faire à Mithridate, *tout le monde cria* : Pompée. Eut-on besoin de faire venir des blés à Rome, *le peuple croit* être perdu si on n'en charge Pompée. Veut-on détruire les pirates, *il n'y a que* Pompée ; et lorsque César menace d'envahir, *le Sénat* crie à son tour et *n'espère plus* qu'en Pompée. (1)

Une heure vient où toute puissance criminelle doit tomber. Le vulgaire appelle cette heure le hasard ; le philosophe y voit la logique des événements ; l'homme religieux y découvre l'action de la Providence.

(Châteaubriand, *Etud. hist.*)

Les synonymes (2), les équivalents, les tropes, les figures grammaticales, les tours de phrase, n'ont guère d'autre fonction que d'aider à rompre la monotonie du discours. Cette tâche est surtout difficile dans la *description* et la *narration*, où la nature même du développement, par l'accumulation des faits et des circonstances, ne suggère tout d'abord que les adjectifs indéfinis, *un, une*, les déterminatifs, *le, la, les*, ou les éternels pronoms, *je, tu, il*, etc. Pour acquérir quelque adresse à ce travail, une étude attentive de la phraséologie des auteurs est nécessaire, et nous l'avons recommandée. Ex. :

Dans la fable des *Souhaités*, La Fontaine avait les idées suivantes à exprimer : " Ils demandèrent l'abondance, et ils eurent aussitôt de grandes richesses : mais ils furent exposés aux voleurs, ils prêtèrent aux grands seigneurs, ils payèrent au prince de grosses taxes, et ils se trouvèrent malheureux avec leur fortune. Alors ils prièrent Dieu de leur ôter ces biens, etc."

Un écolier ne trouverait pas peu d'embarras à traiter convenablement ces idées, et il échapperait avec peine à la monotonie. Voyez avec quelle variété le poète les exprime :

(1) Notez que la répétition du nom propre est voulue et donne à l'ensemble plus de force. Voir *Fig. de constr.*

(2) Encore une fois nous recommandons le Dict. P. Rouaix : *Les idées suggérées par les mots*. C'est l'indispensable vade-mecum de l'orateur et de l'écrivain.

Ceux-ci, pour premier vœu, demandent l'abondance :
 Et l'abondance à pleines mains
 Verse en leurs coffres la finance,
 En leurs greniers le blé, dans leurs caves les vins....
Les voleurs contre eux complotèrent ;
Les grands seigneurs leur empruntèrent ;
Le prince les taxa. Voilà *les pauvres gens*
 Malheureux par trop de fortune.
 Otez-nous de ces biens l'affluence importune,
 Dient-ils l'un et l'autre ; heureux *les indigents*.
 La pauvreté vaut mieux qu'une telle richesse.
 Retirez-vous, *trésors*, fuyez ; et toi, *déesse*,
 Mère du bon esprit, compagne du repos
 O médiocrité, reviens vite ! A ces mots
La médiocrité revient ; on lui fait place ;
 Avec elle ils rentrent en grâce.

C'est par la *lecture accentuée* encore qu'on se familiarise avec ces procédés. Remarquez avec quel art Alph. Daudet, en styliste accompli, esquive maintes fois le malencontreux pronom, dans le cours de cette amusante caricature de son frère aîné :

Un singulier enfant que mon frère Jacques ; en voilà un qui avait le don des larmes ! D'aussi loin qu'il me souviennne, je le vois, les yeux rouges et la joue ruisselante. Le soir, le matin, de jour, de nuit, en classe, à la maison, en promenade, il pleurait sans cesse, il pleurait partout. Quand on lui disait : " Qu'as-tu ? " il répondait en sanglotant : " Je n'ai rien." Et, le plus curieux, c'est qu'il n'avait rien. Il pleurait comme on se mouche, plus souvent, voilà tout. Quelquefois M. Eyssette, exaspéré, disait à ma mère : " Cet enfant est ridicule, regardez-le ! ... c'est un fleuve." A quoi Mme Eyssette répondait de sa voix douce : " Que veux-tu, mon ami ? cela passera en grandissant ; à son âge, j'étais comme lui." En attendant, Jacques grandissait ; il grandissait beaucoup même, et cela ne lui passait pas. Tout au contraire, la singulière aptitude qu'avait cet étrange garçon à répandre sans raison des averses de larmes allait chaque jour en augmentant. Aussi la désolation de nos parents lui fut une grande fortune... C'est pour le coup qu'il s'en donna de sangloter à son aise des journées entières, sans que personne vint lui dire : " Qu'as-tu ? " (1)

(1) Alph. Daudet, *Le petit Chose*.

5. L'harmonie ; son importance ; division.—L'*harmonie* consiste à éviter, dans le choix et l'arrangement des termes, dans la structure et la disposition des phrases, tout ce qui peut blesser l'oreille ou fatiguer la respiration. Ce double travail de polissage prête à la diction un charme particulier, analogue à celui que procure une douce musique.

L'harmonie n'est pas un agrément facultatif et qu'on peut dédaigner : c'est une qualité essentielle de l'art d'écrire. Le langage doit toujours plaire à l'oreille, que Cicéron appelle "le plus sévère des juges." Les personnes les moins instruites s'aperçoivent des discordances échappées à un orateur mal préparé ou à un écrivain distrait : qu'on n'espère jamais se faire lire ni écouter, si l'on n'a point le sens de l'harmonie.

Il est un heureux choix de mots harmonieux ;
Fuyez des mauvais sons le concours odieux.
Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée.

(Boileau.)

Il faut distinguer l'harmonie dans les phrases prises une à une, ou considérées dans l'ensemble d'un morceau : la première s'appelle *euphonie*, ou *harmonie des mots* ; la seconde, *harmonie des phrases*, *rythme* ou *nombre*.

6. Harmonie des mots ; règles.—L'*harmonie des mots* ou l'*euphonie* consiste à rechercher les sons les plus doux à l'oreille et à éviter dans leur arrangement tout ce qui pourrait blesser cet organe délicat.

1^o Préférez, autant que possible, les mots de prononciation facile et gracieuse, ou large et sonore : *palais*, *gloire*, *splendeur*, *magnificence* ; ceux où domine la consonne *l* ont le plus de douceur. Ex. :

Sur les ailes du temps, la tristesse s'envole.

(LaFontaine.)

Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes.

(Lemierre.)

Sans bruit, sous le miroir des lacs profonds et calmes,
Le cygne chasse l'onde avec ses larges palmes,
Et glisse.....

(Sully Prud'homme.)

Souvent, on fait précéder le pronom indéfini *on* d'une *l'*, par euphonie, surtout après *et*, *ou*, *si*, *que*. Ex. :

Si l'on me découvre, je suis perdu.

2^o Au contraire faut-il éviter l'assemblage des termes hérissés de consonnes fortes, *d*, *k*, *n*, *p*, *r*, *s*, *t*, quand on le peut sans altérer la clarté, la concision ou la propriété du langage.

(a) Ainsi les génitifs (*de*, *du*, *des*), emboîtés les uns dans les autres, rendent la phrase à la fois dissonante et obscure.

Ex. :

Il a parlé d'un extrait du premier chapitre du second livre de l'ouvrage de l'auteur des troubles du royaume de France.—Il descendit de cheval dans la cour pleine de silence de son hôtel. (Il mit pied à terre dans la cour silencieuse de son hôtel).

(b) L'accumulation des *qui* (*ki*) et des *que* (*ke*) produit les mêmes effets. Ex. :

On ne doit se fier qu'à quelqu'un qu'on connaît (*konkon*).—Est-ce que qui que (*kekike*) ce soit en sait quoi que ce (*kouake*) soit de plus ?—L'ennemi investit une place que défendait une garnison que le général y avait laissée.—Car qui, car quoi, car quand, etc.

Il y a deux manières de diminuer le nombre des relatifs : soit en coupant la phrase en autant de propositions séparées, soit en remplaçant *qui* ou *que* par un participe. Ex. :

Cet usage qu'on trouvait (*jugé*) ridicule.—Ce passage qui est (*cité*) dans tel livre.—Aux lieux mêmes qu'occupent actuellement ces édifices :—occupés actuellement par ces édifices.

(c) Les cinq autres lettres (*n, p, r, s, t*), si elles prédominent dans une phrase, en rendent la prononciation nasillarde, dure, sifflante ou rocailleuse. Ex. :

Non, il n'est rien que Nanine n'honore. (Voltaire.)

Les parents de l'enfant, prévenus par les cris poussés par les passants.

Un seul sentier y mène, et de ce seul endroit
Droite et raide est la côte et le sentier étroit.
De ce sourcilleux roc l'inaccessible cime... (Chapelain.)

Pourquoi ce roi du monde et si libre et si sage,
Subit-il si souvent un si dur esclavage ! (Voltaire.)

De quel subit effroi tous mes sens sont saisis !
Ciel ! si ceci se sait, ces soins sont sans succès. (le même.)

C'est ainsi qu'entra la lame (tralala) du poignard.—Qu'attend-on donc tant ?

Le malheureux Lemierre vit tomber sa tragédie de Guillaume Tell, sous le coup de cette piquante épigramme :

Lemierre, que ton Tell l'autre jour me charma !
J'aime ton ton pompeux et ta rare harmonie. (Lebrun.)

On cite une curieuse distraction de Racine, si attentif pourtant à éviter la moindre cacophonie :

Les peuples à l'envi marchent à ta (tata) lumière.

Mais les acteurs de son temps ne faisaient peut-être pas sentir la liaison. Jean Aicard est moins excusable, quand il écrit :

Mais ta tâche (tata), ô poète,
N'est pas ta (pata) chanson la mieux faite.

Ajoutons, finalement, le quatrain peu justifié de Parseval de Grandmaison, à l'adresse de V. Hugo :

Où, ô Hugo, juchera-t-on ton nom ?
Rendu justice enfin que ne l'a-t-on !
Quand donc au mont qu'académique on nomme
De roc en roc grimperas-tu, rare homme ?

Un écrivain habile sait rendre harmonieux les termes les plus rudes, en les entourant de mots d'une prononciation plus douce. Buffon dit, en parlant d'un fleuve :

Il se livre à la pente précipitée de ses *cataractes écumantes*.

S'il eût dit : de ses *cataractes rapides*, l'effet en eût été désagréable à l'oreille.

3° On tombe encore dans la cacophonie en multipliant les *hiatus*, c'est-à-dire les rencontres de voyelles qui s'entrechoquent. Ex. :

Henri IV alla à Paris, et de là à Amiens.—Il alla à Athènes, et y ayant été admis chez un rhéteur, il s'appliqua à apprendre l'éloquence.—Elle les condamna à un supplice rigoureux, et à un silence éternel.—Elle a (porte) un panier au bras.—J'ai eu à avertir mon frère (j'ai dû avertir.)

4° L'oreille ne peut souffrir les répétitions de mots, non plus que les retours de la même syllabe, les fausses rimes. Pour les éviter, il faut relire son brouillon à haute voix avant de le recopier. Ex. :

Ci-joint un mandat-poste de dix dollars pour l'achat de ce qu'il faut pour l'affaire en question.—Un soir d'hiver, un jour de paye, un ouvrier rentrait chez lui. — Il déposa son fardeau, le posa près d'une borne et se reposa quelques instants.— Il se défendit deux fois contre les attaques publiées contre lui dans la presse. — Leurs yeux étaient enflammés et leurs bouches étaient fumantes. Le char de la déesse était une conque d'une merveilleuse figure ; elle était d'une blancheur plus éclatante que l'ivoire, et les roues étaient d'or. — L'exercice est beaucoup plus profitable quand il est fait avec ensemble. L'exercice porte beaucoup plus de profit quand on le fait... — Il est temps de vous aller reposer. Songez que vous devez vous lever demain pour aller à la fête.

La lecture est la culture et la nourriture de notre esprit —Celui qui a fait le mal sans réflexion a beau dire pour sa justification, qu'il n'avait pas une mauvaise intention, il recevra une punition.—Le pain dont nous nous nourrissons.— En en entendant parler (en nannan).—Il préfère faire faire ses affaires par son frère.—Ce héros arbora son drapeau au haut (oh ! oh !) de cette tour.

Ces rimes en *ment*, en *on*, en *al*, peuvent toujours être éludées, si l'on y met un peu de soin. Elles sont cependant, avec les *de* et les *que*, l'écueil du style français.

5° Il ne faut pas placer plusieurs *infinitifs* de suite, et employer le moins possible certains *subjonctifs*. Ex. :

N'allez pas *croire pouvoir faire réussir* cette affaire. Il ne faut pas *espérer pouvoir aller reprendre* votre service.

Que nous mangeassions, que vous cessassiez, qu'ils mêlassent, que vous confondissiez, que tu réussisses, que tu pusses, etc.

7. Harmonie des phrases ; règles ; moyens de s'y initier et de la pratiquer. — L'harmonie d'un morceau littéraire ne résulte pas seulement du choix et de la disposition des mots, mais encore de l'arrangement des phrases, qui doivent être mesurées et cadencées avec beaucoup de variété et d'art. On appelle aussi *rythme* ou *nombre* cet agrément qui résulte pour l'oreille d'une succession régulière et symétrique de sons et d'articulations choisies.

1° La *coupe* de la phrase résulte du nombre de syllabes et de la chute finale ou *cadence*. — N'avez jamais à prononcer trop de syllabes à la fois, une douzaine est la limite :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel.

(Racine.)

Qu'ensuite la chute de la phrase soit pleine et sonore. Ex. :

Il voyait les sombres portes de l'enfer *devant lui*. La nuit promenait son char étoilé *en silence*.

Chutes mauvaises ; Fénelon s'en est bien gardé :

Il voyait *devant lui* les sombres portes de l'enfer. La nuit promenait en silence son char étoilé.

La plus noble conquête que l'homme ait jamais faite est celle de ce fier et fougueux animal qui partage avec lui les fatigues de la guerre et la *gloire des combats*. Aussi intrépide que son maître, le cheval voit le péril et l'affronte : il se fait au bruit des armes, il l'aime, il le cherche et s'anime de la *même ardeur*.

(Buffon).

Enlevez *et la gloire des combats* et remplacez de la *même ardeur* par *du même courage*, toute l'harmonie de ces deux phrases aura disparu.

Notez comme le rythme va s'élargissant, dans cette phrase déjà citée :

Trois pierres brutes, sous un ciel pluvieux, au fond d'un golfe plein d'ilots. (4, 6, 8 syllabes.)

On ne saurait trop recommander aux débutants de s'en tenir aux *phrases courtes* ; ils ont bien plus de chances de les faire correctes et harmonieuses.

Plus d'une fois nous avons eu l'occasion d'admirer les effets de la pluie dans les montagnes. A la fin ce plaisir devint monotone ; le dernier jour, il était fastidieux. Quelle pluie ! L'eau tombait, coulait, jaillissait, se précipitait. Elle s'étendait en nappes, se tordait en torrents, s'éparpillait en verges, volait en fumée ; elle rugissait, elle clapotait, elle tourbillonnait.

(Ls Veuillot, *Ça et là*.)

C'est la veille de Noël, dans une grosse ville de Bavière. Par les rues blanches de neige, dans la confusion du brouillard, le bruit des voitures et des cloches, la foule se presse vive et joyeuse. Le jour tombe. Là bas, derrière les jardins royaux, on voit encore une lueur de soleil couchant, toute rouge à travers la brume....

(Alph. Daudet.)

2^o Plus ou moins brèves ou longues, les phrases qui se suivent ne doivent pas être égales par le nombre des mots. Ceci ne manquerait pas d'arriver, si l'on disposait avec une symétrie enfantine les compléments et les épithètes, deux par deux, trois par trois. D'ailleurs, il faut mesurer la proportion des membres suivant le *mouvement des idées et des faits* qu'on veut exprimer par le langage. Ex. :

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 rétrécit, se dissipe, sombre et disparaissante figure.

(Fléchier.)

3^o Enfin, la *variété* des tournures et des constructions est une condition essentielle de l'harmonie. Aussi doit-on se garder de couler toutes ses phrases dans le même moule. A ce sujet il a été donné jusqu'ici beaucoup de règles et d'exemples qu'il n'est pas permis d'oublier.

En somme donc, si, évitant les défauts qui viennent d'être signalés et n'employant que des mots d'une prononciation facile et gracieuse, on entremêle les phrases étendues et les phrases coupées de manière à obtenir une certaine variété de mouvement, le style aura l'harmonie désirable. Du reste, cette harmonie, cette souplesse, cette élégance de la diction, ne s'apprennent qu'en partie à l'aide de préceptes. En tout cela, l'oreille est le maître souverain, et nous l'avons dit, l'oreille se forme surtout par la *lecture à haute voix, accentuée* et en quelque sorte *scandée*. (1) Un fameux styliste soumettait à cette épreuve toutes ses phrases, avant de les livrer à la presse : il appelait cela les faire passer par son "gueuloir." La cadence des périodes formera peu à peu notre oreille ; et sans nous en rendre compte tout d'abord, nous en arriverons, en lisant nos compositions à nous, à reconnaître, comme par instinct, si elles manquent de ce nombre et de cette cadence qui satisfont à la fois le goût et l'oreille.

Une seconde condition, c'est de *ponctuer scrupuleusement*, même dans une première esquisse. Partagez votre travail en *alinéas*, trois ou quatre pour chaque page, correspondant aux diverses phases que comporte toute amplification logique ; puis remaniez, polissez, ciselez ces alinéas phrase à phrase. Relisez-les encore une fois, et ne mettez au net qu'après vous être assuré que rien ne choque l'oreille ou n'embarrasse la respiration. (2)

(1) C'est-à-dire en faisant attention aux endroits où le sens s'arrête, où vous reprenez haleine et où l'oreille est satisfaite du membre de phrase que la voix vient ainsi d'isoler des autres.

(2) La *période* étant une phrase de luxe et plus particulièrement adaptée au genre oratoire, nous en renvoyons l'étude au chapitre des qualités du style ; de même faisons-nous pour l'*harmonie imitative*.

CHAPITRE IV

ORNEMENTS DU STYLE

LES FIGURES

ARTICLE 1

Des figures en général.

1. Définition.—2. Division.—3. Différence entre les figures de mots et les figures de pensées ; valeur contestable de cette distinction.—4. De l'usage des figures.

I. Définition.—Déjà l'énumération et l'analyse des différents tours dont une même proposition est susceptible, donnent une idée de la *variété* que l'écrivain peut introduire dans son style. Cependant, il existe encore d'autres moyens de modifier l'expression. Les poètes, les orateurs et les écrivains en ont fait usage, et les rhéteurs les ont classés sous le nom de FIGURES, c'est-à-dire de *physionomies différentes de la pensée et du sentiment*.

Les figures sont des manières de s'exprimer qui s'écartent ou semblent s'écarter des règles communes et qui, en éveillant une image ou un sentiment, ajoutent au langage plus de vivacité, d'éclat, de grâce, d'énergie ou de noblesse.

Par exemple, *au propre*, on aurait pu dire : " Jeune encore j'allais mourir." J. B. Rousseau dit, dans le *style figuré* de la poésie :

J'ai vu mes tristes journées
Décliner vers leur penchant.
Au midi de mes années
Je touchais à mon couchant.
La mort, déployant ses ailes,
Couvrait d'ombres éternelles
La clarté dont je jouis ;
Et, dans cette nuit funeste,
Je cherchais en vain le reste
De mes jours évanouis.

1^o Tantôt elles portent sur la signification d'un mot, que l'on détourne de son sens primitif pour lui en attribuer un autre. Ex. :

Ainsi il est plus noble et plus élégant de dire : *un rayon, une lueur d'espérance*, qu'un peu d'espérance ; *au matin, au printemps, à l'automne, au soir de la vie*, que dans la jeunesse et dans la vieillesse ; — *Cueillir des moissons de gloire*, que beaucoup de gloire, etc.

2^o Tantôt elles consistent dans l'emploi particulier ou dans la position de certains mots de la phrase.

Si je dis, par exemple, avec Racine :

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

ce mot *non*, répété sans que le sens l'exige, constitue une figure (*répétition*). — J'en fais une autre, ou plutôt, deux autres, (*inversion et ellipse*) ; en racontant avec La Fontaine :

Ainsi dit le renard, et flatteurs d'applaudir.

Et dans le premier exemple, le langage a plus de force ; dans le second, plus de rapidité et de légèreté.

3^o Ou bien, elles naissent du *tour* imprimé au langage par la pensée ou le sentiment, indépendamment des mots particuliers qu'on emploie, ou de la construction grammaticale.

Si je dis, par exemple : " Les pauvres sont bien malheureux en hiver," j'exprime simplement et sans figure une vérité d'expérience. Mais si j'exprime la même pensée de cette façon : " *Combien* les pauvres sont malheureux en hiver !" j'ajoute à ma pensée une forme *exclamative* qui la rend plus vive. Il en serait de même, si je disais : " Les pauvres *ne sont-ils pas* bien malheureux en hiver ? " et mon idée aurait pris alors une tournure *interrogative*.

2. Division. — La définition assez complexe que nous venons de donner des figures, en fait entrevoir la division. — On distingue les FIGURES DE MOTS, subdivisées en deux espèces : les *figures de signification* ou *tropes* et les *figures de construction* ou *de grammaire* ; et les FIGURES DE PENSÉES, partagées elles-mêmes en trois classes, suivant

qu'elles sont suggérées par le *raisonnement* (1), l'*imagination* ou le *sentiment* (2).

Les élèves trouveront toute la substance de ce chapitre dans le tableau synoptique placé ci-dessous :

FIGURES DE MOTS

<p>I. <i>Figures de signification</i> ou <i>tropes</i> :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Métaphore, 2. Catachrèse, 3. Allégorie, 4. Métonymie, 5. Synecdoque, 6. Antonomase. 	<p>II. <i>Figures de construction</i> ou <i>de grammaire</i> :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ellipse, 2. Pléonasme, 3. Inversion (hyperbate), 4. Syllepse, 5. Anacoluthie, 6. Répétition, 7. Conjonction et disjonction, 8. Apposition.
--	---

FIGURES DE PENSÉES

<p>I. <i>Fig. de raisonnement</i> :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Antithèse et contraste, 2. Gradation, 3. PérIPHrase, 4. Allusion, 5. Application, 6. Correction, 7. Concession ou permission, 8. Prétérition ou prétermission, 9. Prolepse ou antécupation, 	<ol style="list-style-type: none"> 10. Ironie ou antiphrase, 11. Litote, euphémisme et atténuation, 12. Suspension, 13. Réticence, 14. Hypothèse ou supposition, 15. Comparaison. <p>II. <i>Fig. d'imagination</i> :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Hyperbole, 2. Personnification, 3. Hypotypose. 	<p>III. <i>Fig. de passion</i> :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Interrogation, 2. Dubitation, 3. Exclamation, 4. Apostrophe, 5. Prosopopée, subjection et dialogisme, 6. Optation, 7. Supplication, 8. Commination, 9. Imprécation et serment, 10. Sentence ou réflexion.
--	--	--

(1) C'est-à-dire par combinaison ou artifice oratoire, pour obtenir un effet.

(2) Emotion, passion.

3. Différence entre les figures de mots et les figures de pensées ; valeur contestable de cette distinction.—Quelle est la différence entre les figures de mots et les figures de pensées ?—Les premières, avons-nous dit, résultent d'une transposition dans le sens des mots : *un rayon d'espoir, les ténèbres de l'ignorance, les perles de la rosée* ; ou d'une licence de syntaxe : *Fuyez, fuyez, hâtez-vous de fuir* ; *Amas d'épithètes, mauvaises louanges*. Les figures de pensées, encore une fois, consistent dans le mouvement, le tour donné à la pensée pour l'embellir ou la renforcer. On pourrait changer les mots qu'elles subsisteraient quand même : c'est là toute la différence.

Dans cette interrogation :

Sans la vertu, que vaut un grand génie ?

Gresset à l'âme saisie de la nécessité de la vertu pour un grand génie ; il veut, en prenant le tour *interrogatif*, mieux persuader son lecteur de cette vérité. On pourrait changer les mots, *tous les mots*, et cependant conserver la figure : " Sans la pratique du devoir, à quoi sert le plus beau talent ? "—De même, s'il s'agit du tour *exclamatif* ou *optatif*, de *l'antithèse*, de *l'apostrophe*, etc. C'est toujours une *attitude* que prend la pensée ou le sentiment. Cette forme peut avoir été recherchée par le poète ou l'orateur ; mais le plus souvent elle lui survient d'inspiration.

Telle est la distinction établie par les rhéteurs grecs et latins, et maintenue dans les traités pendant de longs siècles. Pourtant on en conteste aujourd'hui la valeur. Les maîtres contemporains démontrent que cette distinction est fautive, qu'elle est fondée sur une équivoque, et que les prétendues figures de mots ne sont en réalité que des figures de pensées. (1) Les raisons apportées sont convaincantes. Nous avons cependant conservé la classification traditionnelle, parce qu'elle va du simple au composé et favorise davantage

(1. M. l'abbé C. Vincent, *Princ. de Litt.*

l'effort de la mémoire. Ce qui est logiquement le meilleur n'est pas toujours applicable dans un manuel élémentaire.

Du reste, la division toute en figures de pensées n'en reste pas moins flottante, et expose aux mêmes confusions. Ainsi la *comparaison*, qui fait image, est rangée parmi les figures de raisonnement ; de même la *réticence*, qui naît cependant d'un sentiment passionné ; enfin la *métaphore* se trouve être à la fois figure de raison, d'imagination et de passion. Le mieux serait peut-être de faire remarquer que *toutes les figures sont en réalité des métaphores* : ce qui est parfaitement exact et facile à constater.

4. De l'usage des figures.— Nous avons intitulé ce chapitre : *ornements du style*, parce qu'ainsi nommé il se rattache plus manifestement à celui qui le précède et dont il n'est que la continuation. Nous pourrions ajouter une autre excuse : c'est que l'étude des figures n'est autre chose que l'analyse des *beautés de forme* que l'on rencontre chez les maîtres anciens et modernes, poètes et prosateurs. Mais il ne faut pas conclure de là que nous les regardons comme "quelque chose d'accessoire et de semblable aux rubans, qui viennent s'ajouter à la toilette pour l'embellir." Les figures ne sont pas des ornements, mais *l'essence même du style* : du moment que vous entreprenez d'écrire une page destinée à plaire, à intéresser ou émouvoir, vous avez recours, sans vous en douter, au *style figuré*.

On n'a donc pas à dire *quand* doivent s'employer les figures, sinon : *Jamais*. Il faut qu'elles soient spontanées, qu'elles naissent dans l'esprit avec la pensée qu'elles revêtent, comme s'il n'y avait pas d'autres termes qui la puissent rendre. Quelquefois, dit-on, elles sont suggérées par le *besoin de varier et d'embellir le style* ; mais le plus souvent c'est *l'émotion de l'âme* qui les inspire. " Lorsque l'âme est vive-

ment émue, dit Gérusez, elle s'écrie, elle interroge, elle apostrophe, elle fait parler les vivants et les morts et jusqu'aux êtres inanimés. L'esprit s'aide de comparaisons, transporte le sens des mots, en modifie la signification ; il exprime le contraire de ce qu'il fait entendre ; il exagère, il atténue, il fait jaillir de rapides étincelles du choc des mots et des idées. Et pour procéder ainsi, il n'a pas besoin d'avoir étudié les leçons des rhéteurs." (1)

ARTICLE II

Figures de signification ou tropes.

1. Définition et emploi.—2. Métaphore : définition, explication, règles.—3. Catachrèse.—4. Allégorie.—5. Métonymie.—6. Synecdoque.—7. Antonomase.

1. Définition et emploi.—Les plus frappantes et les plus communes des figures de mots sont les *tropes*. Ce nom qui signifie en grec *tourner*, désigne une figure qui détourne un mot de son acception usuelle, ou plutôt lui en surajoute une autre.

Les tropes ornent le discours, embellissent les idées et enrichissent la langue en multipliant les acceptions d'un même mot.

C'est l'heureux emploi de ces figures qui fait la beauté des vers suivants de Laprade :

(1) Le discours se présente sous différentes formes : il commande ou transmet le commandement, il raconte, il exprime la colère, le désir, les vœux, la haine, le courroux, l'envie, la faveur, la compassion, l'admiration, le mépris, le reproche, le repentir, la douleur ; tantôt il apporte le plaisir, tantôt il frappe de crainte.

(Apulée, *Doct. de Platon* III, p. 173.)

Les blés hauts et dorés, que le vent touche à peine,
Comme un jaune océan *ondulent* sur la plaine,
D'un long *ruban de pourpre* agité mollement,
L'aurore en feu rougit ces *vagues* de froment,
Et dans l'air l'alouette, en secouant sa *plume*,
Chante, et comme un rubis dans le ciel bleu *s'allume*.

2. Métaphore : définition, explication, règles.—

La *métaphore* transporte un mot de sa signification propre dans l'ordre matériel, à une autre signification de l'ordre intellectuel ou moral, en vertu d'une comparaison qui se fait dans l'esprit. C'est une comparaison abrégée : celle-ci accuse la similitude entre l'objet et l'équivalent ; la métaphore transpose directement, sans plus nous avertir de la ressemblance. Ex. :

Si Vauvenargues avait dit : *L'indolence est comme le sommeil des esprits ;— l'erreur est comme la nuit des esprits et comme le piège de l'innocence*, il aurait fait trois *comparaisons* très justes ; mais son style n'eût eu ni l'élégance ni la vivacité qu'il lui a données en s'exprimant par *métaphores* :

L'indolence est le *sommeil* des esprits.—L'erreur est la *nuit* des esprits et le *piège* de l'innocence.

De la métaphore naît *l'image*, c'est-à-dire l'incarnation d'une idée abstraite, l'application aux choses du monde moral des faits du monde physique.

1^o La première qualité d'une bonne métaphore est d'être *naturelle*, c'est-à-dire de rapprocher deux idées ou deux images qui ne sont pas incompatibles. Telle est cette charmante pensée de LaBruyère :

La véritable grandeur se *courbe* par bonté vers ses inférieurs, et *renient* sans effort dans son naturel.

Au contraire, quoi de plus forcé que les expressions suivantes :

Avec lui vainement je voudrais vous lier,
Son cœur est un *logis qui n'a pas d'escalier*.

2^o La métaphore doit éviter l'incohérence qui naît du rapprochement d'idées ou d'images disparates. Ex. :

Thomas, parlant d'une histoire universelle, l'appelle :

Un tableau immense, où nous tenons à la fois dans nos mains les deux extrêmes de la chaîne du temps, où l'on ne marche qu'au bruit de la chute des empires.

C'est du *galimatias*, ou du *galithomas*, comme disait Voltaire à propos des *Eloges*.

En disséquant les héros de la scène, le critique distingue le bon or du clinquant.

Mirecourt est plus logique, tout en laissant libre allure à sa verve endiablée, lorsqu'il dit, au sujet de Sainte-Beuve étudiant en médecine :

Involontairement, il appliquait aux livres les procédés que, le matin même, il avait mis en œuvre sur les cadavres : il plongeait dans le ventre de chaque volume le scalpel de l'analyse, disséquait les chapitres et cherchait minutieusement la charpente sous le style.

Cédant de plus en plus chaque jour à ses instincts d'anatomie littéraire, il acheta les poètes, afin de les soumettre à ses investigations curieuses.

Bref, la clinique et l'amphithéâtre eurent tort.

Le diable tentateur triompha sur toute la ligne, et M. Dubois vit, un beau jour, accourir au *Globe* son ancien élève, décidément transfuge de la lancette et du bistouri. (1)

3^o En dehors de la poésie, dont elles sont l'élément indispensable, les métaphores et les images ne doivent pas être trop recherchées ni multipliées. Dans un ouvrage en prose, elles ont l'inconvénient de dérouter l'esprit du lecteur et de fatiguer son attention.

3. Catachrèse.—En dépit de son nom baroque et de son étymologie obscure (*abus, contre-usage*), la *catachrèse* mérite d'être étudiée. C'est la métaphore tirée de la similitude entre deux objets matériels. Ex. :

(1) Eug. de Mirecourt, *Les Contemp.* : SAINTE-BEUVE.

Ainsi disons-nous : les *perles de la rosée*, les *riantes prairies*, les *plaintes du vent*, les *mugissements de la tempête*, etc.—Les épis d'or tremblaient sous le soleil.

Quand novembre de brume *inonde* le ciel bleu,
Que le bois tourbillonne et qu'il *neige* des feuilles,
O ma muse ! en mon âme alors tu te recueilles.

(V. Hugo.)

Sa barbe était *d'argent*, comme un ruisseau d'avril.

(V. Hugo.)

La nuit vint : tout se tut ; les flambeaux s'éteignirent :
Dans les bois assombris, les ruisseaux se *plaignirent*.

(V. H., *le Parricide*.)

La mer apparaît comme un *guet-apens* ; un *clairon invisible* sonne on ne sait quelle guerre ; de *grands coups d'haleine furieuse* bouleversent l'horizon ; il fait un vent terrible. *L'ombre siffle et souffle*. Dans la profondeur des nuées, la *face noire* de la tempête *enfle ses joues*.

(V. H.)

Rien de sinistre et de formidable comme cette côte de Brest ; c'est la limite extrême, la *pointe*, la *proue* de l'ancien monde.

(Michelet, *la Mer*.)

4. Allégorie.—Considérée comme figure de mots, l'*allégorie* est une métaphore continuée dans la suite d'une phrase. Comme l'indique son nom, elle dit une chose pour en faire entendre une autre : elle a un sens apparent, ou verbal, et un autre réel, qui transparait sous des emblèmes :

L'allégorie habite un palais diaphane.

(Lemierre.)

Bossuet dit d'une jeune princesse docile aux inspirations divines :

Cette *jeune plante*, ainsi *arrosée des eaux du ciel*, ne fut pas longtemps sans *porter des fruits*.

Et ailleurs, parlant de la puissance de la prière :

Les mains élevées vers Dieu enfoncent plus de bataillons que celles qui frappent.

Voltaire, dans sa tragédie de *Rome saignée*, fait dire à Catilina parlant de Cicéron :

p
ju

gn
tua

5
non
une
com
obje
1°

Viv
pour l
Rapha

2°

3°

Sur le *vaisseau* public ce pilote égaré
Présente à tous les *vents* un flanc mal assuré ;
Il s'agite au hasard, à l'*orage* il s'apprête,
Sans savoir seulement d'où viendra la *tempête*.

L'allégorie prolongée devient la *personnification* ou la *prosopopée*, de même que la *métaphore* peut être poussée jusqu'à l'*apostrophe*.

Avec toutes ses voix l'harmonieux matin
S'éveillait en chantant à l'horizon lointain.

(Brizeux, *Marie*.)

“ Un jour, dit Töpffer, la Philosophie et le Sentiment sortirent de compagnie. Le Sentiment égara sa compagne, et pour se venger la Philosophie tua le Sentiment.”

Tu désertais, Victoire, et le sort était las.

(V. Hugo.)

5. Métonymie.—La *métonymie*, ou changement de nom, ne se pratique en effet que sur les substantifs ; c'est une transposition de mots fondée, non sur une analogie, comme la *métaphore*, mais sur d'autres rapports entre deux objets : rapports que nous allons indiquer.—Elle emploie :

1° La cause pour l'effet, ou l'effet pour la cause :

Vivre de son *travail* (cause du gain).—Pélion n'a plus d'*ombrages* (effet pour la cause, *arbres*).—De même, l'auteur (cause) pour son œuvre (effet) un *Raphaël*, un *Murillo*, etc.

Virgile est dans mes mains, je m'instruis dans *Horace*.

2° Le contenant pour le contenu :

A ces cris, *Jérusalem* redoubla ses pleurs. (Fléchier.)

Vouloir tromper le *ciel*, c'est folie à la *terre*.

Rome buvait, gaie, ivre et la face rougie ;

Rome horrible *chantait*...

(V. Hugo.)

3° Le signe pour la chose signifiée :

Il tourne au moindre vent, il tombe au moindre choc ;
Aujourd'hui dans un *casque* et demain dans un *froc*.

(Boileau.)

Le *trident* de Neptune est le *sceptre* du monde.

(Lemierre.)

La Révolution a renversé le *trône* et l'*autel* ; — “ Le *sabre* et le *goupillon* ”, s'écriaient les radicaux français, pour dénoncer l'alliance de l'armée avec l'épiscopat ; — Revoir plus haut : “ *transfuge de la lancette et du bistouri*.”

4^o L'abstrait pour le concret :

De ses *jeunes erreurs* désormais revenu. (Racine.)

La *vieillesse* chagrine incessamment amasse. (Boileau.)

L'*avarice* perd tout en voulant tout gagner. (LaFontaine.)

Même lorsqu'il peut tout, c'est au *crime* à trembler.

(Lemierre.)

La *haine* excite les querelles ; mais la *charité* couvre toutes les fautes. (*Liv. des Prov.*). — La *contre-révolution* aiguise ses poignards ; mais le *patriotisme* veille, etc. (Langage ridicule des Jacobins.)

6. Synecdoque. — La métonymie prend le nom de synecdoque, quand on emploie :

1^o Le genre pour l'espèce ou l'espèce pour le genre :

Seigneur, dans ta gloire adorable
Quel *mortel* est digne d'entrer.

Un *roitelet* pour vous est un pesant fardeau.

2^o La partie pour le tout, mais plus rarement le tout pour la partie :

Là, depuis trente *hivers* un hibou s'est retiré.

— Mauvaise *tête*, mauvaise *langue*. — Son aménité lui gagna bientôt tous les *cœurs*.

3^o La matière dont une chose est faite pour la chose elle-même :

L'*airain sacré* (la cloche) tremble et s'agite. — Il a péri par le *fer* (le glaive).
— J'ai acheté de beaux *bronzes*.

4° Le singulier pour le pluriel :

Le *Français*, né malin, créa le vaudeville.

(Boileau.)

L'*ennemi* vient à nous plein de force et de rage.—Déjà, frémissait dans son camp l'*ennemi* confus et déconcerté.

(Fléchier.)

Le *paresseux* languit dans ses honteux loisirs.

Ainsi la synecdoque fait entendre *plus* ou *moins* que le mot dont on se sert ne signifie dans le sens propre.

7. Antonomase.—L'*antonomase* emploie un nom commun pour un nom propre, et réciproquement. Ex. :

Le *prophète*, pour David ; l'*Apôtre*, pour S. Paul ; le *poète grec*, pour Homère ; un *Aristarque*, pour un critique éclairé ; un *Mécène*, pour un protecteur des lettres, etc.

Souvent un Cicéron, un Virgile sauvage
Est chantre de paroisse ou juge de village.

(Delille.)

Ne les raillez pas, camarade :
Saluez plutôt chapeau bas
Ces *Achilles* d'une Iliade
Qu'Homère n'inventerait pas.

(Th. Gautier, les *Vieux de la Vieille*.)

On fit comprendre au *poète* (V. H.) qu'il était beaucoup plus simple de séduire l'*Aristarque* du *Globe* (Sainte Beuve) et de l'attacher comme un esclave à son char de triomphateur. (Mirecourt.)

ARTICLE II

Figures de construction ou de grammaire.

1. Ellipse.—2. Pléonasmе.—3. Inversion.—4. Syllepse.—5. Anacoluthе.—
6. Répétition.—7. Conjonction et disjonction.—8. Apposition.

1. Ellipse.—L'*ellipse* est une figure par laquelle on retranche des mots que la grammaire regarderait comme néces-

saires. L'emploi judicieux de cette licence donne plus de précision aux phrases, plus de vivacité au style ; les poètes y ont fréquemment recours. Ex. :

On a toujours raison, le destin toujours tort.

(LaFontaine.)

Le crime fait la honte, et non pas l'échafaud.

(Th. Corneille.)

Jour et nuit, grêle, vent, péril, chaleur, froidure,
Dès qu'ils parlent, il faut voler...

(Molière.)

Est-ce vous qui parlez, ou si c'est votre rôle ?

(Piron, *La Métromanie*.)

Notre mérite nous attire la louange des honnêtes gens, et notre étoile, celle du public. (Joubert.)

Il faut éviter, dans l'emploi de l'ellipse, des incorrections comme celles-ci :

Le peuple *jouit* des refus du prince, et les courtisans de ses grâces.—Qui ne sait pas *aimer*, n'est point digne de l'*être* (aimer ?).

Nous avons donné précédemment des exemples d'ellipses du verbe dans la narration. En voici d'autres encore d'un effet remarquable :

Le signal est donné, et le jeu (le rugby) commence. Terrible jeu et qui suffirait seul à mesurer la différence qui sépare le monde anglo-saxon et le monde latin ; jeu de jeunes dogues élevés à mordre, à se ruer dans la curée ; jeu d'une race faite pour les attaques sauvages, la défense violente, la conquête implacable et la lutte à outrance.

Paul Bourget.)

La mer, la mer grise.

Sur la grand'route non tracée qui mène, chaque été, les pêcheurs en Islande, Yann filait doucement depuis un jour...

... *Tout à coup, un bruit sourd, à peine perceptible, mais inusité et venu d'en dessous, avec une sensation de raclement, comme en voiture lorsqu'on serre les freins des roues ! Et la Marie, cessant sa marche, demeura immobilisée...*

Echoués !!! où et sur quoi ? Quelque banc de la côte anglaise, probablement.

(Loti, *Pêcheur d'Islande*.)

2. Pléonasme. — Le *pléonasme*, l'opposé de l'ellipse, ajoute, pour exprimer la passion, ce que la grammaire rejette comme superflu :

Je l'ai vu, dis-je, *vu*, de *mes propres yeux vu*,
Ce qui s'appelle *vu*.

(Molière.)

Il suffisait pour le sens de dire : *je l'ai vu*.

Eh ! que m'a fait, *à moi*, cette Troie où je cours ?
Moi, des bienfaits de Dieu je perdrais la mémoire !

(Racine.)

Dans le pavillon, on *y* voyait de moins en moins.—Puisque vous *y* donnez, dans ces vices du temps... (Molière.)—Il *en* a eu, des retards !—Les soldats, *les* avez-vous rencontrés ?—Il *en* eût fallu dix, anciens diplomates de sa force intellectuelle, pour trouver en commun la formule d'un remerciement. (Daudet.)—*Elle* est glacée pour jamais, cette *voix* éloquente qui retentit encore à notre oreille.

3. Inversion.—L'*inversion*, qu'on appelle aussi du nom euphonique d'*hyperbate*, intervertit l'ordre habituel des mots, pour donner au style plus d'élégance ou de vivacité. Ex. :

Déjà prenait l'essor, pour se sauver vers les montagnes, cet aigle dont le vol hardi avait d'abord effrayé nos provinces.—Le matin elle fleurissait, avec quelles grâces, vous le savez. (Bossuet.)—De vous dire que tout est plein de vendanges et de vendangeurs, cette nouvelle ne vous étonnerait guère au mois de septembre. (Sévigné.)—A la noble aisance, à la facilité, à la liberté de ses mouvements sur l'eau, on doit reconnaître le cygne comme le plus beau modèle que la nature nous ait offert pour l'art de la navigation. (Buffon.)—Avant une heure, même par les jours les plus ardents, je parlais par le grand soleil. Avec quel battement de cœur je commençais à respirer !... Ainsi s'écoulèrent pour moi les journées les plus charmantes. (Rousseau.)—Des hommes se sont rencontrés que tout intéresse, hors leur sort éternel. (Lamennais.)—Du sommet de la montagne s'élance l'astre du jour, brillant de tous ses feux. (Bergasse.)

4. Syllepse.—La syllepse fait accorder le mot avec l'idée plutôt qu'avec le mot auquel il se rapporte grammaticalement. Joad dit au jeune roi Joas :

Entre le *pauvre* et vous, vous prendrez Dieu pour juge,
 Vous souvenant, m^{on} fils, que caché sous ce lin,
 Comme *eux* vous fûtes pauvre et comme *eux* orphelin.

(Racine, *Athalie*.)

Quand le peuple hébreu entra dans la terre promise, tout y célébrait la gloire de *leurs* ancêtres.

(Bossuet.)

Boileau dit du vieillard :

Inhabile au plaisir dont *la jeunesse* abuse,
 Blâme en *eux* les douceurs que l'âge lui refuse.

Aux regards de celui qui fit l'immensité,
 L'insecte vaut un monde : ils *ont* autant coûté.

(Lamartine.)

M. Vannier propose de définir tout simplement la syllepse "une incorrection commise par un bon auteur" (1.) Ce qui veut dire : admirez cette figure hardie, mais ne l'imitiez pas.

5. Anacoluthie.—On pourrait appliquer à l'*anacoluthie* la définition qui vient d'être donnée de la syllepse. Ce mot désigne une incohérence dans les compléments ou une irrégularité dans la suite des propositions. Elle s'autorise de Racine et de Fénelon. Le premier a dit :

Vous voulez que ce Dieu vous *comble* de bienfaits,
 Et ne l'*aimer* jamais.

Le second :

Etant né pour être roi, je ne suis pas destiné à une *vie* douce et tranquille, ni à *suivre* mes inclinations.

6. Répétition.—La répétition consiste à reproduire plusieurs fois le même ou les mêmes mots, pour insister sur une idée ou pour donner au discours plus de force ou de grâce.

Ex. :

(1) A. Vannier, *La clarté française*, livre très recommandable.

*J'entends déjà, j'entends la trompette sacrée,
Et du temple bientôt on permettra l'entrée.*

Je l'évite partout, partout il me poursuit.

(Racine.)

Voilà l'offrande, voilà l'encens, voilà l'action de grâce que je vous demande.
(Bourdaloüe.)—*Personne* dans les rues, *personne* aux portes de la ville.

Elle prend le nom de *conversion*, de *complexion* ou de *réversion*, lorsqu'elle est employée comme dans les exemples suivants :

Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien.
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

(P. Corneille.)

Tout l'univers est rempli de *l'esprit du monde* ; on juge selon *l'esprit du monde* : on agit selon *l'esprit du monde* ? Le dirais-je ? on voudrait même servir Dieu selon *l'esprit du monde*. (Bourdaloüe.)—La vie des héros a embelli l'histoire, et l'histoire a embelli la vie des héros. (LaBruyère.)—L'auteur fait des vers pour avoir un prétexte de ne rien faire, et ne fait rien sous prétexte qu'il fait des vers. (Th. Gautier.)

Le *redoublement* consiste à répéter non le mot, mais l'idée :

L'arche sainte est muette et ne rend plus d'oracles.

(Racine.)

7. Conjonction et disjonction.—La *conjonction* n'est autre chose que la répétition appliquée aux particules copulatives. Ex. :

*Et la terre et le fleuve, et leur flotte et le port,
Sont des champs de carnage où triomphe la mort.*

(Corneille.)

La *disjonction*, au contraire, les supprime pour donner plus de rapidité ou de vivacité au style ; c'est une ellipse. Ex. :

Le loup est l'ennemi commun :
Chiens, chasseurs, villageois, s'assemblent pour sa perte.

(LaFontaine.)

Le cocher monte sur le siège, et il va choquant, rompant, brisant, courant partout. (Sévigné.)—La voix des oiseaux s'étend, se fortifie, s'altère, se change, s'éteint, ou se renouvelle selon les circonstances et les temps.

(Buffon.)

S. Apposition.—L'*apposition* consiste à se servir d'un substantif ou d'un petit membre de phrase elliptique comme d'épithète.

Ils virent à l'écart une étroite cabane,
Demeure hospitalière, humble et chaste maison.

(LaFontaine.)

L'imagination, *rapide messagère*,
Efléure les objets de sa course légère.

(Chênedollé)

Des titres, des inscriptions, *vaines marques* de ce qui n'est plus.

(Bossuet.)

Quelquefois le substantif est répété en apposition, pour éviter une équivoque. Ex. :

Dans un vallon perdu des Pyrénées, de ces Pyrénées si fécondes en légendes... —Malgré la version que nous avons donnée le lendemain de l'accident, version qui nous paraissait plausible...

ARTICLE III

Figures de raison.

1. Antithèse et contraste.—2. Gradation.—3. Périphrase.—4. Allusion ; littéraire, historique ou personnelle.—5. Application ; emploi.—6. Correction.—7. Concession ou permission.—8. Prétérition ou prétermission.—9. Prolepse ou antéoccupation.—10. Ironie ou antiphrase.—11. Litote, euphémisme et atténuation.—12. Suspension ; son utilité en dehors du genre oratoire.—13. Réticence.—14. Hypothèse ou supposition.—15. Comparaison ; règles d'emploi.

1. Antithèse et contraste.—L'*antithèse* oppose les mots aux mots, les pensées aux pensées, pour les mieux faire ressortir. " L'Âme aime la symétrie, a dit Montesquieu, mais elle aime aussi les contrastes." Ex. :

L'homme est de *glace* aux vérités,
Il est de *feu* pour les mensonges.

(LaFontaine.)

J'aime mieux *maigrir* dans l'honneur
Que *d'engraisser* dans l'infamie.

(Arnaud.)

Plus étriqué que *Job* et plus fier que *Bragance*.

(V. Hugo, *Ruy Blas*.)

Il y a des *défaites triomphantes* à l'envi des *victoires*.

Lève-toi, triste objet *d'horreur* et de *tendresse*.

(Voltaire, *Edipe*.)

Il ne faut pas que l'antithèse dégénère en puéril jeu de mots. Le P. LeMoynes dit de S. Louis, débarquant à Damiette :

Louis impatient saute de son vaisseau ;
Le beau *feu* de son cœur lui fait mépriser l'*eau*.

Le *contraste* oppose deux idées, deux tableaux, sans nulle antithèse dans les termes : c'est proprement l'antithèse de pensée. Ex. :

Les gens que vous tuez se portent assez bien.

(Molière.)

La plupart des hommes emploient la première partie de leur vie à rendre l'autre misérable.—Le comédien couché dans son carrosse jette de la boue au visage de Corneille, qui est à pied. (LaBruyère).—Un défenseur des évêques disait aux Constituants de 1789 : " Vous les chassez de leurs palais, ils se retireront dans la cabane du pauvre qu'ils ont nourri ; vous leur ôterez leurs croix d'or, ils prendront une croix de bois : c'est une croix de bois qui a sauvé le monde." (1)

Ici-bas la douleur à la douleur s'enchaîne ;
Le jour succède au jour, et la peine à la peine,
Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
L'homme est un Dieu tombé qui se souvient des cieus.

(Lamartine.)

(1) Montlosier.

Il se fait beaucoup de grandes actions dans les petites luttes. Il y a des bravoures opiniâtres et ignorées qui se défendent pied à pied dans l'ombre contre l'envahissement fatal des nécessités. Nobles et mystérieux triomphes qu'aucun regard ne voit, qu'aucune renommée ne paye, qu'aucune fanfare ne salue. La vie, le malheur, l'isolement, l'abandon, la pauvreté, sont des champs de bataille qui ont leur héros ; héros obscurs plus grands parfois que les héros illustres.

(V. Hugo.)

2. Gradation.—La *gradation* présente les idées ou les sentiments, ou accumule les traits d'un tableau dans une progression *ascendante* ou *descendante*. Ex. :

J'ai profané leur temple et brisé leurs autels,
Je le ferais encore si j'avais à le faire,
Même aux yeux de Félix, même aux yeux de Sévère,
Même aux yeux du Sénat, aux yeux de l'empereur.

(Corneille, *Polyeucte*.)

Un million de brins d'herbes, ça fait un pré ; des millions et des millions de grains de sable, ça fait une montagne. L'Océan est fait de gouttes d'eau, la vie est faite de minutes.

amartine, *Geneviève*.)

Le peu qui lui restait a passé sou par sou,
En linge, en aliments, ici là, Dieu sait où.

(Lamartine, *le Vieux curé*.)

L'exil, les fers, la mort, l'homme peut tout souffrir,
Le chrétien fait plus : il pardonne !

(Victor Pavie.)

Périphrase.—La *périphrase* ou *circonlocution* exprime à l'aide de plusieurs termes ce qu'on pourrait dire en un seul, mais d'une manière moins intéressante, moins noble ou moins adroite : ce peut être une métaphore, ou une description partielle de la chose. Elle sert à orner la diction et à éviter les répétitions de mots. Ex. :

Dix-huit printemps sur sa tête charmante
Avaient semé les fleurs à pleines mains.

ex
qu

po
da

ve

c'es

4.
—L

(1)

C'était l'instant qui suit l'aurore,
 Tout annonçait un jour serein ;
 Sur l'herbe l'on voyait encore
 Briller les perles du matin.

Sept ans après :

Or le printemps avait sept fois fleuri ; l'été,
 Dardant sur les blés mûrs son or diamanté,
 Avait sept fois donné sa moisson, et l'automne
 Sa vendange, et l'hiver sa neige monotone.

(Coppée, *Poèmes modernes.*)

Nous avons déjà parlé des abus de la périphrase, avec exemples à l'appui. "Ce sot de J.-B. Rousseau, dit Rivarol, qui s'avise de dire :

Des bords sacrés où naît l'Aurore
 Aux bords enflammés du couchant...

pour : *de l'est à l'ouest.*" Delille, n'osant faire entrer le porc dans le style noble, se tire d'embarras par une périphrase :

Et d'une horrible toux les accents violents
 Etouffent l'animal qui se nourrit de glands.

V. Hugo a réagi contre ces abus et ces rébus, dans des vers pittoresques :

Je fis souffler un vent révolutionnaire,
 Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire,
 Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs...
 J'ôtai du cou du chien stupéfait son collier
 D'épithètes..... (1)
 Je nommai le cochon par son nom : Pourquoi pas ?...
 J'ai de la périphrase écrasé les spirales...

"Le plaisant de la chose, remarque ici le P. Longhaye, c'est qu'il en fait une en le disant."

4. Allusion ; littéraire, historique, personnelle.

—L'allusion consiste à dire une chose de façon à en rappe-

(1) Allusion aux chiens dévorants du songe d'Athalie.

ler une autre dont on ne fait pas mention expresse, mais que l'on indique d'une manière assez transparente pour que le rapprochement soit accessible et même frappant.

L'allusion est *littéraire* ou *historique*. (1) Elle se tire de quelque fait ou parole célèbre, de la fable, de la Bible quelquefois. Qui n'a entendu ou formulé lui-même, par exemple, quelque allusion aux poèmes homériques, aux aventures des Hébreux, aux *Contes* de Perreault, aux apologues des *Mille et une Nuits*, aux *Fables* de La Fontaine surtout, fables qui ne sont elles-mêmes qu'un tissu de ces rapprochements spirituels et piquants ? Elle peut être aussi *personnelle*, et rappeler à l'auditeur, avec délicatesse ou avec malice, un fait bien connu de lui.

C'est une heureuse allusion que celle de Boileau à propos de l'auteur d'une épopée biblique :

Et poursuivant Moïse à travers les déserts,
Court avec Pharaon se noyer dans les mers.

La Fontaine se corrige plaisamment d'une allusion intempestive :

Voyez-vous ce large chemin ?
Nous vous voiturerons par l'air en Amérique ;
Vous verrez mainte république,
Maint royaume, maint peuple, et vous profiterez
Des différentes mœurs que vous remarquerez :
Ulysse en fit autant.—On ne s'attendait guère
A voir Ulysse en cette affaire.

(La Fontaine.)

Mme de Sévigné dit quelque part : " J'ai beau frapper du pied, rien ne sort qu'une vie triste et monotone." Allusion au mot de Pompée.—Ailleurs, s'étant fort inquiétée d'une chose à laquelle elle ne pouvait rien, elle écrit : " Je fis justement comme le médecin de Molière, qui s'essuya le front pour avoir rendu la parole à une jeune fille qui n'était pas muette."—On a souvent répété l'allusion si émouvante de Mirabeau : " Je n'avais pas

(1) Voir l'appendice au Dict. Larousse : *Achille*, *Hercule*, etc.

besoin de cette leçon pour savoir qu'il y a peu de distance du Capitole à la roche Tarpéienne."—M. X. agit un peu comme les héros d'Homère ; il commence par injurier ses adversaires avant de les attaquer avec l'arme légale des arguments.

François Ier, demandant à une dame déjà sur le retour de l'âge quand elle était revenue du pays de la beauté, celle-ci répliqua par cette allusion sanglante : " Quand vous revintes de Pavie."

Les médecins n'ont pas été épargnés : le malade expire après consultation :

Que voulez-vous qu'il fit contre trois ?

—Qu'il mourut !

Depuis que le docteur Gistal
Soigne des familles entières,
On a démoli l'hôpital...
Et l'on a fait deux cimetières.

(Alex. Dumas.)

Quelquefois l'allusion s'aiguise d'un *jeu de mots* (calembour) :

Un savetier composait des tragédies et les lisait à ses voisins. Comme il paraissait fatigué, vers le quatrième acte, un de ses auditeurs lui dit : " Repose-toi un peu, reprends ton *haleine* ".

Baour-Lormian avait fait circuler cette épigramme :

Lebrun de gloire se nourrit,
Aussi, voyez comme il maigrit.

Lebrun répliqua :

Sottise entretient l'embonpoint.
Aussi Baour ne maigrit point.

5. Application ; emploi.—L'*application* est une espèce d'allusion par laquelle on emploie un passage connu de prose ou de poésie dans un sens tout nouveau, déterminé par les circonstances.—On sait l'usage constant que font de cette riche figure les prédicateurs. Leur style est un tissu de

textes de l'écriture appliqués à la confirmation de leurs arguments.

Virgile, Horace, Boileau, tous les classiques fournissent matière à de piquantes applications. L'emploi de ce développement demande un esprit juste et une mémoire richement meublée. " Il n'y a pas moins d'invention, dit Bayle, à bien appliquer une pensée que l'on trouve dans un livre qu'à être le premier auteur de cette pensée. L'application heureuse d'un vers de Virgile est digne d'un talent ". Le savant Gabriel Naudé ajoute avec esprit : " Il n'appartient qu'à ceux qui n'espèrent jamais être cités de ne citer personne ".

Toutefois, il y a, en rapport avec l'application et la citation, un danger que M. Lanson a signalé avec sa rudesse ordinaire :

En l'absence de toute idée personnelle, dit-il, on fait appel à sa mémoire : on répète ce qu'on a entendu dire à ses maîtres, lu dans les manuels, plus tard ce qu'on a entendu dire dans le monde, lu dans la revue ou le journal. On ramasse chaque jour ses idées du lendemain ; dès le collègue on s'est habitué à rendre au public ce qu'on lui a pris. On se passe ainsi de main en main des lieux communs, qu'on ne modifie ni dans leur forme, ni dans leur contenu, comme la monnaie qu'on reçoit, et qu'on donne sans en altérer le titre ni l'empreinte. Doudan a spirituellement raillé dans une de ses lettres, ce commerce de banalités qui se fait dans le monde :

" Nous avons fait, M d'Haussenville et moi, le complot d'accueillir Mlle de Pomaret par une suite de lieux communs débités d'un air tranquille et consciencieux, à l'effet de voir si elle s'apercevrait que nous avions baissé d'intelligence. Nous lui avons dit que l'imagination était la folle du logis ; que les maximes de Laroche-foucauld étaient désolantes ; que Montesquieu avait fait de l'esprit sur les lois ; que Delille n'avait vu la nature que dans les décorations de l'Opéra ; que *la Henriade* n'était pas un poème épique, qu'il n'y avait en France qu'un poème, le *Télémaque*. Mais elle s'en est supérieurement tirée et nous a répondu franchement que les prédicateurs devaient prêcher la morale et point le dogme ; que l'esclavage avilissait l'homme jusqu'à s'en faire aimer ; que Louis XIV devait plus aux grands génies de son temps que Racine et Pascal ne devaient à Louis XIV, et que, d'ailleurs, Bonaparte était fils de la liberté, et qu'il avait tué sa mère ".

6. Correction.—La *correction* est une figure par laquelle on se reprend soi-même, comme si l'on voulait dire autre-

ment ou mieux que ce qu'on a dit. C'est une heureuse manière d'inculquer une idée en la présentant une seconde fois sous une forme nouvelle, plus agréable ou plus énergique. Ex. :

Enfin, un médecin, fort expert en son art,
Le guérit par adresse *ou plutôt* par hasard.

(Boileau.)

Le temps s'en va, le temps s'en va, Madame ;
Las ! le temps, non : *mais nous nous en allons !*

(Ronsard.)

Dans le sentier solitaire et rude de la vertu, le juste *grimpe* plutôt qu'il ne *marche*. (Bossuet.)—De Maistre en donne un saisissant exemple dans l'effrayant portrait qu'il a tracé de Voltaire : “ Voyez ce front abject que la pudeur ne colora jamais ; ces deux cratères éteints, où semble bouillonner encore la luxure et la haine ; cette bouche, *je dis mal peut-être, mais ce n'est pas ma faute*, ce rictus épouvantable courant d'une oreille à l'autre, et ces lèvres pincées par la cruelle malice, comme un ressort prêt à se détendre pour lancer le blasphème ou le sarcasme.”

7. Concession ou permission.—La *concession* ou *permission* est une figure par laquelle on accorde à son adversaire quelque chose de contestable, mais pour en tirer aussitôt avantage contre lui. Cette figure est très fréquente chez les orateurs. Boileau donne un exemple souvent cité de concession dans sa IX^e satire, lorsque, jugeant Chapelain, il s'écrie :

Qu'on vante en lui la foi, l'honneur, la probité,
Qu'on prise sa candeur et sa civilité,
Qu'il soit doux, complaisant, officieux, sincère :
On le veut, j'y consens et suis prêt à me taire.
Mais que pour un modèle on montre ses écrits,
Qu'il soit le mieux renté de tous les beaux esprits,
Comme roi des auteurs, qu'on l'élève à l'empire,
Ma bile alors s'échauffe et je brûle d'écrire ;
Et s'il ne m'est permis de le dire au papier,
J'irai creuser la terre, et comme ce barbier
Faire dire aux roseaux par un nouvel organe :
Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne.

8. Prétérition ou prétermission. — La *prétérition* ou *prétermission* est une figure par laquelle on feint de passer sous silence ou de ne toucher que légèrement des choses sur lesquelles on appuie cependant avec force. Cette figure a un double avantage; elle ne diminue en rien la valeur de ce qu'on a l'air d'écarter, et fortifie beaucoup le point sur lequel on insiste.

Vous vous figurez des amertumes dans le parti de la vertu. Mais sans parler des divines consolations que Dieu prépare ici-bas même à ceux qui l'aiment; sans parler de cette paix intérieure, fruit de la bonne conscience, qu'on peut appeler en même temps et un avant-goût et un gage de la félicité qui est réservée dans le ciel aux âmes fidèles; sans vous dire, avec l'apôtre, que tout ce qu'on peut souffrir sur la terre n'est point digne d'être comparé avec la récompense qui vous attend; si vous étiez de bonne foi et que vous voulussiez nous exposer naïvement tous les désagréments qui accompagnent la vie du siècle, que ne diriez-vous pas, et que ne dit-on pas tous les jours là-dessus dans le siècle ?

(Massillon.)

9. Prolepse ou antéoccupation. — La *prolepse* ou *antéoccupation* consiste à prévoir une objection et à se la faire, pour la réfuter d'avance. C'est une figure tout particulièrement oratoire et qui du reste se confond très souvent avec la concession ou permission.

Il a tort, dira l'un, pourquoi faut-il qu'il nomme ?
 Attaquer Chapelain ! Ah ! c'est un si brave homme !
 Balzac en fait l'éloge en cent endroits divers.
 Il est vrai, s'il m'eût cru, qu'il n'eût point fait de vers.
 Il se tue à rimer : que n'écrit-il en prose ?
 Voilà ce que l'on dit. Et que dis-je autre chose ?
 En blâmant ses écrits, ai-je d'un style affreux
 Distillé sur sa vie un venin dangereux ?
 Ma muse, en l'attaquant, charitable et discrète,
 Sait de l'homme d'honneur distinguer le poète.

(Boileau.)

10. Ironie ou antiphrase. — L'*ironie* ou contre-vérité est une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire

de ce qu'on dit. Ainsi les mots n'y sont jamais pris dans le sens littéral. C'est pourquoi on l'appelle aussi *antiphrase*. Elle exprime généralement la raillerie et prend volontiers la forme d'une allusion. Ex. :

Pradon, comme un soleil, en nos ans a paru.

(Boileau.)

LaBruyère parle d'un puissant qui, après boire, signe un ordre par lequel il ôte le pain à toute une province : " Il est *excusable* ; quel moyen de comprendre dans la première heure de la digestion qu'on puisse quelque part mourir de faim ! "

Au lendemain du fameux banquet Berthelot, où il fut conpués pour avoir déclaré " la banqueroute de la science," Brunetière écrivait :

Banqueter en souvenir de nos grands écrivains est notre manière de les honorer ; ils ont pensé pour nous, nous mangeons pour eux... Aujourd'hui, on mange pour ou contre quelqu'un.

Un chef-d'œuvre d'ironie dédaigneuse et souriante est cette *phrase* dans laquelle M. René Doumic analyse et résume la carrière du volumineux critique de théâtre Sarcey :

Pendant quarante années, Francisque Sarcey a passé toutes ses soirées au théâtre, où il prenait soin d'arriver avant que les chandelles ne fussent allumées ; il y est allé consciencieusement chaque fois que ses fonctions l'y appelaient et retourné complaisamment d'autre fois où nulle nécessité ne l'y obligeait ; il a fréquenté, même en été, les salles de spectacle dont la fraîcheur lui paraissait alors délicieuse, et, aux jours où décidément il devenait impossible de trouver dans Paris désert de représentations théâtrales, il est allé en chercher dans les provinces ; il a suivi les premières représentations, assisté aux reprises et figuré dans les matinées ; il a revu vingt fois la même pièce où des moyens qui ne variaient pas produisaient des effets dénués d'imprévu ; devant les spécimens d'un art qui ne se renouvelait guère, il a trouvé un plaisir toujours nouveau, se laissant prendre par les entrailles, tantôt serré par l'émotion et tantôt secoué par le rire ; il a, dans des feuilletons de plus en plus copieux, raconté par le menu ce qui, de huit heures du soir à minuit, se passe entre le côté cour et le côté jardin, analysé, expliqué, commenté, discuté, approuvé, loué, blâmé des ouvrages qui étaient proprement synonymes de rien, démonté des pièces de théâtre comme on démonte des pièces d'horlogerie, disséqué des drames, débrouillé

des vaudevilles, exposé des à-propos, disserté sur des comédies, raisonné la folie des intrigues les plus compliquées, pesé le néant des inventions les plus saugrenues, souligné les défaillances, catalogué les beautés, mis le doigt sur les imperfections, dénoncé la scène à faire et applaudi aux endroits où l'action rebondit ; appliquant des théories toujours les mêmes répétant les mêmes choses avec une constance, une assurance, une patience imperturbables, enfonçant les mêmes clous et les mêmes portes, il a jugé les auteurs, conseillé les débutants, encouragé ceux-ci, découragé ceux-là, gourmandé les auteurs, taquiné les actrices, disputé avec les directeurs, pris à partie le public, développé des théories sur l'interprétation du répertoire et sur l'heure du spectacle, sur les destinées de la Comédie-Française et sur le prix des places, pronostiqué le succès, supputé la recette, et enfin subordonné toute sa vie au théâtre, sans avoir un seul jour, pendant ces quarante années, laissé percer un instant de lassitude ou d'ennui, sans s'être une seule fois plaint qu'une telle besogne fût rebutante et vaine,—et probablement sans s'en être aperçu. (1)

Telle est l'ironie proprement dite : un tour malicieux, spirituel et mordant. Il y a encore l'*ironie tragique* ou le *sarcasme*.

Dans *Britannicus*, Racine fait dire à Agrippine, quand elle apprend que ce jeune prince vient de mourir empoisonné par Néron :

... Poursuis, Néron : avec de tels ministres
Par des faits glorieux tu te vas signaler.
Poursuis ; tu n'as pas fait ce pas pour reculer :
Ta main a commencé par le sang de ton frère,
Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère.

A. Barbier flétrit par ce *sarcasme* sanglant la doctrine cynique du matérialisme :

Souviens-toi, moribond, que là-haut tout est vide ;
Va dans un champ voisin, prends une pierre aride,
Pose-la sous ta tête, et, sans penser à rien,
Tourne-toi sur le flanc et crève comme un chien.

11. Litote, euphémisme et atténuation. — La *litote* dit moins pour faire entendre plus. On s'en sert par égard, par modestie, ou quelquefois par ironie.—Le mot de Chimène à Rodrigue en dit long sur ses sentiments :

Va, je ne te hais point.

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1900.

L'*euphémisme* atténué par l'expression une idée fâcheuse ou triste. Ex. :

"Je ne puis vous louer," *pour* : je vous blâme ;— " nous le pleurons, il a vééu," *pour* : il est mort.

Prolongée, la litote prend le nom d'*atténuation*. Telle est la confession de l'âme, dans les *Animaux malades de la peste* :

... J'ai souvenance
 Qu'en un pré de moines passant,
 La faim, l'occasion, l'herbe tendre et je pense,
 Quelque diable aussi me poussant,
 Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.
 Je n'en avais nul droit, puisqu'il faut parler net.

L'*exagération* est la même figure de pensée marchant en sens contraire :

A ces mots, on cria, haro sur le baudet.
 Un loup, quelque peu clerc, prouva, par sa harangue
 Qu'il fallait dévorer ce maudit animal,
 Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout le mal.
 La peccadille fut jugée un cas pendable.
 Manger l'herbe d'autrui ! quel crime abominable !
 Rien que la mort n'était capable
 D'expier son forfait. On le lui fit bien voir.

Un curieux exemple d'atténuation est la tirade d'Eliaute, dans le *Misanthrope* :

La pâle est au jasmin en blancheur comparable,
 La noire a faire peur une brune adorable...
 La géante paraît une déesse aux yeux,
 La naine, un abrégé des merveilles des cieux ;
 L'orgueilleuse a le cœur digne d'une couronne,
 La fourbe a de l'esprit ; la sottise est toute bonne ;
 La trop grande parleuse est d'agréable humeur,
 Et la muette garde une honnête pudeur.

Le rôle de Philinte, dans la même pièce, est un perpétuel emploi de la même figure :

Mon Dieu! des mœurs du temps mettons-nous moins en peine.

Et faisons un peu grâce à la nature humaine.

.....

Je ne vois pas pour moi que le cas soit pendable ;

Et je vous supplierai d'avoir pour agréable

Que je me fasse un peu grâce sur cet arrêt,

Et ne me pende pas pour cela, s'il vous plaît.

12. Suspension ; son utilité en dehors du genre oratoire.—La *suspension* est une figure par laquelle on tient en suspens l'esprit de l'auditeur, pour l'arrêter ensuite sur une chose à laquelle il ne s'attend pas.

Cicéron, dans [le dernier de ses discours contre Verrès, emploie à propos cette forme de langage pour amplifier l'horreur de la conduite de ce préteur :

Vous me paraissez encore attendre, ô juges, que j'expose la suite de cet événement ; car vous savez que le gain et la rapine furent toujours le mobile de ses actions. Que pouvait-il faire en cette occasion ? Quel avantage y aurait-il trouvé ? Représentez-vous l'action la plus inique ; ce que je vais raconter l'emportera sur tout ce que vous pourriez imaginer.

L'orateur tient ici ses auditeurs en suspens, par l'annonce d'un crime qui doit dépasser tout ce qu'ils pourraient supposer.

Il importe de remarquer le rôle de ce développement en dehors du genre oratoire. Tout l'intérêt d'un *récit* ou d'une *pièce de théâtre* dépend de l'adresse de l'écrivain à maintenir le lecteur ou l'auditeur dans l'incertitude de ce qui va suivre, et cela depuis l'exposition jusqu'au dénouement. L'art de la suspension se montre jusque dans le soin que mettent les bons conteurs à *décrire un endroit ou un personnage avant de le nommer* . Les faiseurs de romans-feuilletons abusent, d'une façon ridicule parfois, de ce procédé ; mais il n'en reste pas moins classique, étant fondé sur la nature. L'imprévu est quelquefois ménagé même dans la *construction de la phrase* , surtout au début de la narration. Ex :

Une femme ! peut-on la nommer sans blasphème ?

Une femme !... C'était Athalie elle-même.

(Racine.)

Entre C... et R... , dans une vallée étroite et isolée du Morbihan, au bord d'un pittoresque ruisseau, qu'on nomme l'Adour, s'élève, majestueux dans son verdoyant désert, un vaste château, flanqué de tours aux toits pointus. C'est... ***

Sur la fin du règne d'Auguste, par une froide nuit d'hiver, naissait sur la paille, débile, souffrant et dénué de tout, un enfant destiné à sauver le monde. ***

Ces *tours inversifs* font l'effet de véritables suspensions.

13. Réticence.—La *réticence* est une figure par laquelle on s'interrompt tout à coup pour passer brusquement à une nouvelle idée, de manière toutefois à laisser suffisamment comprendre ce qu'on affecte de supprimer. Cette figure est très adroite, en ce qu'elle fait entendre non-seulement ce qu'on ne veut pas dire, mais souvent beaucoup plus qu'on ne dirait.

J'appelai de l'exil, je tirai de l'armée
Et ce même Sénèque, et ce même Burrhus,
Qui depuis... Rome alors estimait leurs vertus.

(Racine, *Britannicus*.)

Voltaire l'a imité dans la *Henriade* :

Et Biron, jeune encore, ardent, impétueux,
Qui depuis... mais alors il était vertueux.

O Ulysse ! auteur de mes maux, que les dieux puissent te... Mais les dieux ne m'écoutent point ; au contraire, ils excitent mon ennemi.

Télémaque, l. XVI.)

Ainsi la *réticence* est une sorte de *préterition* où l'orateur commence l'expression de sa pensée, et s'arrête avant de l'avoir achevée :

Je ressemble, Seigneur, au globe de la nuit,
Qui, dans la route obscure où ton doigt le conduit,
Réfléchit d'un côté les clartés éternelles,
Et de l'autre est plongé dans les ombres mortelles.
L'homme est le point fatal où les deux infinis
Par la Toute-Puissance ont été réunis.

A tout autre degré, moins malheureux peut-être,
 J'eusse été... ; mais je suis ce que je devais être.
 J'adore, sans la voir, ta suprême raison ;
 Gloire à toi qui m'as fait ! ce que tu fais est bon !

(Lamartine.)

14. Hypothèse ou supposition.—La *supposition* ou *hypothèse* imagine des circonstances possibles ou impossibles pour produire un effet prémédité. Ex. :

Imaginez-vous pour un moment, Romains, que je puisse faire absoudre Milon, en ressuscitant Clodius. Mais quoi ! l'idée seule vous glace d'effroi ! Quelle impression ferait-il donc sur vous, s'il était vivant, puisque tout mort qu'il est, sa vaine image vous épouvante ?

(Cicéron.)

Dans son sermon sur le *Petit nombre des élus*, Massillon s'exprime ainsi :

Je vous demande donc : Si Jésus-Christ paraissait dans ce temple, au milieu de cette assemblée, la plus auguste de l'univers, pour nous juger, pour faire le terrible discernement des loups et des brebis ; croyez-vous que le plus grand nombre de tout ce que nous sommes ici fût placé à la droite ? Croyez-vous du moins que les choses fussent égales... Je vous le demande ; vous l'ignorez, et je l'ignore moi-même. Vous seul, ô mon Dieu, connaissez ceux qui vous appartiennent.

Ah ! si dans sa fureur elle s'était trompée !

Si, du sang de nos rois.....

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ?

(Racine.)

Encor si vous naissiez à l'abri du feuillage

Dont je couvre le voisinage,

Vous n'auriez pas tant à souffrir :

Je vous défendrais de l'orage ;

Mais vous naissez le plus souvent

Sur les humides bords des royaumes du vent.

(La Fontaine.)

On connaît la non-pareille chanson de Gustave Nadaud :

Si la Garonne avait voulu,

Lanturlu...

15. Comparaison ; règles d'emploi.—La *comparaison* rapproche deux objets qui se ressemblent par plusieurs

côtés ou par un seul. Elle peut servir à rendre une pensée plus claire, à fortifier un raisonnement ou à orner le style.— La comparaison fait toujours *image*, soit qu'elle assimile une idée abstraite à un objet physique, soit qu'elle éclaire l'un par l'autre deux êtres matériels. C'est la plus riche de toutes les figures de développement, et la plus fréquemment employée dans tous les genres d'écrire. Ex. :

Telles les générations des feuilles, telles aussi les générations des hommes. Le vent répand les feuilles à terre ; mais la forêt en germe de nouvelles, lorsque revient la saison du printemps. (Homère.)—L'homme de bien qui vient de concevoir un projet louable, disait Socrate, doit rester inébranlable dans son idée, comme une statue sur son piédestal. (Stobée, Disc. I, *de la Vertu.*)

La lumière luit dans les ténèbres, mais elle ne les dissipe pas toujours : de même que la lumière du soleil environne les aveugles et ceux qui ferment les yeux, quoiqu'elle n'éclaire ni les uns ni les autres. Il en est ainsi de la vérité pour les hommes. (Malebranche.)—Comme il s'élève du fond des vallées des vapeurs grossières dont se forme la foudre qui tombe sur les montagnes, il sort du cœur des peuples des iniquités dont vous déchargez le châtement sur la tête de ceux qui les gouvernent ou qui les défendent. (Fléchier.)—Il périssait, tel qu'une fleur qui, étant épanouie le matin, répand ses doux parfums dans la campagne, et se flétrit peu à peu vers le soir : ses vives couleurs s'effacent : elle se dessèche, et sa belle tête se penche, ne pouvant plus se soutenir. Ainsi le fils d'Ulysse était aux portes de la mort. (Fénelon.)—Comme une colonne dont la masse solide paraît le plus ferme appui d'un temple ruineux, lorsque ce grand édifice fond sur elle sans l'abattre ; ainsi la reine se montre le ferme soutien de l'Etat, lorsque, après en avoir porté le faix, elle n'est pas même courbée sous sa chute. Bossuet.

Comme le roseau plie sous l'ouragan qui renverse les chênes, l'épouse chrétienne courbe sa tête sous l'ouragan du malheur.***— Si j'avais à prendre un *emblème de ma vie*, ce ne serait pas le roseau qui plie au vent, mais chêne brisé par la tempête. (Lamennais.)—Le même dit de Châteaubriand : "Il sort de cette âme des accents d'une indicible mélancolie, des plaintes *semblables* à ces sons vagues et tristes qu'on entend le soir dans les forêts, ou sur le bord des fleuves."—La douleur dans les cœurs jeunes est comme ces gouttes de rosée que l'on voit au matin sur les fleurs : un seul rayon de soleil suffit pour les tarir, un souffle pour les secouer. ***

Où sont-ils, ces accents
 Qui voltigeaient le soir sur ta lèvre inspirée,
 Comme un parfum léger sur l'aubépine en fleur ?

(Musset, *Stances à Mme Malibran.*)

1^o Il est difficile de donner des *règles* définies sur l'usage des comparaisons. Les manuels enseignent qu'elles doivent être *justes, nobles, neuves et employées à propos*. Tout cela peut se résumer en un précepte : Ayez du goût, et ne vous appropriez pas de comparaisons qui ont déjà servi. Rien de vague comme les généralités.

Un dramaturge dans l'embarras s'adressait à Alexandre Dumas père, qui répondit : "C'est bien simple : le premier acte clair, le dernier acte court, et de l'intérêt partout". Emile Augier cite aussi ce conseil d'un sage : "Imbibez votre cinquième acte de douces larmes et saupoudrez les quatre autres de traits d'esprit." Excellents conseils, qui rappellent celui qu'on donne aux enfants pour attraper les oiseaux au moyen d'un grain de sel. (1)

2^o Une chose qui pourrait peut-être s'apprendre, c'est l'art d'en *varier le tour*, l'expression. Il n'est pas nécessaire de se borner aux seules formules consacrées par l'analyse logique et toutes prévues : *comme, de même que, ainsi que, tel..... tel..... autant..... autant.....*, etc. Il y a du reste comparatif d'égalité, de supériorité et d'infériorité. Qu'on examine surtout de près les tournures ingénieuses que les écrivains lui ont données. Ex. :

L'idée seule de Sully était pour Henri IV, *ce que la pensée de l'Elre suprême est pour l'homme juste*, un frein pour le mal, un encouragement pour le bien.

(Thomas.)

On sortait de la vie ainsi que d'un banquet,
 Remerciant son hôte et faisant son paquet,

(LaFontaine.)

Le couchant n'était plus qu'une lame sanglante.
Cela faisait penser à quelque grand duel
 D'un monstre contre un dieu, tous deux de même taille ;
Et l'on eût dit l'épée effrayante du Ciel
 Rouge et tombée à terre après une bataille.

(V. Hugo, *l'Année Terrible.*)

(1) Vannier, *La clarté française.*

Une vapeur blanchâtre, *comme la buée d'un fleuve par un matin d'automne*, flottait au-dessus de la table entre les quinquets suspendus. ***—Le bras de l'Anglais se détendit *avec l'élasticité d'une catapulte*, et s'abattant sur le géant de la bande, l'envoya rouler les quatre fers en l'air sur les dalles du pavé (Gautier).—Pendant deux heures, le dromadaire fila droit devant lui ; *si rapide* était son allure, que le vent lui-même ne l'aurait pas dépassé. (L. Wallace, *Ben-Hur*.)

Le printemps qui commence aux enfants est pareil :
Le rire avec les pleurs alterne à son réveil.

3^o Il faut aussi, dit-on, employer les comparaisons *avec réserve* et ne pas les *développer outre mesure*. Le défaut du style de Plutarque, par ailleurs écrivain aimable et attachant, est la surabondance des similitudes et des rapprochements, redoublés, triplés à propos de tout et à propos de rien. Quant à l'ampleur que le bon goût permet de leur donner, il est difficile encore de fixer là-dessus des règles. Perreault, l'auteur des *Contes*, blâmait celles d'Homère, qu'il appelait des "comparaisons à longue queue." De là avec Boileau une querelle célèbre.—Voici une comparaison homérique, renfermée dans une période de quatre membres :

De même qu'un jeune olivier qu'un homme entretient dans un endroit solitaire, où l'eau jaillit abondante ; beau et verdoyant, les souffles des vents le bercent et il se couvre de fleurs blanches, et brusquement un coup de bourrasque l'arrache hors de sa fosse et le renverse sur la terre : ainsi l'Atride Ménélas tua Euphorbe.

Nous croyons pouvoir mettre en regard cette superbe hypotypose de Musset :

Comme on voit dans l'été, sur les herbes fauchées,
Deux louves, remuant les feuilles desséchées,
S'arrêter face à face et se montrer la dent ;
La rage les excite au combat ; cependant
Elles tournent en rond lentement, et s'attendent ;
Leurs mufles amaigris l'un vers l'autre se tendent.
—Tels, et se renvoyant les plus sombres regards,
Les deux rivaux, penchés sur les bords des remparts,
S'observent ; par instant entre leur main rapide
S'allume sous l'acier un éclair homicide.

Eu résumé, la poésie, qui vit surtout d'ornements, aime à se parer de comparaisons riches, grandes et expressives. Au surplus, les exemples précités nous ont fait voir que souvent, à cet égard, les grands orateurs se révèlent poètes. Étudions patiemment les uns et les autres, et attendons l'inspiration.

ARTICLE IV

Figures d'imagination.

1. Hyperbole.—2. Personnification.—3. Hypotypose.

1. Hyperbole.—*L'hyperbole* est la figure qui consiste à dire plus que la réalité, à dépasser le but, afin d'être sûr de l'atteindre. "L'hyperbole, dit LaBruyère, exprime au delà de la vérité pour ramener l'esprit à la mieux connaître." Elle diffère de l'exagération proprement dite, qui porte sur un ensemble, tandis que celle-là s'applique davantage aux expressions. Elle fait image, et les comparaisons et les métaphores sont le plus souvent hyperboliques. Ex. :

Ainsi dit-on *blanc comme neige, plus léger que le vent, prompt comme l'éclair*, etc.—*Des ruisseaux de larmes* coulèrent des yeux de tous leurs habitants. (Fléchier.)—C'est une hyperbole que cette admirable périphrase de LaFontaine :

Le vent redouble ses efforts,
Et fait si bien qu'il déracine
Celui de qui *la tête au ciel était voisine*,
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

(Le Chêne et le Roseau.)

L'hyperbole plaît au peuple et se trouve fréquemment dans le style badin. Ex. :

Le vieux Régniers veut donner l'idée d'une grosse averse :

Et des cieus déchirés tombait un tel dégoût
Que les chiens altérés pouvaient boire debout.

Racine fait gémir au serviteur d'un homme de loi :

Ils me font dire, aussi, des mots longs d'une toise,
De grands mots qui tiendraient d'ici jusqu'à Pontoise.

(*Les Plaideurs.*)

Les Gascons sont tellement menteurs qu'on ne peut même croire le contraire de ce qu'ils disent. ***—Un fakir : Il était maigre et hâve à faire prendre en pitié la vermine dont il était couvert et qui semblait faire pénitence sur lui. ***

D'autre part, que l'on remarque bien comme la poésie, qui tient du rêve, est habituellement hyperbolique dans ses images et ses agrandissements des choses.

2. Personnification. — La *personnification* est une métaphore par laquelle on prête la vie à des êtres moraux, ou à des êtres inanimés des passions et des sentiments qui ne peuvent, au propre, appartenir qu'à l'*espèce humaine*. C'est, pourquoi les philosophes ont donné à l'opération de l'esprit qui la crée le nom d'*anthropomorphisme*. Elle consiste souvent dans un seul mot :

La terre s'est *émue* à la face du Dieu de Jacob. (Ps.)—Bossuet représente :
" L'Océan *étonné* de se voir traversé tant de fois en des appareils si divers."
—Montaigne, pour dire qu'il s'occupe agréablement du passé sans s'inquiéter de l'avenir, emploie cette image :

Les ans peuvent m'*entraîner*, mais à *reculons*.

Un voyageur s'exprime ainsi sur la Grèce :

Nous n'avons vu dans la Grèce que le temps qui *démolissait* en silence.

D'autres fois le symbolisme est prolongé :

L'oiseau chante, l'agneau broute ;
Mai, poussant des cris railleurs,
Crible l'hiver en déroute
D'une mitraille de fleurs.

(V. Hugo.)

Des exemples semblables ont été donnés dans la première partie de ce traité. Nous en ajouterons trois autres, développés avec une extraordinaire hardiesse.

LE DERNIER COMBAT DE LA FRÉGATE.

... Elle bondit, dans son repos troublée.
Elle tourna trois fois, jetant vingt-quatre éclairs,
Et rendit tous les coups dont elle était criblée,
Feux pour feux, fers pour fers.

Ses boulets enchainés fauchaient des mâts énormes,
Faisaient voler le sang, la poudre et le goudron,
S'enfonçaient dans le bois, comme au cœur des grands ormes
Le coin du bûcheron.

Un brouillard de fumée où la flamme étincelle,
L'entourait ; mais, le corps brûlé, noir, écharpé,
Elle tournait, roulait, et se tordait sous elle,
Comme un serpent coupé.

(De Vigny.)

... C'est alors

Qu'élevant tout à coup sa voix désespérée,
La Déroute, géante à la face effarée,
Qui, pâle, épouvantant les plus fiers bataillons,
Changeant subitement les drapeaux en haillons,
A de certains moments, spectre fait de fumées,
Se lève grandissante au milieu des armées,
La Déroute apparut au soldat qui s'émeut,
Et se tordant les bras, cria : Sauve qui peut !

(V. Hugo, *Waterloo.*)

Et l'émeute paraît, l'émeute au pied rebelle,
Poussant avec la main le peuple devant elle ;
L'émeute aux milles fronts, aux cris tumultueux,
A chaque bond grossit ses flots impétueux,
Et le long des grands quais où son flot se déroule
Hurle, en battant les murs, comme une femme saoule.

(Aug. Barbier, *l'Émeute*, fév. 1831.)

3. Hypotypose. — C'est un développement par imagination qui remplace l'idée, le mot simple, par une peinture si vive et si énergique, qu'elle met en quelque sorte l'objet ou la personne sous les yeux. Ex. :

Ipsè inflammatus scelere ac furore in forum venit : ardebat oculi, toto ex ore crudelitas eminebat. Verrès lui-même, enflammé de convoitise et de fureur, se rendit sur le forum ; ses yeux étincelaient, la cruauté était peinte sur tout son visage.

(Cicéron.)

De même que pour la figure précédente, tout a été dit sur l'hypotypose, qui est l'*image* par excellence.

ARTICLE V

Figures de passion.

1. Interrogation.—2. Dubitation.—3. Exclamation.—4. Apostrophe.—5. Prosopopée ; subjection et dialogisme.—6. Optation.—7. Supplication.—8. Commination.—9. Imprécation et serment.—10. Sentence ou réflexion.

1. Interrogation.—L'*interrogation* est une figure par laquelle on parle en forme de question, non pas tant pour exprimer un doute réel que pour marquer au contraire une persuasion plus grande, par l'espèce de défi qu'on paraît faire de nier ce qu'on avance. Aucune figure n'est plus propre à manifester les sentiments impétueux de la surprise, de l'indignation, de la colère, en un mot de toutes les passions ; elle tient l'auditeur en haleine et le force de recevoir l'impression.

Joad, surpris de voir Josabeth, son épouse, s'entretenir avec Mathan, exhale son indignation par ces interrogations sublimes :

Où suis-je ? de Baal ne vois-je pas le prêtre ?
 Quoi ! fille de David, vous parlez à ce traître ?
 Vous souffrez qu'il vous parle, et vous ne craignez pas
 Que du fond de l'abîme entr'ouvert sous ses pas
 Il ne sorte à l'instant des feux qui vous embrasent,
 Ou qu'en tombant sur lui ces murs ne vous écrasent ?
 Que veut-il ? de quel front cet ennemi de Dieu
 Vient-il infecter l'air qu'on respire en ce lieu ?

On sait le début impétueux de la 1re Catilinaire :

Jusques à quand, Catilina, abuserez-vous de notre patience ? Devons-nous encore longtemps être le jouet de votre fureur ? Quelles seront les bornes de cette audace effrénée ?...

Quousque tandem abutere, Catilina, patientiâ nostrâ ? Quandiù etiam furor iste tuus nos eludet ? Quem ad finem sese effrenata jactabit audacia ?...

a-
si
ou

to
de
ur

Cette figure ne suppose pas toujours une émotion vive ; elle sert parfois à *préciser les idées*, et alors elle est suivie d'une réponse : Ex. :

Est-ce un péché ? Non, non. Vous leur *fites*, Seigneur,
En les croquant, beaucoup d'honneur.

(LaFontaine.)

Qu'est-ce qu'une grande vie ? une pensée de jeunesse réalisée *dans* l'âge mûr. (A. de Vigny.)—Que reste-t-il de Troie ? Pas même la certitude *de son* emplacement : *Campos ubi Troja fuit*. Que reste-t-il de cette riche Asie Mineure, berceau de l'humanité ? Désert aujourd'hui ; et ça et là, des ruines ensevelies sous les sables, comme leurs beaux fleuves : l'Euphrate et le Tigre ! ***

Ce qu'il est ? regardez au-dessus de vos têtes ;
Voyez le ciel, le jour, la nuit ! Ce que vous êtes ?

Cherchez dans votre cendrier.

(V. Hugo, *Lég. des siècles*.)

Ce n'est plus, dans ces circonstances, une figure de passion, mais le *tour interrogatif*, fréquemment employé pour varier le style.

2. Dubitation.—A l'interrogation, dont elle prend toujours la forme, se rattache la *dubitation*, qui feint de ne pas savoir ce qu'il faut dire ou faire. Ce n'est pas une incertitude, mais une manière d'attirer l'attention. Ex. :

Bourdaloue, au début de son sermon sur la Nativité de N. S., se demande ce qu'il doit dire aux grands de la cour :

Leur dirai-je : Ne craignez point ? Dans l'état où je les suppose, ce serait les tromper.—Leur dirai-je : Craignez ? Je m'éloignerais du mystère même que nous célébrons.

Le monologue d'Hermione, au Ve acte de l'*Andromaque*, est un bel exemple de dubitation :

Où suis-je ? qu'ai-je fait ? que dois-je faire encore ?
Quel transport me saisit ? quel chagrin me dévore ?
Errante et sans dessein, je cours dans ce palais :
Ah ! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais !

Le désespoir d'Harpagon, l'*Avare*, en offre un semblable :

Au voleur ! au voleur ! à l'assassin ! au meurtre ! Justice, juste ciel ! je suis perdu ! je suis assassiné ; on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent ! Qui peut-ce être ! Qu'est-il devenu ? Où est-il ? Où se cache-t-il ? Que ferai-je pour le trouver ? Où courir ! Où ne pas courir ? N'est-il point là ! N'est-il point ici ? Qui est-ce ? Arrête. (*A lui-même se prenant par le bras.*) Rends-moi mon argent, coquin ! Ah ! c'est moi... Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais. Hélas ! mon argent, mon pauvre argent...

3. Exclamation.—L'*exclamation* fait éclater, au moyen de l'interjection, les sentiments vifs et subits de l'âme, comme la surprise, la douleur, la joie, etc.

Bossuet, frappé de la mort d'une personne illustre, s'écrie :

O vanité ! ô néant ! ô mortels ignorants de leur destinée !

Aucune exclamation n'est à juste titre plus célèbre que celle du même orateur dans l'Oraison funèbre d'Henriette :

O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable ou retentit tout à coup comme un éclat de tonnerre cette étonnante nouvelle, *Madame se meurt ! Madame est morte !*

L'auditoire éclata en sanglots, et la voix de l'orateur fut quelque temps interrompue par les soupirs et les pleurs.

O repos, ô tranquillité,
D'un parfait bonheur assurance éternelle !

(Racine.)

Qu'un ami véritable est une douce chose !

(LaFontaine.)

O mère ! ô femme, ô reine admirable et digne d'une meilleure fortune, si les fortunes de la terre étaient quelque chose !

(Bossuet.)

Quels amis que les choses, quand ces choses entourent les êtres aimés ! (Balzac, *Corresp.*)—Oh ! ténébreux et troubles, nos cœurs humains, même les plus sincères ! (Marcel Prévost.)

4. Apostrophe.—L'*apostrophe* consiste à adresser la parole à des êtres inanimés, présents ou absents, personnifiés par métaphore. C'est à la fois une figure de passion et une figure d'imagination : on la trouve aussi souvent chez les

poètes que chez les orateurs ; ceux-ci même ne doivent s'en servir qu'avec réserve. Rien n'est plus froid que l'apostrophe oratoire, quand elle n'est pas le cri spontané de la passion émue. Ex. :

O vous, soleil, firmament, arbres, forêts, habitants des airs, de la terre et des ondes, bénissez l'auteur de toutes ces merveilles, dites-moi le nom de celui qui m'a créé. (Milton, *Paradis*, IV.)

Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encore sur tes os décharnés ?

(Musset.)

Squelette, réponds-moi : Qu'as-tu fait de ton âme ?

Flambeau, qu'as-tu fait de ta flamme ?

Cage déserte, qu'as-tu fait

De ton bel oiseau qui chantait ?

Volcan, qu'as-tu fait de ta lave ?

Qu'as-tu fait de ton maître, esclave ?

(Anaïs Ségalas.)

Lamartine, au souvenir de sa terre natale, apostrophe ainsi les objets qu'il y a vus :

Montagnes que voilait le brouillard de l'automne,

Vallons que tapissait le givre du matin,

Saules dont l'émondeur effeuillait la couronne),

Viellies tours que le soir dorait dans le lointain,

Chaumière où du foyer étincelait la flamme,

Toits que le pèlerin aimait à voir fumer :

Objets inanimés, avez-vous donc une âme,

Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?

5. Prosopopée ; subjection et dialogisme.—La *prosopopée* est encore une personnification métaphorique employée par les orateurs et les poètes, et par laquelle on fait agir ou parler un absent, un mort, un être inanimé, ou même un être de raison. Ex. :

Dans sa première Catilinaire, Cicéron suppose que Rome elle-même se lève tout à coup, et adresse ces paroles à l'agitateur :

Depuis quelques années, Catilina, il ne s'est commis aucun crime dont tu n'aies été l'auteur ou le complice, aucune infamie dont tu ne sois souillé. On t'a vu impunément piller les alliés, ravager l'Afrique, assassiner un

grand nombre de citoyens. Tu es devenu assez puissant pour mépriser les lois, pour braver les tribunaux ; j'ai longtemps gémi de tes excès sans les punir ; mais aujourd'hui ton nom seul met tout en alarmes ; le bruit le plus léger fait craindre les coups de Catilina ; au moindre mouvement on croit voir briller ton poignard ; on ne peut former contre moi aucune entreprise qui n'entre dans la chaîne de tes crimes. Je ne puis te supporter davantage ; ma patience est à son terme ; retire-toi donc et calme mes terreurs ! Si elles sont fondées, je le veux pas être la victime de ta perfidie ; si elles sont vaines, je veux enfin cesser de te craindre.

L'apostrophe suppose toujours une prosopopée ou personification. Ex. :

Créature, quelle que tu sois, et si parfaite que tu te croies, songe que tu as été tirée du néant.—O vertu ! science sublime des âmes simples, faut-il donc tant de peine et d'appareil pour te connaître ? tes principes ne sont-ils pas gravés dans les cœurs ? et ne suffit-il pas, pour apprendre tes lois, de rentrer en soi-même, et d'écouter la voix de sa conscience dans le silence des passions ?—Dormez votre sommeil, riches de la terre, et demeurez dans votre poussière. Ah ! si quelques générations, que dis-je ? si quelques années après, vous reveniez, hommes oubliés du monde, vous vous hâteriez de rentrer dans vos tombeaux, pour ne voir pas votre nom terni, votre mémoire abolie et votre prévoyance trompée dans vos amis, dans vos créatures, et plus encore dans vos héritiers et dans vos enfants. (Bossuet.)—O douleurs, intimes douleurs ; larmes, larmes vénérables qui coulez sur les tombes, cachez-vous, cachez-vous bien : en devenant publiques, vous cesseriez d'être sacrées ! (Léon Gautier.)

Le *dialogisme* pousse la prosopopée jusqu'à représenter une personne s'entretenant avec elle-même, ou plusieurs personnes s'interpellant avec animation. Dans le premier cas, c'est plutôt une *subjection*. Ex. :

Il met bas son fagot, il songe à son malheur :
 " Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?
 En est-il un plus pauvre en la machine ronde ;
 Point de pain quelquefois, et jamais de repos "...

(LaFontaine.)

C'est au moyen d'une subjection que Michelet explique les causes qui troublèrent la raison du pauvre roi Charles VI. (1)

(1) Voir dernière partie : *narration*.

Madame de Sévigné donne un exemple heureux de *dialogisme*, dans sa lettre à M. de Coulanges sur le mariage de Lauzun ; elle donne à deviner à M. de Coulanges et à sa femme le nom de celle qu'il épouse :

Madame de Coulanges dit : Voilà qui est bien difficile à deviner ! c'est madame de La Vallière !—Point du tout, madame.—C'est donc mademoiselle de Retz ?—Point du tout. Vous êtes bien provinciale.—Ah ! vraiment, nous sommes bien bêtes ! dites-vous. C'est mademoiselle Colbert.—Encore moins.—C'est mademoiselle de Créqui ?—Vous n'y êtes pas. Il faut donc à la fin vous le dire.

Boileau met en scène un auteur qui défend ses vers :

Mais souvent dans ses vers un auteur intraitable
A les protéger tous se croit intéressé,
Et d'abord prend en main le droit de l'offensé.
De ce vers, direz-vous, l'expression est basse.
—Ah ! monsieur, pour ce vers je vous demande grâce.
Répondra-t-il d'abord.—Ce mot me semble froid,
Je le retrancherais.—C'est le plus bel endroit !
—Ce tour ne me plaît pas.—Tout le monde l'admire.

La Bruyère, qui a épuisé toutes les ressources du style français, pratique souvent la dialogisme :

Fuyez, retirez-vous : vous n'êtes pas assez loin.—Je suis, dites-vous, sous l'autre tropique.—Passez sous le pôle et dans l'autre hémisphère, montez aux étoiles si vous pouvez.—M'y voilà.—Fort bien ! vous êtes en sûreté. Je découvre sur la terre un homme avide. (*Caract.*, VI, 35.)

6. Optation.—L'*optation* est une figure par laquelle on énonce tout à coup un désir violent d'obtenir un bien que l'on juge important ou précieux. Tel est ce vœu de David (ps. 15) :

Qui me donnera des ailes comme à la colombe, afin que je prenne mon vol, et que je cherche un lieu de repos !

Quand pourrai-je au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière !

7. Supplication.—La *supplication* ou *déprécation* substitue au simple raisonnement d'instantes prières, appuyées sur tous les motifs que l'on croit les plus propres à toucher ceux que l'on presse.

Le vieux Priam, lorsqu'il vient redemander le corps de son fils Hector à celui qui l'a tué, le supplie au nom des dieux, de son père et de ses propres malheurs.

Souviens-toi de ton père, Achille semblable aux dieux : il est de mon âge : comme moi, il touche au terme fatal de la vieillesse...

Dans le *Télémaque*, Philoctète adresse à Néoptolème cette touchante supplication :

O mon fils ! je te conjure par les mânes de ton père, par ta mère, par tout ce que tu as de plus cher au monde, de ne pas me laisser seul dans les maux que tu vois.

Je vous en conjure, par vos vertus, par celles de mon père, par notre sang qui a longtemps coulé dans les combats avant de couler sur les échafauds, suspendez votre opinion jusqu'à ce que nos juges aient prononcé. (Lally-Tollendal.)

8. Commination.—La *commination* est une figure par laquelle on intimide ceux à qui l'on parle, en leur dénonçant comme prochains, comme infaillibles, des maux dont on leur présente l'image ou le souvenir.

Joad jette le trouble dans l'âme de Mathan par cette commination énergique :

De toutes les horreurs, va, comble la mesure ;
Dieu s'apprête à te joindre à la race parjure.
Abiron et Dathan, Doëg, Achitopel :
Les chiens à qui son bras a livré Jézabel,
Attendant que sur toi sa fureur se déploie,
Déjà sont à ta porte et demandent leur proie.

Une plaisante commination est celle de M. Purgon à son client indocile, dans le *Malade imaginaire* :

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

9. Imprécation et serment.—L'*imprécation* est une figure par laquelle l'orateur maudit son adversaire ou son ennemi, ou fait des vœux contre lui. C'est une optation en mauvaise part. Ex. :

Que les dieux te confondent, infâme fugitif, qui nous montres ici non seulement ton impudence et ta méchanceté, mais ton extravagance et ta sottise !

(Cicéron, *Pour Déjotarus.*)

Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge !

(Cornelle.)

Malheur à qui des morts profane la poussière !

(Lamartine.)

Dans l'exemple suivant, il y a une imprécation, une correction et une optation :

Puissiez-vous à jamais périr, téméraires, qui outragez le Saint des saints par vos blasphèmes ! Mais que dis-je ? puissiez-vous plutôt recourir à la miséricorde divine et faire pénitence. (Massillon.)

A l'imprécation se rattache le *serment*, qui prend à témoin de ce qu'on dit le Ciel, des êtres que l'on divinise, ou enfin les personnes. Tantôt c'est un tour impératif donné à l'affirmation, pour la rendre plus incontestable, ou du moins plus éclatante. Ex. :

Sion, jusques au ciel élevée autrefois,
Jusqu'aux enfers maintenant abaissée,
Puissé-je demeurer sans voix,
Si, dans mes chants, ta douleur retracée,
Jusqu'au dernier soupir n'occupe ma pensée.

(Racine.)

Tantôt il énonce qu'on verra se réaliser des choses impossibles avant de voir violer une promesse ou changer une résolution. Ex. :

Avant que votre foi dans mon cœur soit troublée,
Dieu bon et triomphant,
Les Alpes crouleront sur leur base ébranlée
Par le doigt d'un enfant.

(V. de Laprade, *Les symphonies.*)

10. Sentence ou réflexion.—La *sentence* est une *réflexion* courte et vive, placée dans le cours ou à la suite d'un tableau, d'un récit ou d'un raisonnement. On l'appelle aussi

épiphonème, parce que souvent elle est exclamative, bien que ce ne soit pas sa forme nécessaire. Ex. :

Pisistrate, fils de Nestor, ayant été tué, Télémaque en remit les cendres à Nicomaque, gouverneur du jeune prince, et lui dit :

Gardez ces cendres, tristes mais précieux restes de celui que vous avez aimé, gardez-les pour son père. Mais attendez pour les lui donner qu'il ait assez de force pour les demander. *Ce qui irrite la douleur dans un temps, l'adoucit dans un autre.*

Cornille, admirateur de Sénèque, a multiplié les axiomes dans ses tragédies :

Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées,
La valeur n'attend point le nombre des années.

A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.

Les fables se terminent toutes par une *morale*, qui est une sentence. Inutile d'en fournir des exemples.

La *réflexion* est quelquefois jetée dans une parenthèse :

Mais un fripon d'enfant (cet âge est sans pitié)
Prit sa fronde, et du coup tua plus qu'à moitié
La volatile malheureuse.

(LaFontaine.)

... Tant les sages imaginaires ont de faveur auprès des juges de même nature ! (Pascal.)—Tant la saine raison a partout d'empire ! (Voltaire.)—En voici une très belle, prise dans une lettre intime de Barbey d'Aurevilly :
" Les plus belles fleurs qu'on met sur les tombeaux ne peuvent en faire sortir les morts ".

Marmontel, après avoir condensé toutes les figures dans un morceau fort ingénieux, ajoute en conclusion :

" Voilà toute la théorie des rhéteurs sur les figures ; et ni Aristote, ni Quintilien, ni Cicéron n'en savaient davantage. Ce sont des armes que la nature nous a mises dans les mains pour l'attaque et pour la défense. L'homme passionné s'en sert aveuglément et par instinct ; le déclamateur s'en escrime ; l'homme éloquent a l'avantage de les manier avec force, adresse et prudence, et de s'en servir à propos ".

CHAPITRE V
QUALITES DU STYLE

ARTICLE I

Division du sujet.

1. Enumération alphabétique.—2. Classification des anciens ; qualités générales et qualités particulières ; tableau synoptique.

1. Enumération alphabétique.—“ Une idée n'existe, dit Brunetière, que par l'expression qu'on en donne, et c'est le style qui fait le prix des idées.” Il importe donc de connaître quelles sont les qualités d'un bon style et de quels défauts il doit être exempt.

L'abbé Sabatier, dans son *Dictionnaire de Littérature*, distingue les quatre-vingt-quatre nuances suivantes :

Style :

Abondant	doux	indécis	pittoresque
académique	dramatique	Lâche	plaisant
affecté	Élégant	laconique	plat
aisé	embarrassé	léger	pompeux
alerte	emphatique	lourd	précis
ampoulé	enchevêtré.	lyrique	prétentieux
amphigourique	enjoué	Macaronique	prolix
archaïque	entortillé	magnifique	pur
Badin	épistolaire	maniéré	Rapide
bas	Facile	marotique	redondant
bref	familier	médiocre	riche
brillant	ferme	méthodique	Sec
bucolique	figuré	Naïf	sérieux
burlesque	fleuri	net	serré
Clair	forcé	noble	simple
comique	froid	nombreux	sublime
concis	Gai	Obscur	Tempéré
convenable	gracieux	oratoire	terne
coupé	Harmonieux	ordinaire	Varié
Délicat	historique	orné	véhément
diffus	Imitatif	Périodique	vif.

Cette liste est très incomplète, on le conçoit, car le vocabulaire et le style lui-même se sont considérablement enri-

chis depuis l'an 1804. Elle nous fait entrevoir cependant le nombre infini de nuances que l'on peut découvrir dans le style des auteurs, et qu'il faut savoir caractériser par leurs *termes propres*, lorsqu'il s'agit de formuler une appréciation ou une explication littéraire. C'est pourquoi nous l'avons donnée, et conseillons aux élèves de l'apprendre, de s'en expliquer tous les mots et au besoin de la compléter.

D'autre part, une classification alphabétique a l'inconvénient de séparer forcément les notions les plus voisines et de confondre les points de vue les plus différents. Aussi bien nous ne nous y arrêtons pas davantage.

2. Classification des anciens; qualités générales et qualités particulières; tableau synoptique.—Les anciens rhéteurs, qui suivaient toujours et partout la division ternaire, rangeaient tous les styles sous *trois* genres : le *simple*, le *tempéré* et le *sublime*, et distinguaient *six* qualités essentielles et *douze* qualités accessoires.

Nous conserverons cette division, en la modifiant et la réduisant un peu ; mais il nous faut renoncer—ce n'est pas sans regret—à l'antique distribution par genres de style, si chère à Cicéron : “ *Submissè temperatè, granditer dicere* ”.

On distingue donc dans le style les qualités *générales* (*essentielles* ou *habituelles*) et les qualités *particulières* (*accidentelles* ou *accessoires*).—Les premières sont celles qui constituent l'essence même de l'art d'écrire, qui sont indispensables, par conséquent, et communes à tout genre d'ouvrages : telle la *clarté*. Les secondes varient selon la différence des matières et dépendent de la nature même des sujets que l'on traite : ainsi la *magnificence*, à sa place dans une oraison funèbre, serait ridicule dans une lettre familière.

Les unes et les autres sont classées dans le tableau synoptique suivant :

QUALITÉS DU STYLE.

Générales :

1. Clarté,
2. Précision (*et concision*),
3. Naturel (*et facilité*),
4. Noblesse,
5. Élégance,
6. Harmonie.

Particulières :

1. Simplicité,
 2. Naïveté,
 3. Finesse,
 4. Délicatesse,
 5. Grâce,
 6. Richesse,
 7. Énergie (*et véhémence*),
 8. Magnificence,
 9. Sublime.
-

ARTICLE II

Qualités générales.

1. Clarté ; conditions d'un style clair ; causes d'obscurité.—2. Précision ; concision ; défauts opposés : prolixité et diffusion.—3. Naturel : définition ; défaut opposé : l'affectation ; de la facilité du style.—4. Noblesse et élégance.—Harmonie.

1. Clarté ; conditions d'un style clair ; causes d'obscurité.—La *clarté* consiste à s'exprimer de manière à être facilement compris ; c'est la transparence du style qui laisse voir les idées sous les mots.—Tous les écrivains français de quelque mérite donneront des modèles de cette qualité du style. Il est oiseux d'en chercher des exemples.

Conditions d'un style clair. 1^o " Voulez-vous un style clair, disait Goethe, que la clarté se fasse d'abord dans votre esprit ".

Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement,

di
er
m
so
ob
tr
ni
cr
for
ma
on
dét
fin
suc
me
san
me
mêr
pou
faire
3^e
simp
sens
C'es
traire
(1) l
l'apos
objets
élevé et

dit Boileau. Il faut donc se faire une idée bien nette, bien entière, de son sujet avant d'écrire ; et pour cela l'avoir *médité longuement* et envisagé sous tous ses aspects, dans son ensemble et dans ses parties. De même pour chaque objet en particulier : s'en créer une *représentation mentale* très distincte et appeler à soi le mot, le tour qui la communiquera le plus exactement aux autres. Car "le style est une création de forme par les idées et une création d'idées par la forme". (Albalat.)

2^o Non seulement faut-il bien savoir ce que l'on veut dire, mais encore il est nécessaire de songer à l'*ordre dans lequel on doit le dire*. Ceci ne concerne pas seulement le plan, qui détermine d'avance ce qu'on mettra au début, au milieu, à la fin ; non plus que la proportion des alinéas : mais encore la succession des phrases. Celles-ci doivent s'enchaîner logiquement, dériver les unes des autres, comme l'effet de la cause, sans espaces vides et sans incohérences. Ainsi enfin des membres de phrases : car l'ordre des propositions est l'ordre même des idées. Dans ces conditions, uniquement, vous pourrez vous comprendre vous-même et réussirez à vous faire comprendre des autres. (1)

3^o *Ponctuez logiquement* : un point et virgule, ou une simple virgule, mal placée, peut modifier considérablement le sens d'un passage. Ex. :

Règne : de crime en crime, enfin te voilà roi.

(Corneille, *Rodog.*)

C'est-à-dire : " Tu es devenu roi à force de crimes." Ecrivons au contraire :

Règne de crime en crime ; enfin te voilà roi.

(1) Examinez à ce point de vue le début du *Télémaque*, (p. 85), et aussi l'apostrophe de Lamartine à son lieu natal (p. 144) : voyez comme les objets sont interpellés à mesure que le regard les embrasse : *du point le plus élevé et le plus éloigné, en revenant vers l'observateur.*

C'est une exhortation à de nouveaux crimes.—Supprimez les virgules dans ce vers de LaFontaine :

Dans la gueule, en travers, on lui passe un bâton.

Et cela voudra dire que l'animal dont il s'agit avait la gueule de travers.

4^o Les autres conditions de la clarté du style ont rapport à la justesse des termes, à la correction, la netteté et la concision de la phrase : choses qui ont été précédemment traitées à fond.

L'*obscurité* est le défaut opposé à la clarté. Aussi bien signaler les causes qui rendent le style obscur, est-ce encore enseigner les moyens d'être clair.

Causes de l'obscurité du style. 1^o L'obscurité de la pensée vient souvent de ce qu'on ne comprend pas très bien ce que l'on veut dire, soit qu'on n'ait point suffisamment réfléchi, soit que la chose elle-même dépasse quelque peu notre compréhension. N'écrivez jamais dans un tel état d'esprit ; attendez, et dans l'intervalle informez-vous. Mais ne faites point, par nonchalance, de *galimatias*, c'est-à-dire de remplissage voulu, inintelligible pour vous-même tout le premier. Le silence est préférable.

Ce que ta plume produit
Est couvert de trop de voiles ;
Ton discours est une nuit
Veuve de lune et d'étoiles.
Mon ami, chasse bien loin
Cette noire rhétorique ;
Tes écrits auraient besoin
D'un devin qui les explique.
Si ton esprit veut cacher
Les belles choses qu'il pense,
Dis-moi, qui peut t'empêcher
De te servir du silence ?

(Maynard.)

déli
vul
Vo
froid
com

V
serai

De c
rences
tronqu
des sé

C'é

3^o
çants
tant à
choses
maniè
plusien
là des

(1) Co
dire ceci

L'idée confuse engendre le style nuageux.

Il est certains esprits dont les sombres pensées,
Sont d'un nuage épais toujours embarrassés ;
Le jour de la raison ne le saurait percer.
Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette ou plus pure....

(Boileau.)

2° L'obscurité vient encore de ce qu'on veut paraître fin, délicat, profond, mystérieux : on croit par là imposer au vulgaire, souvent disposé à admirer ce qu'il n'entend pas.

Vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid ? Que ne me disiez-vous : Il fait froid. Est-ce un si grand mal d'être entendu quand on parle et de parler comme tout le monde ?

(LaBruyère.)

On cherche ce qu'il dit après qu'il a parlé.

(les Femmes savantes.)

V. Hugo, voulant dire que le développement d'une idée serait trop gêné dans une préface, s'exprime ainsi :

De quelque façon que nous y prissions, il y aurait toujours des afférences latérales sur lesquelles il faudrait s'expliquer ; des conséquences tronquées, qui se ramifieraient trop à l'étroit, en un mot, des tangentes et des sécantes dont les extrémités dépasseraient les limites d'une préface.

C'était bien la peine !

3° La cause la plus fréquente d'obscurité chez les commençants est l'inaptitude à individualiser leurs idées (1) et partant à sectionner leurs phrases : ils veulent *dire trop de choses à la fois*. "Le vrai moyen, dit Condillac, d'écrire d'une manière obscure, c'est de ne faire qu'une phrase où il en faut plusieurs, et d'en faire plusieurs où il n'en faut qu'une." De là des devinettes comme celles-ci :

(1) Constatez toujours, en écrivant, le fait que vous énoncez : Je veux dire *ceci* et non *cela*, *ceci* puis *cela* ; le *comment* et ensuite le *pourquoi*, etc.

Le chancelier fut chargé de veiller seul au salut de la patrie, pendant que le roi, muni de quatre-vingt mille hommes, se battait dans les vignes de Poitiers contre le prince Noir, qui le prend lui et son fils, les mène à Londres, où le maire, qui était marchand de vin, leur donne un souper digne du vainqueur, des vaincus et des rois d'Écosse et de Chypre qui s'y trouvent. (*Année littéraire.*)—L'épopée est un discours inventé avec art pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en vers d'une manière vraisemblable et divertissante. (P. Bossu.)

Autre exemple : c'est traduit de Plutarque :

Les Grecs marchaient à travers un pays inculte dont les sauvages habitants n'avaient pour toute richesse qu'une race de moutons chétifs, dont la chair était sans saveur, parce qu'ils se nourrissaient continuellement avec du poisson de mer.

Grecs, Barbares, moutons, tout est confondu. Il y a là *trois idées* bien tranchées, qu'il fallait rendre par *trois phrases* distinctes :

Les Grecs marchaient à travers une région inculte. Les sauvages habitants du pays n'avaient pour toute richesse qu'une race de moutons chétifs. La chair même de ces animaux était sans saveur, parce qu'ils se nourrissaient continuellement avec du poisson de mer. (Blair, *Rhétorique.*)

Enfin les impropriétés de termes, les équivoques, les ambiguïtés de construction, l'enchevêtrement des propositions dépendantes accumulées (voir ex. ci-dessus), toutes causes plus immédiates encore d'un style embarrassé, entortillé et *obscur*,—ont été suffisamment signalées ailleurs. Nous n'ajouterons à ces indications que les vers de Boileau :

Surtout qu'en vos écrits, la langue révérée,
 Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée.
 En vain vous me frappez d'un son mélodieux,
 Si le terme est impropre ou le tour vicieux.
 Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme,
 Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme :
 Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin,
 Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

2. Précision ; concision ; défauts opposés : prolixité et diffusion.—La précision consiste à s'exprimer avec le moins de termes qu'on peut, et avec les termes les plus

ju
 re
 re
 ce
 I
 cau
 s'il
 L
 trou
 c'es
 a de
 I
 " m
 de 1
 aisé
 peut
 des 1
 et le
 Ce 1
 style,
 manus
 Le n
 chang
 avait d
 Rien
 causes
 de Cléc
 Aille
 Est-co
 affronte
 (1) Co
 vie. (V.

justes. Le mot *précis* vient d'un verbe latin qui signifie *retrancher* ; appliqué au style, il fait entendre qu'on en a retranché tout ce qui n'est pas utile à l'expression exacte de ce qu'on pense.

Le mérite de la précision se fait sentir dans cette maxime de Laroche-foucauld :

L'esprit est souvent la dupe du cœur ;

s'il eût dit :

L'amour, le goût que nous avons pour une chose nous la fait souvent trouver différente de ce qu'elle est réellement ;

c'est la même pensée, mais elle se traîne, au lieu que dans l'autre façon elle a des ailes.

La précision, avons-nous cité, est le vernis des mattres ; " mérite non commun, ni facile, dit Courier, de clore en peu de mots beaucoup de sens ". (1) D'autre part, il n'est pas aisé d'apprendre ce secret-là aux débutants ; tout au plus peut-on leur recommander de chercher toujours la propriété des termes, de fuir les expressions banales, les mots inutiles et les ornements superflus.

Ce fut toujours la préoccupation des grands écrivains de condenser leur style, de rendre leur pensée dans le moins de mots possible. L'examen des manuscrits de Pascal en offre de curieux exemples. La célèbre phrase :

Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé,

avait d'abord été rédigée de cette façon :

Rien ne montre mieux la vanité des hommes que de considérer quelles causes et quels effets de l'amour, car tout l'univers en est changé : le nez de Cléopâtre.

Ailleurs il avait écrit :

Est-ce courage à un homme mourant, dans la faiblesse et dans l'agonie, affronter un Dieu puissant et éternel ?

(1) Concision dans le style, précision dans la pensée, décision dans la vie. (V. Hugo, *Carnets*.)

Il condense le tout en une phrase superbe :

Rien n'est plus lâche que de faire le brave contre Dieu. (1)

En parlant de la phrase, nous avons semblé confondre la *concision* avec la précision. Il y a cependant une légère différence. La première n'exclut pas les développements, ni la richesse, ni les ornements du langage, quand ils sont appropriés au sujet ou à la situation. La *concision* n'est que le moyen d'arriver à la précision ; c'est la brièveté même du discours : elle n'admet que les mots nécessaires à la clarté, écartant les autres, satisfaite d'une exactitude algébrique : c'est une qualité accidentelle plutôt que générale.

Boileau, par exemple, caractérise en deux vers, qui renferment une louange et un blâme, Perse, le plus concis des poètes latins :

Perse, en ses vers obscurs, mais serrés et pressants,
Affecta d'enfermer moins de mots que de sens.

Piis, (1765-1832), voulant au premier chant de son poème *l'Harmonie imitative*, prouver qu'on peut dire bien des choses en deux vers, écrivit :

On s'éveille, on se lève, on s'habille et l'on sort,
On rentre, on dine, on soupe, on se couche et l'on dort.

C'est toute la vie en un distique, aussi ce distique vivra-t-il toujours. Il n'a surnagé que cela du naufrage des œuvres de Piis : poèmes, vaudevilles et chansons. (2)

Les défauts opposés à la précision sont la *prolixité* et la *diffusion*. La première caractérise plus particulièrement la surabondance des détails, le délayage incolore de la pensée, redite sous des formes moins intéressantes les unes que les autres ; la seconde consiste proprement à multiplier les mots, les propositions relatives, les phrases traînantes, sans aboutir à autre chose qu'à la confusion. Voltaire a défini cette absence de netteté en un vers pittoresque :

Un déluge de mots sur un désert d'idées.

1) Albalat, *Le travail du style*.

(2) Ed. Fournier, *l'Esprit des autres*.

Il est inutile de donner des exemples de diffusion : la lecture des ouvrages médiocres en fournira plus qu'on n'en voudra.

3. Naturel : définition ; défaut opposé : l'affectation ; de la facilité du style.—Le *naturel* du style consiste à rendre une idée, une image, un sentiment sans effort et sans apprêt, comme s'ils s'étaient présentés d'eux-mêmes à l'esprit. C'est une agréable illusion pour le lecteur, qui s'imagine les avoir tirés de son propre fonds. "Quand on voit du style naturel, dit Pascal, on est étonné et ravi : il semble qu'à la place de l'écrivain on aurait pensé et dit de même."—"Le naturel, dit encore le P. Longhaye, c'est le mot juste, c'est la phrase qui marche d'un pas libre et aisé ; c'est un style où rien ne choque, rien ne trahit l'ambition de briller, de produire de l'effet."

Des modèles achevés de style naturel, ce sont les *Lettres* de M^{me} de Sévigné et les *Fables* de LaFontaine.

Le défaut opposé à cette rare qualité est l'*affectation*, qui consiste à dire en termes recherchés et quelquefois ridiculement choisis, les choses les plus ordinaires ; c'est le style *ampoulé, entortillé, forcé, maniéré, prétentieux*, que Molière a contrefait avec tant de malice, dans sa comédie des *Précieuses*. Ecoutez Cathos et Madelon :

Votre complaisance pousse un peu trop avant la libéralité de ses louanges ; et nous n'avons garde, ma cousine et moi, de donner de notre sérieux dans le doux de votre flatterie.—Holà, Almanzor, vite, voiturez-nous les commodités de la conversation.—De grâce, monsieur, ne soyez pas inexorable à ce fauteuil que vous tend les bras depuis un quart d'heure. Contentez un instant l'envie qu'il a de vous embrasser.

Du naturel naît la *facilité* du style, c'est-à-dire un style où le travail ne se montre pas. L'air de contrainte et d'effort qui se fait sentir dans un ouvrage, semble faire partager au

lecteur la peine qu'a dû éprouver l'auteur en le composant. Sous ce rapport, nous ressemblons tous plus ou moins à ce Sybarite qui suait à grosses gouttes en voyant ramer un matelot.

Mais cette facilité n'est que d'apparence ; il ne faut pas s'y tromper : elle est le fruit du travail, d'un travail souvent douloureux. Qu'on se rappelle ces paroles de J. J. Rousseau :

“ Mes idées s'arrangent dans ma tête avec une incroyable difficulté. . . J'éprouve une indicible souffrance à écrire. Mes manuscrits raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables, attestent la peine qu'ils m'ont coutée. Il n'y en a pas un qu'il ne m'ait fallu transcrire quatre ou cinq fois avant de le donner à la presse. . . Il y a telle de mes périodes que j'ai tournée et retournée cinq ou six nuits dans ma tête, avant qu'elle fût en état d'être mise sur le papier.”

“ Quand on a fait un ouvrage, dit Joubert, il reste une chose bien difficile à faire encore, c'est de mettre à la surface un vernis de facilité, un air de plaisir qui cachent et épargnent au lecteur toute la peine que l'auteur a prise.”

4. Noblesse et élégance.—La *noblesse* ou *dignité* du style consiste à éviter les idées basses, les expressions triviales, les images grossières. C'est la distinction personnelle passée dans le style, et qui sait traiter selon les convenances sociales les sujets les plus simples et les plus familiers.

Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse ;
Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.

(Boileau.)

Quand Sully-Prudhomme écrit :

Les villages sont pleins de ces petites filles
Roses avec des yeux rafraichissants à voir,
Qui jasant en courant sous le toit du lavoir ;
Leur enfance joyeuse enrichit leurs *guenilles*,

Le
parfois

il exclut par le *choix* et la *combinaison des mots*, toutes les images désagréables ou répugnantes, que la misère et les *guenilles* peuvent suggérer.—Racine avait de même ennobli, à l'aide d'un *contraste saisissant*, le mot *pavé* en l'opposant à la majesté royale.

Tu le vois tous les jours, devant toi prosterné,
Humilier ce front de splendeur couronné,
Et confondant l'orgueil par d'augustes exemples,
Baiser avec respect le *pavé* de tes temples.

Lamartine a su introduire dans la haute poésie les plus humbles détails de la vie de famille ; personne ne lira sans une émotion profonde les vers suivants :

Objets inanimés, avez-vous donc une âme,
Qui s'attache à mon âme et la force d'aimer ?
.....
Voilà la place vide où ma mère, à toute heure,
Au plus léger soupir sortait de sa demeure,
Et nous faisant porter ou la laine, ou le pain,
Revêtait l'indigence, et nourrissait la faim.
Voilà les toits de chaume où sa main attentive
Versait sur la blessure ou le miel, ou l'olive ;
Ouvrait près du chevet des vieillards expirants
Ce livre où l'espérance est promise aux mourants,
Recueillait leurs soupirs sur leur bouche oppressée,
Faisait tourner vers Dieu leur dernière pensée,
Et, tenant par la main le plus jeune de nous,
A la veuve, à l'enfant qui tombaient à genoux,
Disait, en essuyant les pleurs de leurs paupières :
Je vous donne un peu d'or, rendez-leur vos prières !
Voilà le seuil, à l'ombre, où son pied nous berçait,
La branche du figuier que sa main abaissait ;
Voilà l'étroit sentier où, quand l'airain sonore,
Dans le temple lointain, vibrait avec l'aurore,
Nous montions sur sa trace, à l'autel du Seigneur,
Offrir deux puis encens : innocence et bonheur.

(*La terre natale, Milly.*)

Le défaut opposé à la noblesse est la *trivialité*. On est parfois trivial, parce que l'on veut être naturel et vrai. On

confond la simplicité, l'absence de prétention, avec le *manque de retenue*.

V. Hugo, qui avait le tempérament fruste, malgré son génie, et qui se glorifiait, comme on sait, d'avoir "de la périphrase écrasé la spirale", aurait dû épargner à ses lecteurs les images grossières et horribles que voici :

Le monstre (la locomotive) sue, tremble, souffle et siffle, hennit, se ralentit et s'emporte, jetant tout le long de sa route une fiente de charbons ardents et une urine d'eau bouillante.—De monstrueux galets ronds, les uns écarlates, les autres noirs ou violets, avaient des ressemblances de viscères ; on croyait voir des poumons frais ou des foies pourrissants ; on eût dit que des ventres de géants avaient été vidés là.

L'élégance, du verbe latin *eligere*, *choisir*, c'est encore la noblesse, mais avec une légère différence. Celle-ci consiste à dire noblement les choses communes et à peindre de même les objets plus ou moins rebutants. *L'élégance* va plus loin encore, et parmi les idées et les images ne *choisit* que les nuances les plus délicates et les plus propres à charmer. Même scrupule dans le choix des termes : l'écrivain élégant n'admet, pour ainsi dire, que la fleur des mots, et souvent il remplace l'expression familière par une ingénieuse périphrase ; sa diction est harmonieuse, sa phrase vive, rapide, coulante et variée.

Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune ;
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune ;
Mes seuls gémissements font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.
(Racine, *Phèdre*.)

Pour juger de l'exquise élégance de ces vers, il faut les rapprocher des platitudes qu'avait trouvées Pradon pour exprimer les mêmes sentiments. Dans la *Phèdre* de ce dernier, Hippolyte dit à Aricie :

Depuis que je vous vois j'abandonne la chasse ;
Elle fit autrefois mes plaisirs les plus doux,
Et quand j'y vais, ce n'est que pour penser à vous.

On peut citer encore comme un modèle de pure élégance la strophe suivante, de Musset, qu'on a gravée sur son tombeau :

pl
du
ap
qu
l'h
va

1. S
inc
en

1.
est
et de
(les
de le
à la
rapid
Te
l'Acad

Vous
à trava
sance d
spectate
point d
l'action

Mes chers amis, quand je mourrai,
 Plantez un saule au cimetière ;
 J'aime son feuillage éploré,
 La pâleur m'en est douce et chère,
 Et son ombre sera légère
 A la terre où je dormirai.

5. Harmonie.—Nous avons donné, au chapitre de la phrase, la *définition* et les *règles* de l'harmonie générale du style, considérant que ces notions ne sauraient être apprises trop tôt ; mais nous avons réservé pour celui-ci les questions du *style périodique*, du *nombre oratoire* et de l'*harmonie imitative* : elles feront l'objet de l'article suivant.

 ARTICLE III

Du style périodique.

1. Style coupé et style périodique.—2. Période : définition ; membres et incisives ; diverses sortes de périodes, exemples.—3. Le nombre ; la période en dehors du genre oratoire.—4. De l'harmonie imitative.

1. Style coupé et style périodique.—Le *style coupé* est celui où l'on n'emploie en général que des phrases courtes et détachées ; il supprime la liaison entre les propositions (les *car*, les *parce que*, *c'est pourquoi*, etc.), et se contente de les opposer ou juxtaposer. Il convient aux récits animés, à la passion, aux raisonnements serrés, partout où il faut rapidité et vivacité.

Tel est ce passage de Racine, où le poète décrit devant l'Académie française l'anarchie du théâtre avant Corneille :

Vous savez en quel état se trouvait la scène française lorsqu'il commença à travailler. Quel désordre ! quelle irrégularité ! Nul goût, nulle connaissance des véritables beautés du théâtre. Les auteurs aussi ignorants que les spectateurs, la plupart des sujets extravagants et dénués de vraisemblance, point de mœurs, point de caractères, la diction encore plus vicieuse que l'action, et dont les pointes et de misérables jeux de mots faisaient le prin-

cipal ornement ; en un mot, toutes les règles de l'art, celles mêmes de l'honnêteté et de la bienséance, partout violées.

De même celui-ci de LaBruyère :

Les sots lisent un livre et ne l'entendent point ; les esprits médiocres croient l'entendre parfaitement ; les grands esprits ne l'entendent quelquefois pas tout entier : ils trouvent obscur ce qui est obscur, comme ils trouvent clair ce qui est clair ; les beaux esprits veulent trouver obscur ce qui ne l'est point, et ne pas entendre ce qui est fort intelligible.

Voici encore plus preste et plus heurté :

UN DUEL.

... On met bas les habits jusqu'aux bretelles, on quitte même les bretelles, on prend le fer, le feu jaillit du fer. Une, deux ! Une, deux ! On rompt, on pousse, le rompant pousse, le poussant rompt. Une, deux ! Bottes portées, bottes parées, vli, vian ! Bottes par-ci, bottes par-là, bottes partout ! Flic, flac, encore des bottes ! Que de bottes, que de feu dans le fer, que de fer dans le feu, que de feu au cœur ! La sueur coule, on ne l'essuie pas. Enfin, l'une de ces cruelles épées touche l'un de ces cruels hommes ; le sang va paraître... Arrêtez, imprudents ! L'honneur est satisfait !

Le blessé a perdu quelques poils du sourcil gauche.

(Ls Veuillot, *Odeurs de Paris.*)

Le *style périodique*, au contraire, est celui qui se déroule avec lenteur et majesté, présentant la pensée sous plusieurs formes, et multipliant les *périodes* ou les phrases déployées à la manière des périodes, mais qui n'en sont point, parce que le sens en est complet, à la rigueur, dès la fin du premier membre.

Ainsi, cette belle prétéition de Fléchier n'est pas une période, mais une phrase périodique, un *tour énumératif*:

N'attendez pas, messieurs, que j'ouvre ici une scène tragique ; que je représente ce grand homme étendu sur ses propres trophées ; que je découvre ce corps pâle et sanglant, auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frappé ; que je fasse crier son sang comme celui d'Abel, et que j'expose à vos yeux les tristes images de la religion et de la patrie éplorées.

Mais voici du même orateur et dans le même discours une vraie période :

Si le héros dont je fais l'éloge n'avait su que combattre et que vaincre, sans que sa valeur et que sa prudence fussent animées d'un esprit de foi et de charité, content de le mettre au rang des Scipions et des Fabius, je laisserais à la vanité le soin de louer la vanité, et je ne parlerais de sa gloire que pour déplorer son malheur. (1)

Veut-on voir de plus près encore en quoi diffère la marche des deux styles que nous venons de définir ? que l'on compare cette période de Fléchier avec la réduction que voici :

M. de Turenne a su autre chose que combattre et vaincre ; il s'est élevé au-dessus des vertus humaines ; sa valeur et sa prudence étaient animées d'un esprit de foi et de charité ; il est bien au-dessus des Fabius et des Scipions.

C'est la platitude même substituée à un bel effet oratoire. —Et cependant quoi de plus haché que ces phrases de la suite de l'exorde ci-dessus, et quoi de plus émouvant :

Peu s'en faut que je n'interrompe ici mon discours. 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 ralentissent ; le courage des troupes est abattu par la douleur et ranimé par la vengeance ; tout le camp demeure immobile ; les blessés pensent à la perte qu'ils ont faite, et non pas aux blessures qu'ils ont reçues ; les pères mourants envoient leur fils pleurer sur leur général mort. L'armée en deuil est occupée à lui rendre les devoirs funèbres ; et la renommée, qui se plaît à répandre dans l'univers les actions extraordinaires, va remplir toute l'Europe du récit glorieux de la vie de ce prince et du triste regret de sa mort.

Que de soupirs alors ! que de plaintes ! que de louanges retentissent dans les villes et dans les campagnes !

Quand donc alors faut-il employer l'un ou l'autre style ? Nous croyons qu'ils s'imposent tour à tour d'inspiration à celui qui parle,—avec la pensée. Dans tous les cas, c'est le

(1) Elle a quatre membres.

secret des grands orateurs, et on peut l'apprendre d'eux en les étudiant, pour le pratiquer ensuite à l'occasion, suivant ses humbles moyens.

2. Période : définition ; membres et incisives ; diverses sortes de périodes, exemples. — On appelle *période* une portion de discours composée de parties symétriques, cadencées pour le plaisir de l'oreille, et qui, prises ensemble, forment un sens complet. Grammaticalement, c'est une phrase composée de plusieurs propositions liées ensemble et qui dépendent les unes des autres, de telle sorte que le sens ne soit connu qu'à la fin.

Cette suspension du sens jusqu'à la fin est considérée par les rhéteurs comme de l'essence même de la période ; et, d'après eux, il n'y a point de période si l'on peut s'arrêter avant, comme dans la phrase étendue de Fléchier, citée plus haut.

Chacune de ces parties symétriques, ou de ces propositions formant un sens incomplet, prise séparément, se nomme *membre de la période* ; les membres sont liés par des conjonctions ou par le sens. On donne le nom d'*incisives* à de petites sections de membre, appositions, compléments ou propositions circonstancielle, qui n'ont de sens que par leur liaison avec lui : c'est au moyen de savantes incisives que l'orateur *arrondit* sa période.

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

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

Bossuet écrit dans son *Or. funèbr. de la reine d'Angleterre* :

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

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

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

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

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

Les périodes à *quatre membres* sont plus rares que les autres. Nous en avons cité une de Bossuet parmi les exemples de comparaisons (p. 135.) C'est là une *période carrée*, c'est-à-dire dont les membres sont à peu près égaux. En voici une autre plus belle encore, de même nature avec incises :

Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires, | à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, | est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, | et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et terribles leçons. (Bossuet.)

Les deux suivantes sont à *trois membres*; nous n'indiquons pas les divisions :

Que l'homme, étant revenu à soi, considère ce qu'il est au prix de ce qui est ; qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature, et que de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même son juste prix.

(Pascal.)

Dieu a établi les astres sur nos têtes comme des hérauts célestes qui ne cessent d'annoncer à tout l'univers sa grandeur ; leur silence majestueux parle le langage de tous les hommes et de toutes les nations ; c'est une voix entendue partout où la terre nourrit des habitants. (Massillon.)

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

Avoir parcouru l'un et l'autre hémisphère, traversé les continents et les mers, surmonté les sommets orgueilleux de ces montagnes embrasées où des glaces éternelles bravent également et les feux souterrains et les ardeurs du midi ; | s'être livré à la pente de ces cataractes écumantes dont les eaux suspendues semblent moins rouler sur la terre que descendre des airs ; | avoir pénétré dans ces vastes déserts, dans ces solitudes immenses où l'on trouve à peine quelques vestiges de l'homme, où la nature, accoutumée au plus profond silence, dut être étonnée de s'entendre interroger pour la première fois ; | avoir plus fait, en un mot, par le seul motif de la gloire des lettres, que l'on ne fit jamais par la soif de l'or :—voilà ce que connaît de vous l'Europe et ce que dira la postérité.

3. Le nombre ; la période en dehors du genre oratoire.—Le *nombre* ou *rythme* consiste dans la mesure et l'arrangement des membres de la période, de manière à satisfaire l'esprit, à ménager la respiration et à flatter l'oreille. Ces conditions se réalisent si la coupe des phrases correspond au sens, si les repos sont bien espacés, et si la force des idées et la sonorité des expressions va toujours en augmentant.

A qui appartient-il de toucher les cœurs, sinon à la vérité ? C'est elle qui apparaîtra à tous les cœurs rebelles au dernier jour. Oui, jusqu'au fond de l'abîme, ils la trouveront : *spectacle horrible à leurs yeux ; poids insupportable sur leurs consciences ; flamme toujours dévorante dans leurs entrailles.* (7, 9, 12 syll.) (Bossuet.)

Equilibre et progression : telle est donc la loi du nombre. On peut en retrouver l'application dans les exemples déjà cités ; nous y ajouterons toutefois une dernière période de Bossuet, la plus belle peut-être qui fut jamais faite :

na
so
l'o
ho
nie
cet
sen

de.
cet
Hu
des
ner
dar

Le
fois
mur
com
cœur
poét
chasi
lis da
geon
cépé
halbr
fréqu
laisse
yeux,
mome
assez
n'avo
déter

4.
repr
natur
tions
fois l

Multipliez vos jours, comme les cerfs que la fable ou l'histoire de la nature fait vivre durant tant de siècles ; durez autant que ces grands chênes sous lesquels nos ancêtres se sont reposés, et qui donneront encore de l'ombre à notre postérité ; entassez dans cet espace qui paraît immense, honneurs, richesses, plaisirs : que vous profitera cet amas, puisque le dernier souffle de la mort, tout faible, tout languissant, abattra tout à coup cette vaine pompe avec la même facilité qu'un château de cartes, vain amusement des enfants ?

Il resterait encore à examiner l'emploi de la période en dehors du discours d'apparât. Disons d'abord que les poètes, ceux de l'âge classique et les modernes, Corneille, Racine, Hugo, Lamartine, ont donné de la grande phrase oratoire des modèles remarquables. Mais les citer tous nous entraînerait trop loin. Il faut nous borner à trois spécimens relevés dans la prose courante.

Le pays que l'on a vu du fond d'un berceau, en ouvrant pour la première fois les yeux au soleil ; le pays où nous avons grandi, joué dans les fleurs et murmuré devant Dieu notre première prière ; le pays où notre bouche a commencé de parler, où notre esprit a commencé de comprendre, où notre cœur a commencé de sentir et de battre, n'est-il pas toujours le pays le plus poétique et le plus admirable de ce monde ? (Loris Lurine.)—Il s'agit de la chasse en Sologne : Tressaillir à l'essor lourd du faisan qui émerge du tailleur dans la gloire de son plumage ; au déboulé du lièvre gité dans les dragons ; à la fuite en zigzag du lapin qui passe comme l'éclair de cépée en cépée ; à la brusque envolée des perdrix picorant dans les blés noirs, ou des halbrans, hôtes des grandes herbes qui bordent les étangs : joie de chasseur, fréquente ici. (*Journal des Lébats.*)—Songer qu'en avançant dans la vie, on laisse à chaque étape et successivement ceux qui lui donnent du prix à nos yeux, pour achever sans eux le voyage commencé ; se dire qu'il viendra un moment où il ne restera que leur souvenir, que le regret de n'avoir pas assez contemplé leurs chers visages, de ne les avoir pas assez aimés, de n'avoir pas assez goûté la douceur de leur présence, je me prendrais à détester la vie pour être condamné à cette amertume.

(Jacques Robert, *Lettres.*)

4. De l'harmonie imitative.—*L'harmonie imitative* reproduit, par les sons ou par le rythme, les bruits de la nature, les mouvements, les formes et les attitudes, les émotions ou les sentiments de l'âme. Les vers suivants sont à la fois la règle et le modèle de l'harmonie imitative :

Que le style soit doux, lorsqu'un tendre zéphire
 A travers les forêts s'insinue et respire ;
 Qu'il coule avec lenteur, quand de petits ruisseaux
 Trainent languissamment leurs gémissantes eaux.
 Mais le ciel en fureur, la mer pleine de rage,
 Font-ils d'un bruit affreux retentir le rivage ?
 Le vers comme un torrent en grondant doit marcher.
 Qu'Ajax soulève et lance un énorme rocher,
 Le vers appesanti tombe avec cette masse.
 Voyez-vous, des épis effleurant la surface,
 Camille dans un champ, qui court, vole et fend l'air ?
 Le style suit Camille, et part comme un éclair.

(Du Resnel.)

Ces vers sont traduits de Pope, qui lui-même interprète Virgile. Virgile fournit un nombre considérable de vers imitatifs que ses traducteurs, et en particulier Delille, se sont ingénies à reproduire.

1^o *Sons de la nature.* Toutes les langues renferment des *onomatopées*, c'est-à-dire des mots qui imitent par eux-mêmes les bruits des choses animées ou inanimées : bruit du vent ou de la mer, cri des animaux, etc. Ainsi pour ne citer que notre français :

Gazouillis, murmure, cliquetis, craquement, brouhaha, tintamarre, coucou, glouglou, miaulement, etc.

Siffler, hurler, frôler, roucouler, bêler, crier, grincer, piaffer, etc.

Strident, rauque, caverneux, tumultueux, etc.

Cormenin les a fait entrer presque toutes, dans la plaisante description que voici d'une Chambre d'Assemblée.

Il y a les interrupteurs qui ne parlent pas, et ceux qui parlent.

Les interrupteurs qui ne parlent pas font beaucoup plus de bruit que ceux qui parlent ; car ils imitent avec un bonheur de ressemblance et une vérité d'exécution qui ne laisse rien à désirer, les cris de tous les animaux domestiques ou sauvages que le Créateur a jetés sur la terre. Ils jacassent, ils gloussent, ils jappent, ils miaulent, ils croassent, ils beuglent, ils bêlent, ils hurlent absolument comme eux. Lorsque tous ces pieds trépignent, que toutes ces mains font craquer leurs doigts, que toutes ces langues sifflent, il se fait alors un murmure de bruits si mêlés, si divers, si aigres, si discords, si éclatants, que la voix de l'orateur s'y perd, comme le chant d'un oiseau dans des mugissements de a tempête. (1)

(1) Cormenin, *Le livre des Orateurs*.

Mais le plus souvent on reproduit les sons et les bruits par l'heureuse réunion de syllabes et de mots imitatifs de la chose dont on parle.

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Tum ferri rigor atque argutæ lamina serræ.

J'entends crier la dent de la lime mordante.

(Virgile-Delille.)

Ergo aegrè terram rastris rimantur.

N'attendait pas qu'un bœuf pressé de l'aiguillon,

Tracât à pas tardifs un pénible sillon.

(Virgile-Boileau.)

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?

(Racine.)

Sa gorge de vapeurs, s'enfle comme un ballon,

Fait un vacarme de démon,

Siffle, souffle, tempête.

(LaFontaine.)

La javelle à plein poing tombe sous la faucille.

(Racan.)

Transparent comme l'eau qui s'égaie et qui brille...

Les lourds canons roulant sur le pavé des villes...

Le bruit des lourds canons roulant vers Austerlitz...

On entendait le bruit des décharges, semblable

A des écroulements énormes....

(V. Hugo.)

2° Mouvemens : douceur, langueur, lenteur, accablement ; rudesse, brusquerie, rapidité, légèreté, etc. Ex :

Tantôt d'un cours tumultueux

L'eau se précipitant dans son lit tortueux

Court, tombe et rejallit, retombe, écume et gronde ;

Tantôt avec lenteur développant son onde,

Sans colère, sans bruit, un ruisseau doux et pur

S'épanche et se déploie en un voile d'azur.

(Delille, *La fontaine de Vaucluse.*)

Avec *grand bruit et grand fracas*
 Un *torrent tombait* des montagnes ;
 Tout *fuyait* devant lui, l'*horreur* suivait ses pas,
 Il faisait *trembler* les campagnes.

La volatile malheureuse . . .
 Trainant l'aile et tirant le pied,
 Demi-morte et demi-boiteuse,
 Droit au logis s'en retourna.
 Que bien, que mal elle arriva,
 Sans autre aventure fâcheuse.

C'est ce coup qu'il est bon de partir, mes enfants.
 Et les petits en même temps,
 Voletant, se culbutants,
 Délogèrent tous sans trompette.

Progné me vient enlever les morceaux
 Caracolant, frisant l'air et les eaux.

(LaFontaine.)

L'hirondelle :—Si elle n'égalé pas en ligne droite le vol foudroyant du faucon, en revanche, elle est bien plus libre, elle tourne, fait cent cercles, un dédale de figures incertaines, un labyrinthe de courbes variées qu'elle croise, recroise à l'infini . . . Souvent elles se précipitaient, tombaient presque, rasant la terre, mais si vite relevées qu'on les aurait crues lancées d'un ressort ou dardées d'un arc.
 (Michelet, *l'Oiseau*.)

3^o *Sentiments et émotions de l'âme*. L'harmonie imitative peint les émotions de l'âme par la marche de la phrase, tantôt vive et rapide, comme la *joie* ; tantôt lente ou brisée, comme la *douleur* ; tantôt sourde, comme la *consternation*. Cette sorte d'harmonie n'est autre chose que le *nombre* ou le *rythme* dont nous avons parlé plus haut.

Sérénité :

Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux.
 Ces deux divinités n'accordent à nos vœux
 Que de biens peu certains, qu'un plaisir peu tranquille :
 Des soucis dévorants c'est l'éternel asile ;
 Véritables vautours que le fils de Japet
 Représente, enchaîné sur son triste sommet.
 L'humble toit est exempt d'un tribut si funeste,
 Le sage y vit en paix et méprise le reste :

Content de ses douceurs, errant parmi les bois,
Il regarde à ses pieds les favoris des rois ;
Il lit au front de ceux qu'un vain luxe environne,
Que la fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne.
Approche-t-il du but, quitte-t-il ce séjour,
Rien ne trouble sa fin : c'est le soir d'un beau jour.

(La Fontaine.)

Qu'il est doux, quand du soir l'étoile solitaire,
Précédant de la nuit le char silencieux,
S'élève lentement dans la voûte des cieus,
Et que l'ombre et le jour se disputent la terre ;
Qu'il est doux de porter ses pas religieux
Dans le fond du vallon, vers ce temple rustique,
Dont le mousse a couvert le modeste portique,
Mais où le ciel encor parle à des cœurs pieux !

(Lamartine.)

Terreur :

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,
Comme au jour de sa mort pompeusement parée.
Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté.
Même elle avait encor cet éclat emprunté
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage,
Pour réparer des ans l'irréparable outrage :
" Tremble, m'a-t-elle dit, fille, digne de moi,
" Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi.
" Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
" Ma fille ! " En achevant ces mots épouvantables,
Son ombre vers mon lit a paru se baisser,
Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser.
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chair meurtris et trainés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.

(Racine.)

ARTICLE IV

Qualités particulières.

1. Simplicité et naïveté.—2. Finesse, délicatesse et grâce.—3. Richesse du style.—4. Énergie et véhémence.—5. Magnificence.—6. Le style sublime et le sublime : exemples.

1. Simplicité et naïveté.—Le *style simple* est celui dans lequel l'auteur exprime sa pensée sans s'astreindre à aucune condition, ni rechercher aucun effet particulier. Écrire simplement, c'est penser, sentir et dire précisément ce qu'il faut, sans donner trop de vivacité à ses expressions, ni trop de véhémence à ses sentiments, ni trop d'éclat à ses pensées. Ainsi le style simple n'exige que peu d'ornements ; il demande surtout que l'art n'y paraisse pas ; l'abandon lui sied très bien, et tout son mérite est dans le naturel.—C'est le tour qui convient à l'exposition tranquille, aux récits de faits ordinaires, à la fable, à la lettre.

Fontenelle possédait le talent de manier avec une politesse simple et spirituelle les matières les plus abstraites et les plus délicates. Voici, par exemple, un extrait de son système de la *Pluralité des mondes* :

Si la terre est si petite à l'égard de Jupiter, Jupiter nous voit-il ? Je crains que nous ne lui soyons inconnus. Il faudrait qu'il vit la terre quatre vingt-dix fois plus petite que nous ne le voyons. C'est trop peu, il ne la voit pas. Voici seulement ce que nous devons croire de meilleur pour nous : il y aura eu dans Jupiter des astronomes qui, après avoir bien pris de la peine à composer des lunettes à longue vue, après avoir choisi les plus belles nuits pour observer, auront enfin découvert dans les cieux une petite planète qu'ils n'auraient jamais vue d'abord. Le journal des savants de ce pays en parle, le peuple de Jupiter n'en fait que rire. Les philosophes, dont cela détruit les opinions, forment le dessein de n'en rien croire. Il n'y a que les gens très-raisonnables qui veulent bien en douter. On observe encore ; on revoit la petite planète ; on s'assure que ce n'est point une vision ; on commence à soupçonner qu'elle a un mouvement autour du soleil ; on trouve, au bout de mille observations, que ce mouvement est d'une année, et enfin, grâce à toutes les peines que se donnent les savants, on sait dans Jupiter que notre terre est un monde. Les curieux vont la voir avec une lunette, et à peine la vue peut-elle encore la saisir et l'apercevoir

C
van

La
tour
enfan
chois
hasa
Un
histo
digne
" Sé
bonne
cette r
main.
vous fu
qui onc
trente c

C'est une semblable simplicité familière qui fait le charme des vers suivants d'un poème connu :

J'ai faim ; vous qui passez, daignez me secourir
 Voyez ; la neige tombe, et la terre est glacée.
 J'ai froid ; la nuit se lève, et l'heure est avancée,
 Et je n'ai rien pour me couvrir.
 Tandis qu'en vos palais tout flatte votre envie,
 A genoux sur le seuil, j'y pleure bien souvent.
 Donnez : peu me suffit, je ne suis qu'un enfant.
Un petit sou me rend la vie.

.....
 Bientôt de la colline il prend l'étroit sentier
 Il a mis, ce matin, sa bure du dimanche ;
 Et dans son sac de toile blanche
 Est un pain de froment qu'il garde tout entier.

Pourquoi tant se hâter à sa course dernière ?
 C'est que le pauvre enfant veut gravir le coteau
 Et ne point s'arrêter qu'il n'ait vu son hameau,
 Et n'ait reconnu sa chaumière.

Les voilà !... tels encor qu'il les a vus toujours,
 Ces grands bois, ce ruisseau qui fuit sous le feuillage.
 Il ne se souvient plus qu'il a marché dix jours :
 Il est si près de son village !

(Guiraud, *Le petit Savoyard.*)

La naïveté, du latin *nativi status*, du jeune âge, est ce tour de langage qui se trouve si souvent dans la bouche des enfants ; c'est une expression qui paraît plutôt trouvée que choisie, une réflexion qui à l'air de nous échapper comme par hasard et à notre insu.

Un modèle incomparable de candeur aimable est le vieil historien Joinville ; écoutez-le parler de lui-même et de son digne héros :

“ Sénéchal, fit-il, quelle chose est Dieu ? ”—Et je lui dis : “ Sire, c'est si bonne chose que meilleure ne peut être. Vraiment, dit-il, c'est bien répondu ; cette réponse que vous avez faite est écrite dans le livre que je tiens en ma main. Or vous demandé-je, fit-il, lequel vous aimeriez mieux, ou que vous fussiez lépreux ou que vous eussiez fait un péché mortel. ” Et moi qui oncques ne lui mentis, lui répondis que j'en aimerais mieux avoir fait trente que d'être lépreux. Et quand les frères s'en furent partis, il m'appela

tout seul et me fit seoir à ses pieds et me dit : " Vous disiez comme hâtif musart (étourdi et fou), car il n'y a lèpre aussi laide que d'être en péché mortel, pour ce que l'âme qui est en péché mortel est semblable au diable." *(Hist. de S. Louis.)*

Dis-je quelque chose assez belle,
L'Antiquité, toute en cervelle,
Me dit : je l'ai dit avant toi,
Que ne venait-elle après moi ?
Je l'aurais dit avant elle.
(Cailly.)

Dans ma tête un beau jour ce talent se trouva,
Et j'avais cinquante ans quand cela m'arriva.
(Piron, la Métromanie.)

Pour nous peindre la bonne intelligence des chiens et des chats, LaFontaine dit :

Ces animaux vivaient entre eux comme cousins,
Cette union si douce et presque fraternelle
Edifiait tous les voisins.

Le bonhomme a l'air franchement de croire que " c'est arrivé."

2. Finesse, délicatesse et grâce.—La *finesse* n'est que l'esprit de l'écrivain passé dans son style ; elle consiste à faire entendre au delà ou à côté de ce que l'on dit, à laisser deviner une partie de sa pensée, tout en lui donnant un tour ingénieux et piquant. Ex. :

Le refus de la louange est un désir d'être loué deux fois.—Nous aimons toujours ceux qui nous admirent, et nous n'aimons pas toujours ceux que nous admirons.—Rien n'empêche tant d'être naturel que l'envie de le paraître.—Les querelles ne dureraient pas longtemps si le tort n'était que d'un côté. (Vauvenargues.)—Si mon ami est borgne, je le regarde de profil. (Joubert.)—Il y a des lumières qu'on éteint en les plaçant sur le chandelier. (De Bonald.)—Quand on veut plaire dans le monde, il faut se résoudre à se laisser apprendre beaucoup de choses par des gens qui les ignorent. ***—La vue des défauts et des ridicules des autres nous préserve le plus souvent de contracter les pareils, mais en nous enfonçant dans les nôtres. ***

Le jour d'un nouveau règne est le jour des ingrats.
(Gresset.)

Ces sous-entendus flattent toujours un peu le lecteur ou l'auditeur, charmé d'avoir compris à demi-mot. Toutefois, il

n'en faut user qu'avec discrétion, et jamais avec le dessein d'offenser. Car, d'abord :

L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a.

(Gresset.)

Et puis :

L'amour-propre blessé ne pardonne jamais.

La *délicatesse* consiste à exprimer un sentiment d'une manière voilée, sous un demi-jour. Elle est la finesse de la sensibilité. Pailleron l'a définie joliment, quand il a dit de son prédécesseur à l'Académie française " qu'il mettait de l'esprit jusque dans ses façons d'avoir du cœur".—La *délicatesse* peut servir à exprimer un *éloge*, un *reproche*, la *consolation*, le *remerciement*. Ex. :

On citera longtemps cette strophe de Malherbe à DuPerrier, qui venait de perdre sa fille âgée de quinze ans :

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

C'est aussi un modèle de délicatesse que le compliment de condoléances que le Cardinal de Bernis fit, au nom de l'Académie française, le 13 août 1727, à la reine de France, à l'occasion de la mort de la reine de Pologne, sa mère :

Madame,

Nous n'osons exprimer à votre Majesté les sentiments dont nous sommes pénétrés ; un mot peut faire couler de nouvelles larmes. Jugez, Madame, combien l'Académie française est touchée de vos regrets, par la crainte qu'elle a d'en rappeler la cause ! Qu'un zèle si pur, que des hommages si sincères puissent consoler votre Majesté. Quelque juste que soit votre douleur, nous ferions nos efforts pour la calmer, si nous ne savions pas que le courage est inséparable de la vertu.

C'est à ceux à qui l'on a tout dit qu'il reste toujours quelque chose à dire. ***

De ces biens passagers que l'on goûte à demi,
Le meilleur qui nous reste est un ancien ami.

(Musset.)

Le bonheur le plus doux est celui qu'on partage. ***

La *grâce* consiste à joindre à la délicatesse des sentiments ou à la fraîcheur des idées, les images et les ornements simples et naturels qui leur conviennent. Elle a un attrait indéfinissable que La Fontaine a caractérisé par ces mots :

Et la grâce plus belle encor que la beauté.

D'après l'étymologie, *grâce* veut dire *charme*, *attrait* ; dans ce cas, il est assez difficile de préciser en quoi cette qualité diffère de l'élégance, sinon qu'elle en est le rayonnement. Ex. :

Viens, l'hiver a pris fin ; les pluies ont cessé ; les nuages ont disparu ; les fleurs commencent à éclore ; c'est le temps où se réveillent les chants dans les bocages ; la voix de la tourterelle s'est déjà fait entendre ; le figuier gonfle ses fruits d'une douce substance, et les vignes en fleurs répandent leurs parfums. (*Cant. des Cant.*)

Pour rendre justice au P. Lemoyne, l'auteur de *Saint Louis*, nous citerons de lui ces deux vers où il dépeint avec une grâce exquise les petits enfants de chœur :

Six couples d'innocents pareils aux fleurs nouvelles,
A qui rien ne manquait des anges, que les ailes.

Nous nous rappelons d'avoir trouvé une fois un nid de bouvreuil dans un rosier ; il ressemblait à une conque de nacre, contenant quatre perles bleues ; une rose pendait au-dessus tout humide. Le bouvreuil mâle se tenait immobile sur un arbuste voisin, comme une fleur de pourpre et d'azur. Ces objets étaient répétés dans l'eau d'un étang avec l'ombrage d'un noyer, qui servait de fond à la scène, et derrière lequel on voyait se lever l'aurore. Dieu nous donna dans ce petit tableau une idée des grâces dont il a paré la nature.

(Châteaubriand.)

Que j'aime à voir dans les soirées
Empourprées,
Jaillir en veines diaprées
Les rosaces d'or des couvents !
Oh ! que j'aime aux voûtes gothiques
Des portiques,
Les vieux saints de pierre athlétiques
Priant tout bas pour les vivants !

(Musset.)

3. Richesse du style.—La *richesse* consiste dans l'abondance des idées, l'éclat des images et le coloris de l'expression. Le style riche est un heureux assemblage de figures brillantes, de traits frappants, de tours harmonieux ; il redouble volontiers les idées et se plaît à les présenter avec une certaine ampleur. Châteaubriand, Lamartine et Hugo, si Bossuet n'était venu avant eux, pourraient passer pour les véritables créateurs de la richesse du style français.

UNE NUIT DANS LES SOLITUDES DE L'AMÉRIQUE.

Une heure après le coucher du soleil, la lune se montra au-dessus des arbres. A l'horizon opposé, une brise embaumée, qu'elle amenait de l'Orient avec elle, semblait la précéder, comme sa fraîche haleine, dans la forêt.

La reine des nuits monta peu à peu dans le ciel : tantôt elle suivait paisiblement sa course azurée, tantôt elle reposait sur des groupes de nues qui ressemblaient à la cime de hautes montagnes couronnées de neige. Ces nues, ployant et déployant leurs voiles, se déroulaient en zones diaphanes de satin blanc, se dispersaient en légers flocons d'écume, ou formaient dans les cieus des bancs d'une ouate éblouissante, si doux à l'œil qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité.

La scène, sur la terre, n'était pas moins ravissante ; le jour bleuâtre et velouté de la lune descendait dans les intervalles des arbres, et poussait des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres. La rivière qui coulait à mes pieds, tour à tour, se perdait dans les bois, tour à tour reparaissait, toute brillante des constellations de la nuit, qu'elle répétait dans son sein.

Dans une vaste prairie, de l'autre côté de cette rivière, la clarté de la lune dormait sans mouvement sur les gazons. Des bouleaux agités par les brises et dispersés çà et là dans la savane, formaient des îles d'ombres flottantes sur une mer immobile de lumière. Auprès, tout était silence et repos, hors la chute de quelques feuilles, le passage brusque d'un vent subit, les gémissements rares et interrompus de la hulotte ; mais au loin par intervalles on entendait les roulements solennels de la cataracte de Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires.

La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau, ne sauraient s'expliquer dans les langues humaines ; les plus belles nuits d'Europe ne sauraient en donner une idée. En vain, dans nos champs cultivés, l'imagination cherche à s'étendre ; elle rencontre de toutes parts l'habitation des hommes.

Mais, dans ces régions sauvages, l'âme se plait à s'enfoncer dans un océan de forêts, à planer sur le gouffre des cataractes, à méditer au bord des lacs et des fleuves, et, pour ainsi dire, à se trouver seule devant Dieu.

(Châteaubriand, *Génie*, l. V, c. 12.)

Le globe du soleil, dont nos yeux pouvaient alors soutenir l'éclat, prêt à se plonger dans les vagues étincelantes, apparaissait entre les cordages du vaisseau, et versait encore le jour dans des espaces sans bornes. On eût dit, par les balancements de la poupe, que l'astre radieux changeait à chaque instant d'horizon. Les mâts, les haubans, les vergues du navire étaient couverts d'une teinte de rose. Quelques nuages erraient sans ordre dans l'orient, où la lune montait avec lenteur. Le reste du ciel était pur, et à l'horizon du nord, formant un glorieux triangle avec l'astre du jour et celui de la nuit, une trombe, chargée des couleurs du prisme, s'élevait de la mer comme une colonne de cristal supportant la voûte du ciel.

(Le même.)

LES ÉTOILES.

Il est pour la pensée une heure... une heure sainte,
Alors que s'enfuyant de la céleste enceinte,
De l'absence du jour pour consoler les cieux,
Le crépuscule aux monts prolonge ses adieux.
On voit à l'horizon sa lueur incertaine,
Comme les bords flottants d'une robe qui traîne,
Balayer lentement le firmament obscur,
Où les astres ternis revivent dans l'azur.
Alors ces globes d'or, ces îles de lumière,
Que cherche par instinct la rêveuse paupière,
Jaillissent par milliers de l'ombre qui s'enfuit,
Comme une poudre d'or sous les pas de la nuit.

(Lamartine.)

LA NUIT.

O nuit majestueuse, arche immense et profonde
Où l'on entrevoit Dieu comme le fond sous l'onde,
Où tant d'astres en feux portant écrit son nom
Vont de ce nom splendide éclairer l'horizon,
Et jusqu'aux infinis où leur courbe est lancée,
Porter ses yeux, sa main, son ombre et sa pensée !
Et vous, vents palpitant la nuit sous ces hauts lieux,
Qui caressez la terre et parfumez les cieux !
Mystères de la nuit, que l'ange seul contemple,
Cette heure aussi pour moi lève un rideau du temple.

(Le même.)

EFFET DE SOLEIL.

L'astre-roi se couchait ; calme, à l'abri du vent,
 La mer réfléchissait ce globe d'or vivant,
 Ce monde, âme et flambeau du nôtre ;
 Et dans le ciel rougeâtre, et dans les flots vermeils,
 Comme deux rois amis, on voyait deux soleils
 Venir au-devant l'un de l'autre.

(V. Hugo.)

4. Énergie et véhémence.—*L'énergie* est cette qualité qui presse en peu de mots le sentiment ou la pensée pour l'exprimer avec plus de force ou de vivacité ; elle consiste dans le tour dramatique de la phrase ou dans une image frappante. Racine fait dire à Néron, dans *Britannicus* :

J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.

Tout change, tout s'use, tout s'éteint : Dieu seul demeure toujours le même. Le torrent des siècles, qui entraîne tous les hommes, coule devant ses yeux ; et il voit avec indignation de faibles mortels, emportés par ce cours rapide, l'insulter en passant, vouloir faire de ce seul instant tout leur bonheur, et tomber au sortir de là entre les mains éternelles de sa colère et de sa justice.

(Massillon.)

Casimir Delavigne, peignant Jeanne d'Arc sur le bûcher, dit :

A travers les vapeurs d'une fumée ardente,
 Jeanne, encore menaçante,
 Montre aux Anglais son bras à demi consumé.
Pourquoi reculer d'épouvante,
Anglais ! son bras est désarmé.

La *véhémence*, c'est l'énergie continuée ; elle consiste dans le mouvement tumultueux imprimé au discours par la succession rapide et vive des idées et des sentiments. Les tours interrogatifs et exclamatifs, les figures de passion, l'apostrophe personnelle, la commination, l'imprécation, etc., caractérisent naturellement le style véhément et emporté.

Les exemples de ce style ne manquent donc pas dans le présent livre. Nous y ajouterons tout de même ce fragment d'un discours du rhéteur Lycurgue contre Lysiclès, le général qui avait perdu la bataille de Coronée :

Tu commandais l'armée, ô Lysiclès ! et mille citoyens ont péri ; et deux mille ont été faits prisonniers ; et un trophée s'élève contre la république ; et la Grèce entière est esclave ! Tous ces malheurs sont arrivés quand tu guidais nos soldats ; et tu oses vivre, tu oses voir la lumière du soleil, te présenter sur la place publique, toi, monument de honte et d'opprobre pour ta patrie !

Et aussi ces deux vers amusants de V. Hugo :

Marchands de grec ! marchands de latin ! cuistres ! dogues !
Philistins ! magisters ! Je vous hais, pédagogues.

5. Magnificence.—La *magnificence* est la richesse du style unie à la grandeur du sujet. Il est naturel que ce soit l'*idée même de Dieu* qui ait fourni aux poètes et aux orateurs la matière la plus féconde pour un style magnifique. Ainsi David a dit :

L'Eternel a abaissé les cieux et il est descendu : les nuages étaient sous ses pieds. Assis sur les chérubins, il a pris son vol, et son vol a devancé les ailes des vents.—J'ai vu l'impie élevé et exalté, comme le cèdre du Liban : j'ai passé, il n'était plus.

Ce dernier verset a inspiré à Racine une strophe admirable :

J'ai vu l'impie adoré sur la terre :
Pareil au cèdre, il cachait dans les cieux
Son front audacieux ;
Il semblait à son gré gouverner le tonnerre,
Fouler aux pieds ses ennemis vaincus.
Je n'ai fait que passer, il n'était déjà plus.

(*Esther*, act. III.)

J'étais seul près des flots, par une nuit d'étoiles.
Pas un nuage aux cieux, sur les mers pas de voiles.
Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel ;
Et les bois, et les monts, et toute la nature,
Semblaient interroger dans un confus murmure
Les flots des mers, les feux du ciel.

Et les étoiles d'or, légions infinies,
A voix haute, à voix basse, avec mille harmonies,

L
qu
C'
la
si
te
sa
co
ce

L
est

C
seul
glor
grat
abai
à lui
devo
puis
bien
est e
sous
princ
effets

A
ce q
est l

(1)
ces m

Disaient, en inclinant leurs couronnes de feu ;
Et les flots bleus, que rien ne gouverne et n'arrête,
Disaient, en recourbant l'écume de leur crête :

“ C'est le seigneur, le seigneur Dieu ! ” (1)

(Victor Hugo.)

5. Le style sublime et le sublime ; exemples. —

Le *style sublime* est celui qui renferme tout ce que l'éloquence a de plus grand, de plus fort, de plus majestueux. C'est là que l'écrivain, par l'éclat et la haute magnificence du langage, ravit, pénètre l'âme, la remplit d'un certain enthousiasme mêlé de surprise et d'admiration. C'est là que l'orateur tonne, foudroie, pour ainsi dire, et lance ces traits puissants auxquels rien ne peut résister. Ce genre d'écrire est comme un torrent impétueux qui renverse et entraîne tout ce qui s'oppose à son passage.

L'exorde de Bossuet, dans l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre, est un morceau qu'on ne peut caractériser qu'en l'appellant *sublime* :

Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté, l'indépendance, est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et de terribles leçons. Soit qu'il élève les trônes, soit qu'il les abaisse, soit qu'il communique sa puissance aux princes, soit qu'il la retire à lui-même et ne leur laisse que leur propre faiblesse, il leur apprend leurs devoirs d'une manière sublime et digne de lui. Car, en leur donnant sa puissance, il leur commande d'en user, comme il le fait lui-même, pour le bien du monde ; et il leur fait voir, en la retirant, que toute leur majesté est empruntée, et que pour être assis sur le trône, ils n'en sont pas moins sous sa main et sous son autorité suprême. C'est ainsi qu'il instruit les princes, non-seulement par des discours et des paroles, mais encore par des effets et des exemples.

Avant de passer à d'autres exemples, il nous faut rappeler ce qu'on entend par le sublime. Le *sublime*, avons-nous dit, est le plus haut degré de beauté intellectuelle ou morale que

(1) Cette ode courte et belle est intitulée : *Extase*, et porte en épigraphe ces mots de l'Apocalypse : “ Et j'entendis une grande voix.”

l'âme humaine puisse imaginer. C'est une *pensée* ou un *sentiment* qui nous transporte d'admiration, nous ravit, nous enlève au-dessus des limites du monde terrestre, et en quelque sorte dans l'infini....

“ Il y a deux manières d'être sublime, dit Joubert : par les idées, ou par les sentiments. Dans le second état on a des paroles de feu qui pénètrent, qui entraînent ; dans le premier, on n'a que des paroles de lumière qui échauffent peu, mais qui ravissent ”.

Cela compris, on sera plus à même de goûter les exemples que nous allons donner de style sublime et de sublime proprement dit. D'abord, la prophétie de Joad, dans *Athalie* ; le grand-prêtre prédit la ruine de Jérusalem et la venue du Messie :

Cieux, écoutez ma voix ; terre, prête l'oreille :
 Ne dis plus, ô Jacob, que ton Seigneur sommeille.
 Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé ?
 Quel est dans le lieu saint ce pontife égorgé ?
 Pleure, Jérusalem, pleure, cité perfide,
 Des prophètes sacrés malheureuse homicide :
 De son amour pour toi ton Dieu s'est dépouillé,
 Ton encens à ses yeux est un encens souillé.

Où menez-vous ces enfants et ces femmes ?
 Le Seigneur a détruit la reine des cités ;
 Ses prêtres sont captifs, ses rois sont rejetés ;
 Dieu ne veut plus qu'on vienne à ses solennités ;
 Temple, renverse-toi ; cèdres, jetez des flammes.

Jérusalem, objet de ma douleur,
 Quelle main en un jour t'a ravi tous tes charmes ?
 Qui changera mes yeux en deux sources de larmes
 Pour pleurer ton malheur ?

Quelle Jérusalem nouvelle
 Sort du fond du désert brillante de clartés
 Et porte sur son front une marque immortelle ?
 Peuples de la terre chantez ;
 Jérusalem renaît plus charmante et plus belle...

DA

C
 Ben
 M
 dres
 men

O te
 sois fi
 nieux
 mouve
 vivant
 monte
 établi

(1) M
 (2) M
 meuve
 pas ser
 des me
 dont il
 fan. de

Voici quels accents Milton prête au premier homme exprimant au Dieu créateur sa reconnaissance et sa joie :

Célébrez l'Éternel, fiers autans, doux zéphire !
 Vous tous à qui des airs il partage l'empire,
 O vents, remplissez-les du nom de votre Roi !
 Forêts, inclinez-vous ; cèdre altier, courbe-toi !
 Bénissez le Seigneur, fiers torrents, sources pures,
 Et vous des clairs ruisseaux mélodieux murmures !
 Qu'il bénisse son nom l'oiseau vif et joyeux
 Qui dès le point du jour, chante aux portes des cieux !
 Chœurs des airs, répétez sa louange immortelle !
 Qu'elle éclate en vos sons et vole sur votre aile,
 Vous tous qui voltigez, nagez, courez, rampez,
 Hôtes des bois, des champs, des sommets escarpés !
 Ah ! quand tout s'associe à ce concert immense,
 Soyez, soyez témoins si je reste en silence !
 Oui, le soir, le matin, à chanter ses bienfaits
 J'instruis les antres sourds et les rochers muets ;
 J'en parle aux champs, aux monts, à la forêt profonde !
 Salut, Etre divin ! salut, Maître du monde. (1)

C'est une belle imitation du Cantique des trois Hébreux :
Benedicite omnia opera...

M^{sr} Beaudry nous semble avoir été sublime, lorsque s'adressant à la terre et faisant allusion à ses différents mouvements autour du soleil, il lui parle ainsi :

O terre, tes mystères sont grands, ta voix est puissante et douce ! Va et sois fidèle à ta loi ; continue, autour du soleil, tes balancements harmonieux semblables à ceux de l'encensoir dont la main du pontife guide le mouvement autour de l'autel ; sois un temple ambulante, un sanctuaire vivant ; porte avec toi nos cœurs ; leur amour sera l'encens que tu feras monter vers ces régions inconnues encore, où Dieu a placé son trône et établi son règne. (2)

(1) Milton-Delille, *Parad. perdu*, ch. V.

(2) Mgr Baudry, *Le Cœur de Jésus*, p. 32.—Les sphères elles-mêmes se meuvent aux mesures d'un rythme divin, les astres chantent ; et Dieu n'est pas seulement le grand architecte, le grand mathématicien, le grand poète des mondes, il en est aussi le grand musicien. La création est un chant dont il a mesuré la cadence et dont il écoute la mélodie. (Lamartine, *Cours fam. de litt.*, XXV, II.)

Lamartine a écrit une Méditation sublime, intitulée : *l'Infini dans les cieux* ; nous n'en pouvons détacher que cette période digne de Bossuet, où il exprime sa foi inébranlable dans l'immortelle puissance de Dieu :

Pour moi, quand je verrais dans les célestes plaines
 Les astres s'écartant de leurs routes certaines,
 Dans les champs de l'éther l'un par l'autre heurtés,
 Parcourir au hasard les cieux épouvantés ;
 Quand j'entendrais gémir et se briser la terre,
 Quand je verrais son globe errant et solitaire,
 Flottant loin des soleils, pleurant l'homme détruit,
 Se perdre dans les champs de l'éternelle nuit ;
 Et quand, dernier témoin de ces scènes funèbres,
 Entouré du chaos, de la mort, des ténèbres,
 Seul, je serais debout : seul, malgré mon effroi,
 Etre infailible et bon, j'espèrerais en toi,
 Et certain du retour de l'éternelle aurore,
 Sur les mondes détruits je t'attendrais encore.

Il est le Saint des saints, il est le Roi des rois !
 Il se fait des soleils un cortège suprême !
 Il fait baisser la voix à l'Océan lui-même !
 Il est seul ! il est tout ! à jamais ! à la fois !

(V. Hugo, *Feuill. d'aut.*)

ARTICLE V

Variété et convenance ; des transitions.

1. De la variété du style.—2. De la convenance.—3. Les transitions.

1. De la variété du style.—La variété de la phrase, avons-nous fait remarquer, n'est pas encore toute la *variété du style*. Il n'est pas possible, au moyen de modifications artificielles de tournures, de faire disparaître, dans une composition, cette autre monotonie qui résulte d'une suite d'idées, d'images et de sentiments toujours les mêmes : idées sans force, images ternes, sentiments fades et tièdes.

to
lé
re
se
au
(
me
nal
pri
C
de
veu

(
une
gué
deu
ne]

2.
ment
Le r
des s

(1) A

La variété consiste donc surtout dans l'art de changer de ton, d'élever ou d'abaisser son style, de le rendre fort, vif, léger, gracieux, plaisant même, suivant les idées qu'on veut rendre et les sentiments qu'on veut communiquer. Elle doit se montrer non seulement lorsqu'on change de sujet, mais aussi dans les diverses parties d'une même composition.

Changez, changez encore, dussiez-vous trouver plus mal ; car le changement, le poète l'a dit, a pour nous des charmes incomparables. Soyez original, imprévu, pittoresque, piquant, ondoyant ; ménagez-nous quelque surprise.

C'était tout le souci des Athéniens, d'entendre ou de dire quelque chose de nouveau. Mais, à ce compte, tout le monde est un peu athénien. Oui, je veux du nouveau :

Il me faut du nouveau, n'en fût-il point au monde. (1)

Quant au mélange des styles simple, tempéré et élevé, c'est une question de goût personnel et sur laquelle on ne peut guère dogmatiser. L'exemple que l'on cite à ce propos depuis deux siècles dans les manuels est plutôt déconcertant : nous ne le donnerons que pour mémoire.

Un bloc de marbre était si beau,
Qu'un statuaire en fit l'emplette.
Qu'en fera, dit-il, mon ciseau ?
Sera-t-il dieu, table ou cuvette ?
Il sera dieu ; même je veux
Qu'il ait en sa main un tonnerre.
Tremblez, humains, faites des vœux :
Voici le maître de la terre.

(LaFontaine.)

2. De la convenance. — La *convenance* est précisément le moyen d'éviter le style uniforme. On la définit : Le rapport exact de la diction avec la nature des idées et des sentiments que l'on exprime.

(1) Abbé Valet, *Idée du beau*.

Rien de plus indispensable dans l'art d'écrire, que la convenance. Les plus beaux ornements deviennent grotesques, s'ils sont employés à contretemps.

Supposez, par exemple, un enfant qui, à l'occasion de la nouvelle année, se donnerait beaucoup de mal pour écrire à ses père et mère une lettre comme celle-ci :

Salut, nouvel an ; salut, jour antique et solennel ; salut, tradition du passé ! Respecté du vieillard, aimé des enfants, tu es le jour béni qui cimente les liens de la famille. L'inconstance des siècles, les caprices des modes n'ont pas osé toucher à ton immortelle royauté ; c'est que ton empire n'est pas de ce monde. Je profite donc, chers parents, de l'occasion que me fournit un si grand jour pour vous souhaiter une bonne année, une bonne santé, et toutes sortes de prospérités.

La convenance est l'art d'approprier le tour, le coloris de son langage, au *genre* que l'on traite, aux *objets* et aux *sentiments* que l'on exprime. Il est évident en effet que le style de l'histoire ou du discours d'apparât n'est pas celui de la comédie ou de la satire ; que le langage des passions vives et fortes n'est pas celui de la raison calme, ou d'un sentiment doux et tendre, etc.

Le meilleur moyen de réaliser ces trois conditions de la convenance, c'est une méditation approfondie du sujet avant d'écrire, l'observation attentive de la nature, et l'étude des modèles.

3. Les transitions.—On appelle *transitions* des mots ou des *tours de phrase* dont on se sert pour passer d'un objet à un autre, d'une partie de la composition à une suivante. Telles sont, par exemple, les *locutions* si communes :

Cependant, soudain, tout à coup, au même instant, à propos, car, en effet, aussi bien, d'autre part, certes, du reste, au surplus, à vrai dire, pour dire le vrai, de vrai, décidément, en définitive, dans ces conditions, quoi qu'il en soit, etc.

D'autres fois, c'est d'une *phrase entière* qu'on a besoin pour établir le lien entre deux idées, deux images, deux rai-

sonnements. Celle-ci est la véritable *transition oratoire*, le tour particulier dont la fonction est d'unir entre elles les parties d'un discours, le pont habilement jeté entre deux idées. Ces sortes de transitions sont dites *complètes*, si l'orateur, y rappelant ce qu'il a dit, annonce ce dont il va parler ; et *incomplètes*, s'il juge suffisant d'annoncer ce qu'il va dire.

Fléchier et Massillon offrent de nombreux modèles de transitions savantes. Nous n'en donnerons aucune, parce que ce n'est pas ici lieu de traiter le sujet à fond.

FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE.

TROISIÈME PARTIE

LES MODÈLES

CHAPITRE UNIQUE

DE L'ÉTUDE DES MODÈLES

ARTICLE I

Des règles aux modèles.

1. Efficacité respective de ces deux études.—2. L'exemple des écrivains de génie.—3. Division.

1. Efficacité respective de ces deux études. — Un reproche que l'on fait souvent aux manuels, c'est d'exagérer l'importance des règles. Comment ! “loger dans la mémoire” des élèves ces fastidieuses minuties sur le choix des mots, sur les tours et les qualités des phrases, sur le style coupé et les périodes ; leur apprendre qu'il existe quarante-cinq figures et dix-huit nuances de style ; leur enseigner sérieusement, avec exemples à l'appui, comment on peut être, en écrivant, simple, touchant ou sublime !...

Nous répondrons que cette science n'a pas été dédaignée des plus grands maîtres, et qu'en définitive elle en vaut une autre. D'abord, n'est-elle pas aussi bien une science d'utilité pratique, une *science appliquée*, en quelque sorte ? Est-ce qu'elle sépare par une cloison si étanche la théorie de la pratique ? Du reste, à ne considérer même les principes de style qu'au point de vue *pédagogique*, il nous semble que peu de genres d'étude sont plus aptes, non seulement à orner la

n
u
p

av
ve
le
ap
qu
gé
voi
mo
vol
de
val
ass
fect
pro
de
en

l
faut
préj
indi
avec

M
que
des
la pé
que,
est p
longu
court
breve

(1) D

mémoire, mais à aiguïser l'esprit, à former le jugement, en un mot, à *développer l'intelligence*. Aussi nous ne voyons pas bien par quoi on pourrait avantageusement les remplacer.

N'est-il pas admirable en effet qu'on soit parvenu à classer, à déterminer, avec tant de netteté et de précision, les opérations de notre esprit, les mouvements de notre âme ? Tout ce qui tient au goût le plus fin, au sentiment le plus délicat, à l'instinct le plus fugitif, a été soumis à l'analyse, démêlé, apprécié, avec une justesse qui étonne ceux qui savent encore s'étonner de quelque chose. Le cœur humain a été scruté, approfondi par quelques génies supérieurs, qui ont montré à découvert les ressorts qui le font mouvoir, et qui nous ont révélé tous les secrets de la persuasion. Tous les moyens capables d'ébranler l'imagination, de toucher le cœur, de fléchir la volonté, tout ce qui peut contribuer à donner à nos pensées plus de force, de relief et d'effet, tous les artifices par lesquels nous pouvons les faire valoir et les communiquer aux autres avec empire, enfin, tout ce qui peut assurer au plus beau présent que nous ait fait le Créateur, le degré de perfection dont il est susceptible, a été dicté, enseigné, comme on enseigne les procédés de l'art le plus grossier et le plus mécanique. Quelle profondeur de métaphysique, quelle pénétration, quelle sagacité, n'a-t-il pas fallu pour en venir là ! (1)

Donc, les règles littéraires ont leur importance, qu'il ne faut pas surfaire, certes, mais qu'il est impossible, qu'il serait préjudiciable de contester. Sauf de rares exceptions, il est indispensable de les posséder, soit pour *étudier les auteurs* avec avantage, soit pour parvenir à bien *composer*.

Mais, cela dit, il ne nous en coûte aucunement d'avouer que les Modèles ont une importance bien supérieure à celle des Règles. Car la littérature est un art, comme la musique, la peinture, la sculpture ; or, en toute chose de l'ordre pratique, et partout où il y a une habileté à acquérir, l'exemple est plus efficace que le précepte. La voie des préceptes est longue, dit Sénèque ; celle des exemples est beaucoup plus courte, et surtout plus féconde : *Longum iter per præcepta, breve et efficax per exempla*. Les maîtres peuvent donner

(1) Dussault, *Annal. litt.*, t. IV, 1822.

des règles de style ; mais c'est dans les auteurs qu'il faut en chercher la pratique.

2. L'exemple des écrivains de génie. — Les plus grands génies des temps anciens et des temps modernes ont commencé par l'étude des modèles. Virgile et Cicéron doivent beaucoup de leurs perfections à l'étude d'Homère et de Démosthène. Le beau siècle de Louis XIV se faisait gloire de suivre les traditions de la Grèce et de l'Italie. Racine, Corneille et Boileau méditaient jour et nuit les chefs-d'œuvre antiques. Fénelon semble avoir emprunté à ces temps de génie les formes séduisantes de son langage. Bossuet qui fut original comme les génies primitifs, étudia pourtant les secrets de leur éloquence, et l'on a dit de lui qu'il s'endormait en lisant Homère et qu'il se réveillait avec les pensées du génie ; mais il puisa surtout aux sources nouvelles que la religion chrétienne a ouverte aux lettres. Son style est plein de l'étude des Pères, surtout de saint Augustin ; il s'empare de ses pensées, de son esprit : et bien qu'il lui suffise de sa propre fécondité pour être sublime, il l'agrandit encore de toutes les ressources que lui offre l'étude si riche des anciens modèles.

A plus forte raison, les jeunes gens doivent-ils se livrer à cette étude ; c'est la terre qui donne à la jeune plante sa sève, l'eau qui rafraîchit ses racines et fortifie sa tige, le soleil qui développe ses fleurs ou mûrit ses fruits.

3. Division. — L'étude des modèles comprend quatre sortes d'opérations : la *lecture*, l'*analyse* ou l'*explication*, l'*imitation* et la *traduction*.

1.
d'
lil
da
de
tro
vie
de
et
"
dési
étai
" ne
rem
Alin
c'est
voca
" C
aux m
pratiq
comm
dans
—
(1) L
la bell
rents, p
ordina
(Voir à
(2) L

ARTICLE II

La lecture.

1. Définition et utilité de la lecture.—2. Du choix des livres.—3. Méthode à suivre dans la lecture.

1. Définition et utilité de la lecture. — *Lire* vient d'un mot latin, qui signifie *cueillir* : *legere flores, legere libros*. Le lecteur sérieux est un homme qui se promène dans le jardin des idées humaines, choisissant et recueillant des fleurs intellectuelles, fleurs de pensées, fleurs de style. (1)

La lecture est une douce occupation, une noble manière de tromper les heures et de remplir utilement les loisirs de la vie ; c'est un des plus heureux moyens d'enrichir son âme de grandes idées, de généreux sentiments. C'est un *aliment* et une *semence* pour l'esprit.

“ La science est dans les livres, a dit un savant. (2) Le désir de lire et l'art de lire comme il faut lire, serait, si l'on était sage, le meilleur fruit des meilleures études. ” Or, “ nos connaissances sont les germes de nos productions, ” a remarqué justement Buffon, dans son *Discours sur le style*. Aliment et semence : le talent ne se crée pas, il se *transfuse* ; c'est presque toujours après une lecture que se déclarent les vocations littéraires.

“ C'est par elle en effet, continue M. Albalat, que notre esprit s'ouvre aux multiples ressources de l'art d'écrire. Elle nous les montre mises en pratique ; elle nous révèle les moyens d'exécution ; elle nous fait voir comment on traite une situation difficile, comment on met de l'émotion dans ses phrases, comment on varie ses expressions. Tour à tour passent

(1) Le mot *lecture* (cueillette) est donc une métaphore, une image. Ainsi la belle langue des anciens exprimait deux actes en apparence très différents, par le même terme, comme pour montrer que nos *actes extérieurs* ont ordinairement des opérations correspondantes dans les *régions intellectuelles*. (Voir *imagin. du style*, p. 30.)

(2) Le mathém. Bertrand.

devant nos yeux des scènes réussies, des descriptions fortes, des dialogues parfaits, les adresses de l'esprit, les procédés du style, les effets identiques obtenus par des arrangements différents, les exemples des styles les plus opposés, les infinies combinaisons d'une science appliquée par des tempéraments dissemblables." (1)

2. Du choix des livres.—Il n'est pas nécessaire de démontrer que le goût se forme par la lecture des *bons auteurs* : tout le monde est d'accord sur ce point. Mais quels sont les bons auteurs ?

1^o Ce sont d'abord les *classiques*, c'est-à-dire les écrivains excellents, dignes de servir de modèles, ceux qui ont porté la langue et les œuvres à un tel degré de perfection qu'ils n'ont laissé à leurs successeurs que la ressource de les imiter.

Voici, à notre humble sens, la liste des *classiques français* qu'un bon élève de Troisième devrait, non pas emprunter à droite et à gauche, mais posséder bien à lui, pour les lire et relire un peu tous les jours :

LaFontaine : *Fables* ; Boileau : *Œuvres poétiques* ; Corneille, Racine et Molière : *Théâtre choisi*, 1 vol. ; Fénelon : *Fables en prose*, le *Télémaque* ; M^{me} de Sévigné : *Lettres*, 1 vol. ; LaBruyère : *Caractères*, 1 vol.—Pour tous ces auteurs des éditions *annotées* sont indispensables ; autrement on en tirera peu de profit.

Buffon : *Histoire naturelle*, pages ; Bernardin de Saint-Pierre : *Epoques de la Nature*.

Châteaubriand : *Génie du Christianisme*, les *Martyrs*, l'*Itinéraire*, le *Paradis Perdu*.

Louis Veuillot : *Ca et là*, le *Pèlerinage de Suisse*, les *Odeurs de Paris*, *Pages choisies* de ses *Mélanges*, *Lettres*.

Le Tasse : *Jérusalem Délivrée*, éd. Mame, épurée et abrégée par le traducteur ; le poème dans son entier est peu recommandable.

(1) *L'Art d'écrire*.

Cette liste est brève (1); cependant nous exhortons le jeune liseur, quels que soient ses talents et son ambition, de n'en pas sortir pour le moment. Autant en Belles-Lettres, un peu davantage en Rhétorique et en Philosophie, et il sera sûr d'avoir connu et savouré, en temps et lieu, la fine fleur de la littérature française.

Croit-on, dit Petit de Julleville, qu'un écolier diligent ne puisse se réserver par jour une heure au moins pour la lecture? Admettons que cette heure soit difficile à trouver à certains jours. N'en peut-on distraire trois ou quatre au moins des heures de congé ou de vacances? Or, une heure par jour en moyenne, cela fait 365 hres en un an, ou 1460 hres en 4 années, de la Troisième à la Philosophie. En 1460 hres, on peut lire lentement, et même la plume à la main, 80 vol. in-8° de 500 pages chacun. L'élève qui, entrant en Troisième s'imposera un plan de lecture sagement conçu et restreint, aura, au bout de quatre ans, acquis un fonds de connaissances infiniment précieux pour la composition. (2)

2° Quand aux autres livres, à lire ou à proscrire, c'est aux maîtres de les signaler à leurs élèves; au reste, dans nos collèges, chacune des classes de lettres est pourvue de sa bibliothèque particulière, dont le catalogue s'enrichit d'année en année; et il est généralement défendu aux jeunes gens de se pourvoir à l'extérieur. Nous citerons toutefois, à propos des lectures de fantaisie, une page oubliée, encore que très belle, du bon et regretté Lefranc de jadis:

Il faut lire beaucoup, dit Pline le Jeune, mais non beaucoup de choses: *Multum legendum, non multa.* (Ep. VIII, 9.) Celui-là réussira le mieux dans l'art d'écrire et possédera surtout la manière la plus originale, qui aura lu le plus souvent et avec le plus de fruit un petit nombre d'excellents ouvrages, et moins d'ouvrages médiocres. Il y a en effet bien du danger dans la lecture indiscrète d'un grand nombre de livres. La plupart, plus brillants que solides, n'apprennent point à devenir éloquent ni à bien écrire. Plusieurs gâtent le goût, et ce sont quelquefois les plus attrayants. Un plus grand nombre même portent des atteintes funestes à la religion et aux bonnes mœurs. Ces derniers sont toujours les plus nuisibles au développe-

(1) Par accident, elle contient deux œuvres étrangères.

(2) Petit de Julleville, *Le discours français.*

ment des talents littéraires. On perd, en les lisant, ces sentiments nobles, généreux, élevés, sans lesquels il est impossible d'exceller dans l'éloquence. Ces grandes idées d'honneur, de vertu, de magnanimité, d'esprit public, les seules capables dans tous les temps d'exciter l'admiration ou l'enthousiasme, se flétrissent ou ne naissent jamais dans l'esprit des jeunes gens dont le cœur est vicié de bonne heure par la lecture d'auteurs dangereux ou suspects ; comme la santé et la vigueur, qui en est le fruit, ne se rencontrent jamais ou sont bientôt ruinées sans ressource dans les tempéraments nourris avec des aliments malsains ou sans solidité. (1)

En résumé, qu'est-ce qu'un bon livre ? " C'est celui qui est utile à l'intelligence et au cœur, sans faire courir aucun danger sérieux à la religion ni à la morale de celui qui le lit." (M^{sr} Landriot.) Et parmi les bons livres, lesquels devons-nous choisir ? — " Le seul bon livre parmi les bons, dit M^{me} Swetchine, est celui qui convient, qui intéresse, qui touche." (2)

3. Méthode à suivre dans la lecture. — La lecture sera profitable, si on se souvient de ce qu'elle doit être : un *aliment* pour l'esprit et une *semence* dans l'âme. Avant d'indiquer une méthode technique, nous donnerons quelques textes choisies d'écrivains, sur la manière de lire.

1° *Avec sérieux.* — Les sots lisent un livre et ne l'entendent point ; les esprits médiocres croient l'entendre parfaitement ; les grands esprits ne l'entendent quelquefois pas tout entier... les beaux esprits veulent trouver obscur ce qui ne l'est pas et ne pas entendre ce qui est fort intelligible. (La Bruyère.) — La principale règle pour lire les auteurs avec fruit, c'est d'examiner si ce qu'ils disent est vrai en général, s'il est vrai dans les occasions où ils le disent, s'il est vrai, dans la bouche des personnages qu'on fait parler. (Voltaire.)

2° *Avec lenteur.* — Quand on lit trop vite ou trop doucement, on n'entend rien. (Pascal) — Peu lire et penser beaucoup à nos lectures, ou ce qui est la même chose *en causer beaucoup entre nous*, c'est le moyen de les bien digérer. (Rousseau.) — Je ne lis plus, Monsieur, *je relis*. (Royer-Collard.) — Il y a peu

(1) Em. Lefranc, *Style et Composition*.

(2) Que doit-on lire ? — tout ce qu'on peut lire à haute voix. — Seul ? — Non. Devant sa fille ou sa mère. (H. Lavedan.)

de gens qui sachent lire. (Ste-Beuve.)—Savoir lire, c'est s'assimiler la pensée de l'auteur, c'est la méditer, c'est en retirer tous les enseignements qu'elle comporte. Savoir lire, c'est pénétrer derrière les mots, pour y trouver la réalité qu'ils représentent. Savoir lire, c'est savoir discerner l'accessoire du principal, le vrai du faux, le style banal du style littéraire. (Joël de Lyris. *Le goût en littérature.*)

Nous disons qu'il faut lire :

1^o *Avec ordre.* L'ordre exige d'abord qu'on s'en tienne aux livres choisis pour modèles, et défend de courir d'auteur en auteur, sans s'arrêter à aucun.—Lire avec ordre, c'est encore et surtout procéder *avec suite et continuité*, sans impatience et sans hâte ; c'est ne pas sauter du commencement à la fin, mais parcourir toutes les pages, de la première à la dernière. Car un livre, un discours, un poème, un drame : tout cela n'est beau qu'à la condition de l'*unité*, qui comprend l'ordre même dans lequel l'ouvrage a été écrit. Cette unité est rendue visible à l'œil même du lecteur attentif, par l'apparence des divisions et subdivisions : dans le livre, chapitres, articles, paragraphes, alinéas ; dans le discours, parties et points ; en poésie, chants, actes, scènes, etc. Rompre cet ordre, briser l'unité, défigurer ainsi le modèle, c'est faire de sa lecture un moyen non de développer son intelligence, mais de mettre la confusion dans son esprit.

2^o *Avec réflexion.* Lire avec réflexion, c'est *penser en lisant*. " Il faut lire les auteurs, dit Quintilien, avec le même soin qu'on en mettrait à composer soi-même." Or composer, c'est *inventer*, s'est-à-dire trouver des développements, des idées secondaires ; puis les *disposer* avec ordre, les lier ensemble, et enfin les revêtir d'une riche *élocution*, d'un style qui convienne au sujet. Le lecteur sérieux doit donc examiner les ouvrages à ce triple point de vue : vérité, justesse et naturel des idées ; unité de l'ensemble, proportion et progres-

sion dans les parties ; accord des choses avec les mots, avec les phrases, les tours, avec les figures, avec tous les ornements du discours. C'est ainsi qu'on peut appliquer la théorie des principes à la pratique des grands maîtres, et surprendre, pour les mettre en usage, les secrets de l'art si difficile de bien écrire. Une lecture ainsi faite est une sorte d'*analyse* ou de *critique* à livre ouvert.

M. Albalat, conséquent en cela avec sa doctrine que le style est une " création d'idées par la forme, " procède à l'inverse ; il rejette au second plan l'appréciation des sentiments et des pensées, et propose le questionnaire suivant :

" Que pensez-vous de ce style ? D'où vient sa force ? Qu'eût dit à la place un écrivain ordinaire ? Par quel procédé d'exécution croyez-vous que l'auteur ait atteint la rapidité ? En quoi consiste la concision ? Que seraient ces phrases, si elles n'étaient pas concises ? Comment et pourquoi y a-t-il la vie dans ce récit ? Qu'est-ce qui constitue le relief du style ? Reconstituez ces vers pour montrer comment ils seraient, s'ils n'avaient pas de relief. En quoi l'auteur fait-il dire à ses personnages ce qu'ils doivent dire, et que devraient-ils dire autrement ? Où est la couleur de ce récit ? Où en est le mouvement ? Où croyez-vous qu'il ait des transitions ? Quel est selon vous le passage qui a été le plus difficile à traiter ? Quelle tournure d'esprit prouve ce morceau ? De quelle autre manière aurait-on pu le traiter ? etc., etc. " (1)

3^o "*La plume à la main ;*" notes de lectures. Défiez-vous d'une lecture dont vous n'extrayez rien : car alors, ou vous avez mal lu, ou le livre était médiocre, et il vous a fait perdre votre temps. Il faut lire la *plume à la main ;* et rien n'est plus agréable ni plus utile que de cheminer le long d'un ouvrage et de noter à mesure les beaux passages, les maximes et les pensées les plus saillantes, les tournures et les expressions les plus fortes et les plus ingénieuses.—Ces notes sont de trois espèces.

(a) *Les extraits* : pensées, maximes, jugements, idées générales, etc. On ne saurait trop recommander ces extraits que

(1) *L'Art d'écrire.*

l'on fait pour soi-même, afin de mieux garder la trace et l'impression de ses lectures. Pline l'Ancien a toujours pratiqué cette méthode : *Nihil legebat quod non exciperet*. Leibnitz attribuait à la même habitude le développement extraordinaire de sa mémoire. Il n'oubliait rien, disait-il, parce qu'il écrivait tout. Son esprit conservait, sans préoccupation aucune, des souvenirs qu'il était sûr de retrouver, s'il les avait perdus. Jos. de Maistre... mais il faudrait citer tous les noms d'écrivains.—Que chacun se fasse donc un ou plusieurs recueils semblables, auxquels il pourrait apposer en épigraphe ces deux vers de Lucrèce :

Floriferis ut apes in saltibus omnia libant,
Omnia ut itidem depascimur aurea dicta (1).

(b) *Appréciations personnelles*. Il faut encore prendre en note et inscrire sur des fiches (2) ses propres critiques, ses propres jugements. Vous lisez un livre. Que devez-vous en penser ? Vous l'oubliez, si vous ne l'écrivez pas tout de suite. Sainte-Beuve pratiquait cette méthode à la marge des volumes ; mais ceux-ci lui appartenaient. M. Ad. Brisson a confié ingénument aux lecteurs des *Annales* le secret de ses critiques hebdomadaires :

C'est de cheminer, la plume à la main, le long de l'ouvrage que l'on veut examiner et de grouper les observations qu'il vous suggère. On divise la feuille blanche, où l'on prend des notes, en plusieurs compartiments. Il y a le coin des compliments, le coin des critiques, le coin des passages à citer, le coin des idées, le coin du style. Et, quand la page est couverte de grimoillages, c'est-à-dire quand le travail est fini, on y trouve les éléments d'une opinion d'ensemble qui peut être plus ou moins équitable, mais qui résume exactement l'état d'esprit du lecteur et la série de sensations par

(1) Semblables aux abeilles butinant partout dans les bois fleuris, nous recueillons en abondance les paroles d'or.

(2) Ce sont des carrés de papier ou des cartes d'égale grandeur sur lesquels on conseille de fixer ses extraits. Ces fiches sont classées dans un casier spécial, à la portée de la main.

lesquelles il a passé. Je vous confie mon secret qui n'en est pas un. Usez-en, si vous le voulez.

(c) *Expressions choisies.* Il n'est pas défendu, croyons-nous, il est même recommandable, de prendre note, ne fut-ce qu'au crayon et sur des feuilles volantes, des tournures particulièrement élégantes, des phrases typiques, des expressions étudiées, poétiques ou oratoires, des associations de mots qui nous frappent dans nos lectures. Beaucoup d'écrivains, dit-on, sont pourvus d'un recueil de cette sorte, qu'ils consultent et dont ils s'inspirent, lorsque l'occasion d'en user se présente.

Qu'il soit bien compris, certes, que l'on ne doit jamais s'emparer de la phraséologie des auteurs, dans le dessein de les imiter servilement. Copier est stérile. Mais en étudiant ainsi de très près la *manière* d'un écrivain, on s'assimile peu à peu sa tournure d'esprit, sa sensibilité, son goût, en un mot, on s'identifie avec son genre de talent. La lecture devient alors, comme le dit énergiquement M. Albalat, " une imprégnation générale, une véritable transfusion. "

Ce vocabulaire que l'on se crée à soi-même avec des mots choisis, des tournures élégantes, des images vraies, des comparaisons ingénieuses... devient comme un assortiment complet de perles multicolores que l'on enchâssera avec goût dans la broderie de la phrase exprimant les idées que nous voulons rendre... Nous ne pouvons donc que conseiller à tous de se créer à eux-mêmes, pour leur usage, ce recueil d'expressions choisies, qu'ils enrichiront quotidiennement, en profitant de leurs lectures, de *mots nouveaux*, et de toutes les *phrases* ou fragments de phrases dont la tournure ou l'idée les aura séduits.

C'est là un excellent exercice littéraire. Le cahier où l'on accumule ces notes doit être relu souvent et continuellement enrichi, travaillé. C'est une sorte de jardin du style qu'il faut cultiver sans se lasser, et l'on sera tout étonné des belles fleurs qu'il produira à un moment donné. (1)

(1) *Le goût en littérature*, par Joël de Lyris, pseudonyme de l'abbé... professeur à l'Université de Lyon. L'auteur est décédé en 1910.

ARTICLE III

Analyse et explication des auteurs.

1. De l'analyse : définition et utilité.—2. L'explication des auteurs ; modèles ; méthode à suivre.

1. De l'analyse ; définition et utilité.—Analyser un morceau littéraire, c'est le décomposer, le réduire à des pensées simples, le dépouiller de tous ses ornements, afin de voir si les pensées mises à nu sont vraies, solides et bien enchaînées. Cet exercice offre un double avantage : d'abord, il apprend à raisonner juste, à ne pas se laisser séduire par la vaine pompe du style ; ensuite, il fait voir par quel art les bons écrivains savent embellir leurs pensées, et parler aux yeux et au cœur en même temps qu'à l'esprit.

La lecture bien faite doit toujours être accompagnée d'une *analyse* de l'ouvrage ou du fragment qu'on a sous les yeux. Elle ne va pas non plus sans un commencement de *critique* c'est-à-dire d'appréciation générale des mérites ou des défauts de l'œuvre. Lire avec réflexion, avons-nous dit, c'est *analyser* et *juger*.

2. L'explication des auteurs ; méthode à suivre ; modèles.—D'après l'étymologie (*explicare*), expliquer un texte français, c'est le *déplier* en sorte que rien ne se cache dans ses plis. L'*explication* consiste à étudier une composition littéraire, pour en apprécier les idées, le plan et le style, afin de découvrir pourquoi elle intéresse le lecteur ou excite l'admiration : c'est l'*analyse pratiquée oralement* et au jour le jour.

Voici, au meilleur de notre connaissance, les différentes phases selon lesquelles se développe cet exercice :

1° Le commentaire littéral du texte doit naturellement être précédé de notions *biographiques* et *historiques* sur

l'auteur, son époque et son œuvre. Il importe surtout de remettre le morceau à la place qu'il occupe dans l'ensemble de l'ouvrage d'où il est tiré.

Soit, par ex., le *Chant du Rossignol*, ou *Une nuit dans la forêt* : (a) Châteaubriand, sa vie, son temps, ses œuvres ; (b) le *Gén. du Christ* ; (c) dans quel chapitre se rencontre l'extrait, à quel propos, ce qui précède, ce qui suit, etc.

2° Cela fait, le morceau est *lu à haute voix*, sous la direction du maître, avec intelligence, et même avec art, en observant les *pauses* et les *nuances de ton*. Nous avons insisté sur ces détails au début de ce livre.

3° L'on dégage ensuite du texte qui a été lue le sens général qu'il renferme, l'*idée maîtresse* qui y domine ; on la considère au point de vue de sa valeur morale ou philosophique, ou de la thèse qu'elle représente et qui s'en dégage. — De là on passe au *plan* selon lequel la pensée se développe et progresse. Il s'agit ici de faire voir la construction de l'*ensemble*, et la disposition des *détails*, de montrer comment les idées s'enchaînent, s'appellent, se fortifient.

4° *Jugement d'ensemble*. Essayer, après cela, de se faire une opinion personnelle sur l'auteur et sur le *morceau*, et de l'exprimer non point par des termes généraux et vagues, mais en des propositions nettement tracées et qui ne prêtent aucunement à la confusion.

A cette appréciation s'ajoutent naturellement les comparaisons possibles du morceau avec un ou plusieurs autres de même genre, mais d'auteurs différents : ce qu'on appelle *rapprochements littéraires*. Ex. : *La bataille de Rocroy* de Bossuet et celle de Voltaire.

5° Enfin on relève dans le texte les *détails de style* : le choix des mots, les qualités de la phrase, les figures, tous les ornements précédemment étudiés, et on les souligne exactement.

P
1°
dix
2°
tran
par
par
lant
chan
pers
3°
tous
dans
des f
A
Sup
et sty
1°
sonne
mière
elle
plus
se con
2° J
lopper
la com
ensuit
suivi.
3° I
voici l
(a) I
borde s
(b) M
contra
(c) "
(d) E

Exemple :

Pretons les vers de J.-B. Rousseau que nous avons cités à la page 104.

1° *Forme de style.*—Vers de 7 syll., à rimes croisées, formant une *stance* de dix vers, divisée en quatre phrases. Harmonie parfaite.

2° *Figures et ornements.*—“*Tristes journées*” : c'est une *personnification*. Je transporte aux journées le sentiment que j'ai éprouvé pendant leur durée : par là je les *personnifie*.—“*Décliner*.” Au propre, *descendre sur une pente* : par *catachrèse*, on l'applique à tout ce qui n'est plus dans un état aussi brillant qu'autrefois.—“*Vers leur penchant, au midi de mes années, à mon couchant* :” métaphores qui se suivent exactement. —“*Déployant ses ailes* :” *personnification* encore, etc., etc.

3° *Qualités du style.*—C'est surtout la *pureté* et l'*élégance* qui distinguent tous les mots, toutes les phrases de cette *stance*. Elle est d'ailleurs écrite dans ce style *riche* et *orné* qui trouve toujours, pour l'expression des idées, des figures agréables et frappantes.

Autre exemple :

Supposons encore le début du *Télémaque* (le texte à la p. 85). Composition et style ; la part des facultés littéraires et l'art de la diction :

1° *Intelligence.* L'idée dominante : *regret, douleur, en l'absence de la personne aimée.*—Tout le développement sort de la pensée contenue dans la première phrase, comme les tiges sortent de la racine. Pourquoi Calypso est-elle “malheureuse d'être immortelle”, pourquoi “sa grotte ne résonne-t-elle plus de son chant ?” etc., etc. Réponse unique : parce qu’“elle ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse.”

2° *Jugement.* Comment l'écrivain a-t-il inventé les idées secondaires, développement de l'idée générale que nous venons de saisir ? En considérant la *conduite extérieure* de la déesse et son *état d'âme*, d'abord dans sa grotte, ensuite *en dehors* de cette enceinte. Donc, développement naturel et bien suivi.

3° *Imagination et sensibilité.* Nous connaissons le dessin du tableau, en voici les *couleurs* et leur contraste.

(a) La déesse se promène sur les “*gazons fleuris, dont un printemps éternel borde son île.*”

(b) Mais ces “*beaux lieux*” lui rappelaient le “*triste souvenir*” d'Ulysse : *contraste.*

(c) “*Son chant ne résonne plus.*” Donc, *silence, solitude...*

(d) Elle “*arrose le rivage de ses larmes.*” *Hyperbole.*

(e) Elle nourrit sa douleur du *souvenir* d'Ulysse et du *spectacle des lieux* où il s'est assis auprès d'elle, du rivage d'où son vaisseau a fait voile, " fendant les ondes et disparaissant à ses yeux " pour toujours.

4° *Goût*. Remarquez surtout l'harmonie un peu flottante mais délicieuse de ce petit morceau. Le style est d'abord simple, brisé en quelque sorte, comme la douleur ; puis peu à peu il s'élève, devient fleuri et prend une allure lente et mélancolique.

Il va sans dire qu'à la fin de chaque semestre les élèves doivent passer un examen sur tous les fragments, chapitres, pièces de théâtre ou poèmes expliqués durant l'intervalle.

ARTICLE IV

L'imitation.

1. En quoi consiste cet exercice.—2 L'imitation chez les écrivains ; quelques exemples.—3. La méthode cicéronienne.

1. En quoi consiste cet exercice. — Imiter un écrivain, un orateur, un poète, ce n'est pas le copier servilement ; c'est, dans le sens le plus étroit, se pénétrer de sa pensée et la rendre avec liberté ; dans le sens le plus étendu, c'est former sur un modèle son langage, ses habitudes de concevoir, d'imaginer, de composer ; c'est étudier ses tours, ses images, ses mouvements, son harmonie ; et après s'être frappé l'imagination, enrichi la mémoire, rempli l'âme de ses beautés, s'essayer dans le même genre ; prendre, non ses défauts, ses négligences, s'il en a, mais ce qu'il y a de beau, de grand, d'exquis dans le caractère de son génie et de son style. On accoutume ainsi sa langue à se plier à l'expression des pensées les plus délicates, et son esprit à s'élever aux plus hautes conceptions. (1)

(1) Lefranc.

:
en
rév
n'a
brè
l'in

Du
qu'un
tantôt
des ve
grand
taine r
bien oi

Cet
étoile,
barde

Etoile
lèves ta

2. L'imitation chez les écrivains ; quelques exemples.—Nous avons cité à la page 34 une admirable *rêverie* d'Alcman. Virgile, qui fut le prince des imitateurs, n'a pas manqué de se l'approprier ; mais il termine cette brève description d'une calme nuit par un contraste dont l'invention lui est bien personnelle, et cela est suffisant.

Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
 Corpora per terras, sylvæque et sæva quiérant
 Æquora : quum medio volvuntur sidera lapsu,
 Quum tacet omnis ager ; pecudes, pictæque volucres,
 Quæque lacus latè liquidos, quæque aspera dumis
 Rura tenent, somno positæ sub nocte silenti,
 Lenibant curas, et corda oblita laborum.
 At non infelix animi Phœnissa...

(Æn., l. IV.)

C'était l'heure où tout dort dans une paix profonde ;
 Un calme universel assoupissait le monde ;
 Ni les flots de la mer, ni les feuilles des bois
 N'exhalaient un murmure, une plainte, une voix ;
 Les étoiles glissaient dans le ciel taciturne,
 Les troupeaux réunis sous le bercail nocturne,
 Les oiseaux colorés, les voyageurs errants
 Qui peuplent les forêts ou les lacs transparents,
 Mollement engourdis dans leurs muets domaines,
 Savouraient le repos et l'oubli de leurs peines.
 Mais la fille de Tyr veille avec ses ennuis...

(Trad. Barthélémy).

Du reste, toute l'œuvre de Virgile, *Bucoliques*, *Géorgiques*, *Énéide*, n'est qu'un tissu d'emprunts aux poètes grecs ou ses compatriotes, à qui il dérobe tantôt une idée, tantôt des tours de phrases, des parties de vers et même des vers entiers. Il n'en est pas moins unanimement reconnu comme un grand génie. Horace faisait de même, et Boileau imitait Horace. LaFontaine n'a pas inventé le sujet d'une seule de ses fables. "Je prends mon bien où je le trouve," disait Molière.

Cette autre *rêverie* de Musset, citée à la page 35 (*A une étoile*) est empruntée aux poèmes d'Ossian. Voici le texte du barde écossais :

Etoile de la nuit qui descend, belle est ta lumière dans l'Occident ! Tu lèves ta tête à la chevelure vierge sur la nuée, et tes pas sont majestueux

sur la colline ! Que regardes-tu dans la plaine ? Les vents orageux se sont apaisés et de loin arrive le murmure du torrent. Les vagues rugissantes escaladent les rochers éloignés. Les insectes du soir voltigent sur leurs faibles ailes et remplissent de leurs bourdonnements le silence de la plaine. Que regardes-tu, belle lumière ? Mais tu souris et tu t'en vas ! Les vagues avec joie viennent autour de toi ; elles baignent ta belle chevelure. Adieu, rayon silencieux ! Et toi, lève-toi, lumière de l'âme d'Ossian.

(*Poèmes d'Ossian, Les Chants de Selma.*)

LES VAGABONDS DU MONDE.

Dis-moi, ô étoile, dont les ailes de lumière t'emportent rapidement en ta fuite impétueuse, dans quelle caverne de la nuit tes ailes se refermeront-elles maintenant ?

Dis-moi, ô lune, pâle et grise pèlerine dans le chemin sans asile du ciel, dans quelle profondeur de nuit ou de jour cherches-tu le repos maintenant ?

O vent lassé qui erres comme l'hôte rejeté du monde entier, as-tu encore quelque nid secret sur l'arbre ou sur la vague ?

(Shelley.)

RÉVERIE.

Dis-moi, mobile étoile, aux ailes de lumière,
Qui poursuis dans l'azur ton vol mystérieux,
Où va ta course ? est-il un but à ta carrière ?
Cloras-tu quelque part tes ailes dans les cieux ?

Dis-moi, lune pensive, ô pâle voyageuse !
Cheminant aux déserts du firmament lacté,
Dans quelle profondeur obscure ou lumineuse,
O lune ! cherches-tu le repos souhaité ?

Dis-moi, vent fatigué, qui vas à l'aventure,
Comme un déshérité, sans foyer ni repos,
Est-il un lit secret au fond de la nature,
Est-il un nid pour toi dans l'arbre ou sur les flots ?

Dis-moi, mer tourmentée, au murmure sauvage,
Qui te plains à la nuit, qui te plains au soleil,
Par-delà l'horizon est-il quelque rivage
Où tu doives trouver ton lit et ton sommeil ?

Et toi, cœur inquiet, plus agité que l'onde,
Plus errant que la brise, et qu'un rien fait gémir,
Est-il un lieu béni dans l'un ou l'autre monde
Où tu puisses, mon cœur, reposer et dormir ?

(Aug. Lacaussade.)

te
ger
Cra
ave
ren
miè
l'ori
enc
styl
com
app
figur
pren
énerg
sur d
le styl
—
(1) I
des mc
La Foi

On sait la réponse de Musset à ceux qui l'accusaient d'imiter Byron :

On m'a dit l'an dernier que j'imitais Byron...
Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulei ?...
Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.
Il faut être ignorant comme un maître d'école
Pour se flatter de dire une seule parole
Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous.
C'est imiter quelqu'un que de planter des choux.

Et le vers plaisant de Coppée :

Qui pourrais-je imiter pour être original ?

3. La méthode cicéronienne.—Il est encore un autre genre d'imitation que Cicéron conseille, par la bouche de Crassus, dans son dialogue de l'*Orateur*. On lit d'abord avec la plus grande attention des morceaux choisis, et on les remanie ensuite soi-même sans autre secours que cette première lecture. Ce travail fini, on le compare avec celui de l'original. Utile à la mémoire, cette manière d'imiter l'est encore plus à l'esprit et au talent. Elle laisse la liberté du style et l'invention même d'un grand nombre d'idées ; et comme on veut néanmoins ressembler à son modèle ou en approcher de très près, on fait en sorte de reproduire ses figures, ses mouvements, ses tours. On saisit ses formes, on prend son caractère, sa grâce, sa noblesse, sa précision, son énergie, etc. Travailler ainsi, d'après de grands maîtres, sur des objets intéressants, c'est travailler à s'élever l'âme et le style. (1)

(1) Lefranc.—Mais pour savoir tout le parti que l'on peut tirer de l'étude des modèles ainsi envisagée, il faut lire le livre magistral de M. Albalat : *La Formation du Style*.

ARTICLE V

La traduction.

1. Importance de la traduction.—2. Pratique de la traduction ; règles générales.—3. Deux particularités grammaticales.—4. Equivalents : mots transposés, expressions de même valeur, constructions ; textes choisis.—5. Modèles de traduction.

1. Importance de la traduction.—La traduction consiste à faire passer d'une langue dans une autre la pensée tout entière d'un auteur.

La traduction développe à la fois le jugement, le goût et l'imagination, par l'étude que nous sommes obligés de faire des pensées et des sentiments du modèle que nous traduisons. De plus, l'effort de l'esprit pour pénétrer le sens de l'auteur, et la nécessité de trouver des *termes semblables* ou des *tournures équivalentes*, crée une sorte de gymnastique intellectuelle qui, pratiquée avec persévérance, initie promptement à tous les secrets de l'art d'écrire. " Ces thèmes et ces versions, éternel tourment des écoliers, dit l'abbé Verniolles, ces explications du grec et du latin, objet d'ennui pour un âge impatient et frivole, à tout prendre, c'est la meilleure école pour celui qui veut manier un jour la plume et la parole." (1)

... On apprend le latin pour savoir le français. En effet, la version est l'*exercice de style* par excellence, puisqu'elle fournit les idées tout en imposant un effort considérable pour le vocabulaire et la construction.

Elle fournit même quelque chose de plus, dont Francisque Sarcey, encore au collège, se rendait bien compte, et qu'il expliquait ainsi à sa mère : " Quand je traduis et que j'ai bien vu l'idée latine, j'ai un point de comparaison. Je me dis : voilà une belle expression, un tour vif, je sens cela très bien. Je n'en démords pas que je ne l'aie traduit, comme je sens qu'il faut que ce soit traduit. Mais, quand j'écris, je n'ai plus de point d'appui ; j'ai beau me prendre par les cheveux, jamais je ne m'enlèverai ; je n'ai rien qui me soutienne, rien qui me guide, je n'ai enfin personne qui pense pour moi et qui me suggère l'expression." (1)

(1) *Essai sur la traduction.*

(1) A. Vannier, *la Clarté française.*

2. Pratique de la traduction ; règles générales.—

La bonne traduction consiste à bien *comprendre* et à bien *rendre*. Aussi doit-elle être *exacte* et *fidèle* : exacte pour le sens ; fidèle pour la reproduction.

1^o *Exactitude*. La traduction exacte doit donner toute la pensée de l'auteur, sans *contresens* ni *autre sens* que celui du passage à traduire. Pour arriver à ce résultat, il faut :

(a) Chercher les mots dont le sens est douteux ou obscur ;
(b) considérer l'ensemble et les détails, car souvent un passage s'explique par le contexte ; enfin, (c) presser le texte pour en extraire tout le sens.

En somme, c'est affaire de *grammaire*, de *dictionnaire* et surtout d'application. (1)

2^o *Fidélité*.—Le texte compris, il reste à le traduire comme on l'a compris, et à tout rendre : pensée, tour, ordre et mouvement de l'original. Assez souvent, il suffit de décalquer, et le mot à mot donne un français passable ; mais d'autres fois, il faut chercher des *équivalents*, c'est-à-dire d'autres mots d'autres tours qui produisent le même effet.

Règles générales :

(a) La traduction doit être courte, concise, élégante, dire tout et rien de trop. Donc ne *rien retrancher*, mais ne *rien ajouter* à la pensée de l'auteur : esclave du texte, le bon traducteur ne se permet jamais de s'en écarter ou de le paraphraser.

(1) La traduction exige une connaissance approfondie des deux langues que l'on échange l'une contre l'autre, et une étude sérieuse du génie de l'écrivain que l'on veut rendre. Ce n'est pas ici le lieu de tracer les règles de cet exercice. "On ne saurait trop recommander aux élèves de ne pas se contenter de deviner confusément le sens ; il faut qu'ils le pénètrent dans tous ses détails et ne laissent rien dont ils ne puissent, au moyen d'un mot à mot rigoureux, rendre un compte exact." (Ch. Urbain, *Conseils pour faire une version*.)

(b) Efforcez-vous de rendre exactement la *valeur de tous les mots* du texte grec ou latin, de n'en négliger aucun, pas la moindre particule.

(c) On *ajoutera* quelquefois, mais le moins souvent possible, un ou deux mots nécessaires à la clarté du sens ou à l'harmonie de la phrase.

(d) Ne pas toucher à *l'ordre des choses* et des idées, puisque cet ordre constitue le fond même de l'ouvrage. Conservez même, autant que vous pourrez, *l'ordre des mots* de la phrase grecque ou latine. La traduction idéale serait celle qui, appliquée sur le texte, en recouvrirait tous les mots de leurs termes correspondants.

(e) Ne songez pas seulement à rendre les mots de l'auteur : reproduisez aussi *l'allure de son style*, ses tours, ses constructions, la coupe de ses périodes et jusqu'au moule où est jetée la phrase.

(f) Enfin, quand vous avez traduit phrase à phrase, membre par membre de période, relisez tout le morceau, pour vous assurer s'il conserve bien *l'élégance, la clarté, et l'harmonie désirables*. (1)

3. Deux particularités grammaticales. — 1^o Le verbe *sum* n'a ni participe présent (*étant*) ni participe passé (*ayant été*) ;—de plus, aucun verbe actif, sauf les déponents, n'a de participe passé (*ayant aimé*) : on les remplace en latin par *cum, lorsque*. Dans la traduction, il faut faire disparaître ce conjonctif et ramener le participe. Ex. :

Cæsar, *quum in Galliam venisset*, magnâ difficultate afficiebatur. *Une fois arrivé en Gaule*, César se trouva fort embarrassé.

Mus elephanto *cum fuisset obvius*. Un rat *ayant rencontré* un éléphant.—*Hæc quum videret ; hæc quum dixisset. En voyant cela ; ayant ainsi parlé.*

(1) Voir p. 88-104.

2^o *C'est* suivi de *que* ne se rend pas en latin ; il faut souvent le remettre dans la traduction. Ex. :

Non ita me genitor Opheltes erudit. Ce n'est pas ainsi que mon père Opheltes instruisit ma jeunesse.—Animus est qui beneficiis dat pretium. C'est l'intention qui donne du prix aux bienfaits.—Vestra beneficia mihi erepta sunt, P. C. ; vos in meâ injuriâ despecti estis. C'est de vos bienfaits qu'on m'a dépouillé, Pères conscrits ! c'est vous qu'on a méprisés en m'attaquant.—Tantum illud vereor, ne... je ne crains qu'une chose, c'est que... Legendo, lingua discitur. C'est par la lecture qu'on apprend une langue.

4. Equivalents ; mots tranposés, expressions de même valeur, constructions ; textes choisis. — On entend par *équivalent* un mot ou un groupe de mots, qui peut se substituer à un autre. La version est le plus merveilleux dressage de la raison, le plus effectif des exercices de style, parce qu'elle est une recherche constante d'équivalents. A chaque phrase, on est obligé d'y avoir recours, soit pour rendre la diction plus nette et plus claire, soit pour éviter une répétition choquante ou une faute d'harmonie.

Les équivalents se pratiquent : soit en remplaçant les uns par les autres le *nom*, le *verbe*, l'*adjectif*, ou l'*adverbe* (jamais la *conjonction* ni la *préposition*) ; soit par *expressions* ou tours de même valeur : métaphore, périphrase, actif pour le passif, ou vice versa, tour impératif, interrogatif, optatif, etc. ; soit enfin par *construction* directe, inversive, elliptique, etc.

L'art des équivalents heureux qui permet d'arriver, en traduisant, à paraître " penser avec l'original," à reproduire l'ordre de ses idées, le mouvement, la coupe et la structure de sa phrase, l'ordre même des mots : cet art s'apprend surtout d'*après les modèles*. C'est pourquoi nous nous contenterons de donner, sous les trois titres ci-dessus, une série de *textes choisis*, recommandant aux maîtres, — au nom de la

littérature plus encore que du latin,—non pas de les *faire lire* à leurs élèves, mais de les leur *faire apprendre*.

1^o *Transpositions des mots :*

Per artem rhetoricam vera suadent et falsa. (S. Augustin.) Les préceptes de la rhétorique servent à défendre la vérité et le mensonge.—Negavit verra esse quæ narrarentur. Il nia la vérité de ce récit.

Argumenta quibus Deum esse demonstrantur. Les preuves de l'existence de Dieu.—Omnia pulchra, omnia nostra : tout ce qui est beau, tout ce qui nous appartient.—Parcitur inermi. On épargne ceux qui sont sans armes.

Amicitia paribus officiis continetur. L'amitié repose sur la réciprocité des bons offices.—Apparet parùm esse verisimilem illam narrationem. L'improbabilité de ce récit est évidente.—Urbis defendendæ causâ. Pour la défense de la ville.

Filium educandum ei tradidit. Il lui confia l'éducation de son fils.—Post homines natos. Depuis la naissance du genre humain.—Rem longe aliter se habere arbitror : Je suis persuadé du contraire.—Athenienses, qui Græciam liberaverat, præmio affecerunt. Athènes récompensa le sauveur de la Grèce.

Locis invidis adventus ejus retardatus est. La difficulté de voyager à travers ce pays a retardé son arrivé.—Ea que optavit, assecutus est. Il obtint l'objet de ses désirs.—Classis oppressa hostium animos fregit. L'anéantissement de la flotte abattit le courage des ennemis.—Nunquam secura est prava conscientia. Il n'y a jamais de sécurité pour une mauvaise conscience.

2^o *Expressions de même valeur :*

Orator, nisi multa didicerit, esse non potest.—Sans connaissances variées, personne ne peut être orateur.—Ingenium, quod, quam sit exiguum, sentio. Mon talent, dont je reconnais la médiocrité.—Vereor, judices, ne turpe sit pro fortissimo viro dicere incipientem timere. Il y a peut-être de la honte, Romains, à éprouver de la crainte, en commençant la défense d'un homme de cœur. (Cicéron, *Pro Mitone*.)

Nihil magis flectitur quàm vox humana. Rien n'est plus flexible que la voix humaine.—Vox hominis modò gravis, modò acuta, attenuata et inflata, summa, media, ima. La voix de l'homme est tantôt grave, tantôt aiguë ; elle s'enfle, elle s'affaiblit ; elle monte aux tons les plus hauts, passe aux moyens, et descend aux plus bas.—Tantus honos etiam post mortem summorum virorum memoriam et desiderium persequitur (Cic.) : Tant est grand le regret dont on honore la mémoire des héros, même après leur mort.—Multum desudare : Prendre beaucoup de peine.—Damna præteriti temporis, diligenti temporis usu sarcienda : Il faut réparer la perte du temps passé par

notre diligence à user du présent.—*Territi fugerunt* : Dans leur frayeur, ils s'enfuirent ;—*saisis de frayeur, ils prirent la fuite*.—*Irrigandum est ingenium*. L'esprit est comme une terre qu'il faut arroser.—*Sunt qui magno cursu solent verba convolvere* (Sén.) : Il y a des gens qui ont une si grande volubilité, qu'ils courent pour ainsi dire, ou qu'ils semblent courir en parlant.—*Nobis multe difficultates sunt superande*. Nous avons bien des difficultés à vaincre.—*Res non contemnenda* : Une chose qui n'est pas à dédaigner.—*Quanquam homines vulgò putant* : Malgré l'opinion commune — *In tutum se conferre* : se rendre en lieu sûr

3^o Constructions exactement reproduites dans l'ordre des mots :

Orbitas mea, quod sinè liberis sum, spernitur. Parce que je suis seul, sans enfants, on me brave. (Quinte-Curce.)—*Vicit Annibalem, non populus romanus, toties cœsus fugatusque, sed senatus Carthaginensis*. (Tite-Live.) Celui qui a vaincu Annibal, ce n'est pas le peuple romain, si souvent battu et mis en déroute : c'est le sénat de Carthage. Ou bien : Qui a vaincu Annibal ? Est-ce... ? Non, c'est...

Homini uni animantium luctus est datus, uni ambitio, uni avaritia. A l'homme seul ont été réservés le chagrin, l'ambition, l'avarice.—*Vigilando, agendo, benè consulando, properè omnia cedunt*. Avec de la vigilance, de l'activité, de la sagesse, tout réussit.—*Frustrà se terrore succinxerit* qui septus charitate non fuerit. (Plin.) Vainement il s'entourera d'épouvante, celui que l'affection ne protège pas.—*Novum crimen, Cæsar, et ante hunc diem inauditum, propinquus meus ad te Tubero detulit*. (Cicéron.) C'est une accusation nouvelle, César, et inouïe jusqu'à ce jour, que Tubéron, mon parent, porte aujourd'hui devant vous.

Non terrâ olim, sed classibus advehebantur qui mutari sedes querebant. Ce n'était point par terre, mais par mer que se faisaient les anciennes migrations. (Tacite.)—*Primum omnium virorum fortium ituri in pœlia canunt*. (Tacite.) De tous les héros, c'est le premier qu'ils chantent avant d'aller au combat.—*Corpora ipsa et manus sylvis ac paludibus emuniendis, verbera inter et contumelias conterunt*. (Tacite.) Leurs corps mêmes et leurs bras, on les use à percer des forêts, à combler des lacs, sous le fouet et l'injure.

Si fraternè, si piè, si cum dolore hoc faciunt, moveat te horum lacrymæ moveat pietas, moveat germanitas. Si c'est avec une affection fraternelle, si c'est avec tendresse, si c'est avec douleur qu'ils vous font cette prière, cédez à ces larmes, cédez à cette tendresse, cédez à cette affection. (S. Bernard.)

Dinturni silentiï, patres conscripti, quo eram his temporibus usus, non timore aliquo, sed partim dolore, partim verecundiâ, finem hodiernæ diës attulit. Tantam enim mansuetudênem, tam inusitatam inauditamque clementiam, tantum in summâ potestate rerum omnium modum, tacitus nullo modo præterire possum.

(Cicéron, *Pro Marcello*.)

Ce long silence que m'avait imposé en ces derniers temps, non la crainte, mais en partie le regret, en partie la réserve, *je le romps aujourd'hui. A la vue d'une si grande douceur*, d'une clémence si rare et si extraordinaire, d'une modération si parfaite dans le souverain pouvoir, *je ne puis désormais consentir à me taire.*

Suscepto bello, Caesar, gesto etiam ex magna parte, nullà vi coactus, judicio meo et voluntate, ad ea arma profectus sum quae erant sumpta contra te.
(Cicéron, *ibid.*)

La guerre était déjà commencée ; elle était *même fort avancée*, lorsque sans y être contraint par la nécessité, de mon propre mouvement et de mon plein gré, je me suis rendu dans le camp où l'on avait pris les armes contre vous.

5. Modèles de traduction :

1^o Une comparaison de Sénèque :

Cur, quaeso, inter ejusdem generis arbores, aliae felices surgunt et animosae, nec minus agricolam laetis ditant fructibus, quam hospitali umbrâ recreant ; aliae languent degeneres et umbram sterilibus foliis non tam faciunt quam explicant ignominiam ? Quia cum illis agitur quodammodo severe, quia ferro coercentur rami luxuriantes, quia ignibus et rastris radices sollicitantur ; haec vero, clementius habitae, crudelem indulgentiam colono exprobrare videntur.

Pourquoi, parmi les arbres d'une même espèce, les uns réussissent-ils, et s'élevant pleins de vie dans les airs, n'enrichissent pas moins le laboureur par les fruits abondants qu'ils produisent, qu'ils le réjouissent par l'ombre hospitalière qu'ils lui procurent, tandis que d'autres languissent, dégènerent, et que leur épais feuillage sert moins à donner de l'ombre qu'à déployer la honte de leur stérilité ? C'est que les premiers sont traités en quelque sorte avec sévérité, c'est que le fer arrête le luxe de leurs rameaux, et que la houe et la bêche tourmentent sans cesse leurs racines ; les autres, au contraire, traités pour ainsi dire avec plus de douceur, semblent reprocher au laboureur sa cruelle indulgence.

Trad. Nisard.)

2^o La mort de Britannicus :

Mos habebatur, principum liberos cum ceteris ejusdem aetatis nobilibus sedentes vesci, in aspectu propinquorum, propria et parcior mensa. Illic epulante Britannico, quia cibos potusque ejus delectas ex ministris gustu explorabat, ne omitteretur institutum, aut utriusque morte proderetur scelus, talis dolus repertus est. Innoxia adhuc ac praecalida et libata gustu potio traditur Britannico : dein, postquam fervore adspersabatur, frigida in aqua adfunditur venenum quod ita cunctos ejus artus pervasit, ut vox pariter et spiritus raperentur.

Trepidatur a circumsedentibus, diffugiunt imprudentes. At, quibus altior intellectus, resistunt defixi et Neronem intuentes. Ille, ut erat reclinis, et nescio similis, "solitum ita, ait, per comitalem morbum quo primum ab infantia adflitaretur Britannicus, et redituros paulatim visus sensusque." At Agrippinæ is pavor, ea consternatio mentis, quamvis vultu premeretur, emicuit, ut, perinde ignaram fuisse ac sororem Britannici Octaviam constiterit. Quippe sibi supremum auxilium ereptum, et parricidii exemplum intelligebat. Octavia quoque, quamvis rudibus annis dolorem, caritatem, omnes adfectus abscondere didicerat. Ita post breve silentium, repetita convivii letitia.

(Tacite, *Annal.* XIII, XVI.)

C'était l'usage que les fils des princes mangeassent assis avec les autres nobles de leur âge, sous les yeux de leurs parents, à une table séparée et plus frugale. Britannicus était à l'une de ces tables. Comme il ne mangeait ou ne buvait rien qui n'eût été goûté par un esclave de confiance et qu'on ne voulait ni manquer à cette coutume, ni déceler le crime par deux morts à la fois, voici la ruse qu'on imagina. Un breuvage encore innocent et goûté par l'esclave fut servi à Britannicus ; mais la liqueur était trop chaude et il ne put la boire. Avec l'eau dont on la rafraichit, on y versa le poison, qui circula si rapidement dans ses veines qu'il lui ravit en même temps la parole et la vie.

Tout se trouble autour de lui ; les moins prudents s'enfuient, ceux dont la vue pénètre plus avant demeurent immobiles, les yeux attachés sur Néron. Le prince, toujours penché sur son lit, et feignant de ne rien savoir, dit que c'était un événement ordinaire, causé par l'épilepsie dont Britannicus était attaqué depuis l'enfance, que peu à peu la vue et le sentiment lui reviendraient. Pour Agrippine, elle composait inutilement son visage : la frayeur et le trouble de son âme éclatèrent si visiblement qu'on la jugea aussi étrangère à ce crime que l'était Octavie, sœur de Britannicus ; et, en effet, elle voyait dans cette mort la chute de son dernier appui et l'exemple du parricide. Octavie aussi, dans un âge si jeune, avait appris à cacher sa douleur, sa tendresse et tous les mouvements de son âme. Ainsi, après un moment de silence, la gaieté du festin recommença.

(Trad. Burnouf.)

FIN DE LA TROISIÈME PARTIE.

QUATRIÈME PARTIE

LA COMPOSITION

CHAPITRE I

DE LA COMPOSITION EN GENERAL

ARTICLE I

Notions préliminaires.

1. Importance de la composition.—2. Définition.—3. La loi de l'unité.

1. Importance de la composition. — Il ne suffit pas de connaître les *préceptes*, ni non plus d'avoir étudié les *modèles*, pour posséder l'art d'écrire. La littérature n'est pas une science abstraite. De même que la musique, le dessin, la peinture, comme tous les arts, elle exige une habileté de métier, un tour de main, qui ne s'acquiert et ne se conserve que par l'*exercice*. "J'apprends tous les jours à écrire," disait Buffon, à l'âge de soixante-quinze ans, quand il avait publié le quarante-deuxième volume de son *Histoire naturelle*. "L'unique moyen d'apprendre à écrire, c'est d'écrire beaucoup," disent à peu près dans les mêmes termes Cicéron et Quintilien. Inutile de multiplier ces témoignages : tout le monde convient qu'on n'apprend son métier d'écrivain qu'en maniant la plume, comme le dessinateur son crayon, le peintre son pinceau, tout ouvrier son outil : *Fabricando fit faber*. Aussi, les exercices de rédaction et de composition doivent-ils toujours accompagner l'étude des préceptes, dont ils réalisent l'application dans la pratique.

2. Définition.—Un morceau, une *composition littéraire*,—description, narration, essai, lettre, discours, etc.,—est un ensemble de faits, de pensées, de sentiments ou d'arguments, logiquement équilibré, et rédigé, c'est-à-dire exprimé en langage oral ou écrit.

Considérée comme travail de classe, on peut la définir : Un exercice par lequel, après avoir réuni plusieurs *idées* sur un sujet donné, on les présente dans l'*ordre* et le *style* qui leur conviennent.

On lui donne assez souvent le nom d'*amplification*, qui a le même sens à peu près que le mot *développement*, parce que cet exercice a pour but d'accoutumer les jeunes esprits à trouver les pensées, les sentiments, les images qui développent un sujet, en même temps qu'il leur fait appliquer les règles de l'art d'écrire.

Trois choses constituent essentiellement le travail de la composition : l'*invention*, la *disposition*, et l'*élocution*. *Trouver* ce qu'on dira, le mettre dans le meilleur *ordre*, et le *dire*, ce sont là évidemment les trois parties de ce travail. Mais avant de traiter en particulier de chacune de ces opérations, il est nécessaire de placer une observation préliminaire d'une extrême importance.

3. La loi de l'unité.—Malgré le développement, malgré les détails qu'il peut comporter, *tout sujet est un* ; il est l'exposition d'une pensée qu'on peut résumer en un mot de même qu'on peut l'amplifier en plusieurs volumes.

Ainsi toute l'*Histoire universelle* de Bossuet n'est que le développement de cette simple proposition : " Le suite des faits a pour but l'avènement et la propagation du christianisme ; " —tout le *Discours sur le style* de Buffon peut se résumer dans ce mot : " Le génie n'est qu'une longue patience. " — Corneille a condensé toute sa tragédie de *Nicomède*, dans cette phrase de l'Avertissement au lecteur : " Mon principal but a été de peindre la *politi-*

que des Romains et comment ils agissaient impérieusement avec les rois leurs alliés. ”

Le mérite suprême, la qualité première d'une composition est donc l'*unité*, c'est-à-dire la conception bien claire d'un point fixe auquel les détails se rapportent et se rattachent, d'un centre vers lequel convergent toutes les idées. Par suite, le premier soin doit être de se bien pénétrer de cette idée-mère, de l'avoir toujours présente à l'esprit, de lui subordonner toutes les autres, de s'en inspirer pour éviter les longueurs, les digressions, les hors-d'œuvre. Autour de cette pensée viendront se grouper toutes les autres ; il faut l'avoir *arrêtée et écrite d'avance* sous une forme précise et rigoureuse, qui demeure sous les yeux ou dans la mémoire. (1)

Voyez comment, dans la pièce que nous venons de citer, Corneille a observé scrupuleusement cette loi fondamentale d'une composition parfaite. *Flaminius personnifie la politique des Romains*, qui est l'*idée principale*, dominante ; mais aucun des autres rôles ne saurait se concevoir en dehors de la mission du consul, et tous les *incidents* concourent au relief et au développement de ce que le poète a voulu traiter. Ainsi les *intrigues d'Arsinoé*, la *faiblesse de Prusias*, l'*énergie* et la *ferté de Nicomède*, la *passion* et la *dignité de Laodice* forment autant d'*idées secondaires* ou de faits accessoires dont la combinaison tend à rendre plus sensible l'idée unique.

Quand il compose, un auteur de mérite se propose toujours de rendre une *idée* qui le domine. *Simple et une* dans sa conception, pour la transmettre par les sens à d'autres esprits qui la recevront par les sens, il est contraint de la *diviser*... Or, toute grande idée se présente sous certains *aspects principaux* par lesquels il est nécessaire de l'envisager, pour quelle pénètre, au moindre détriment possible de son unité et de sa simplicité. Ce sont comme les premiers sommets sur lesquels on aura à s'arrêter, en descendant du haut de la grande cime, d'où tout vient et où tout doit remonter.

Ces idées, *secondaires* par rapport à la première, sont principales à l'égard de celles en qui elles auront à être partagées à leur tour, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on arrive aux derniers et irréductibles éléments de la pensée. C'est comme un bel arbre où, du germe, par les racines et le tronc, procède,

(1) A Pélissier, *Princ. de Rhétorique*.

d'une manière régulière et harmonieusement décroissante, la puissante ramure des branches. On a ainsi une succession de Parties, de Livres, de Chapitres, d'Articles, d'Alinéas, qui expriment matériellement à l'œil l'ordre logique de ce déploiement de la pensée ; dans les poèmes, ce sont les Chants, les Actes, les Strophes, etc... La phrase, distinguée dans ses membres par les signes gradués d'une ponctuation intelligente, est la dernière de ces réductions. (1)

Le danger et le malheur, pour les jeunes gens qui ont trop lu et sans réflexion, c'est qu'ils ne s'aperçoivent pas de cette filiation et de cet enchaînement des idées, et s'imaginent qu'une composition littéraire, consiste en une suite de *phrases éparses*, de propositions indépendantes, se rapportant, de près ou de loin, au sujet indiqué par le titre. De là une stérilité absolue, ou des chefs-d'œuvre d'ineptie et de coq-à-l'âne qui les étonnent eux-mêmes, et dont ils auront à rougir aussi longtemps que, dans leurs lectures et dans leurs essais, ils persisteront à méconnaître la *loi souveraine de l'unité*.

ARTICLE II

Travail d'invention.

DE L'AMPLIFICATION.

1. En quoi consiste l'invention ?—2. Les sources de l'invention.—3. La méditation du sujet.—4. L'amplification ; son importance.—5. Amplification de mots ; l'exposition.—6. Amplifications de pensées : l'accumulation ou énumération, la définition, la description.—7. De l'amplification par les circonstances ; les lieux communs.—8. Application pratique.

1. En quoi consiste l'invention ?—*L'invention* consiste à trouver ce qu'il faut dire ou écrire sur le sujet que

(1) Le P. Monfat, S. M., *Pratique de l'Enseign. chrét. ; de l'Analyse.*

l'on traite. Elle comprend la *recherche* et le *choix* des matériaux et réclame pour cela deux conditions : 1^o des connaissances suffisantes ; 2^o la réflexion. Ceci nous amène à traiter des *sources de l'invention* et de la manière d'y puiser, c'est-à-dire de la *méditation du sujet*.

2. Les sources de l'invention.—Par *sources* de l'invention, nous voulons désigner les connaissances antérieurement acquises par l'étude et l'expérience, par l'observation personnelle, la lecture et la conversation ; ce sont les idées, images, impressions, sentiments conservés dans la *mémoire* et que la méditation du sujet n'invente pas, mais *retrouve*.

1^o *L'étude et l'expérience.*—Nos connaissances, dit Buffon, sont les germes de nos productions. Plus cette nourriture de l'esprit sera saine et abondante, plus nos facultés acquerront de la vigueur, de l'étendue, et plus parfait aussi, plus facile, sera le travail de production. (1) “ L'art d'écrire, dit M. Lanson, s'apprend en même temps qu'on apprend la littérature, l'histoire, les sciences, par cela même qu'on les apprend, en même temps qu'on avance dans la vie, par cela même qu'on vit : l'étude et l'expérience sont les vraies sources de l'invention et du style.”

2^o *L'observation personnelle* des hommes et des choses. “ Il ne faut jamais oublier, dit M. Faguet, que l'imagination n'est pas une mine ; elle est un moule et une forge. Le monde extérieur, spectacles, impressions, souvenirs, lectures,

(1) Rien ne sert au jugement et à la pénétration comme l'étendue de l'esprit. On peut la regarder, je crois, comme une disposition admirable des organes qui nous donne d'embrasser beaucoup d'idées à la fois sans les confondre. Un esprit étendue considère les êtres dans leurs rapports mutuels : il saisit d'un coup d'œil tous les rameaux des choses. (Vauvenargues, *Introd. à la conn. de l'espr. hum.*)

dépose dans l'âme de l'écrivain des matériaux qui y prennent une forme, un relief et un éclat particulier. La Fontaine lit, Lamartine écoute le vent, Hugo regarde ; puis ils laissent ce qu'ils ont recueilli en eux se transformer au creuset de leur âme, et ils produisent." En somme l'imagination appelée *créatrice* ne crée pas grand'chose : elle combine, elle transforme, elle agrandit, c'est à peu près tout.

Avez-vous été impressionné par les spectacles de la nature ? Avez-vous observé le soleil à son lever, à son midi, à son couchant ? avez-vous écouté le bruit de l'eau courante ou de la brise du matin se jouant dans le feuillage ? Avez-vous remarqué ce qui caractérise un beau jour, un beau soir, une nuit sereine ou orageuse, les différentes saisons, etc., etc. ? Et quand vous avez lu la description de quelque objet, l'avez-vous comparé avec vos propres observations, vous demandant à vous-même si la chose est bien ainsi et si vous l'avez bien remarquée de cette manière ?—Avez-vous considéré la physionomie, l'attitude, la démarche d'une personne joyeuse, affligée, soucieuse, etc. ? Enfin, avez-vous analysé en vous-même, vous êtes-vous rendu compte de ce que vous éprouvez dans la joie, la tristesse, l'inquiétude ?...

En un mot, pour bien *peindre*, et c'est presque tout l'art de conter et d'écrire, il faut avoir beaucoup vu, beaucoup observé, ressenti de fortes émotions.

3^o La *lecture*. " La lecture, dit M. Lanson, est le remède souverain à la stérilité de l'esprit. Par elle il s'ouvre, se remplit ; tout le monde moral et physique trouve un accès en lui. Pour apprendre à écrire surtout, il faut lire : c'est ainsi qu'on recueille des idées pour les exprimer à son tour." Nous avons insisté suffisamment, croyons-nous, sur l'importance de la lecture, le choix des livres et la manière de lire, en traitant de l'étude des modèles. Nous ajouterons cependant encore à ces conseils une citation assez longue, mais qui rappelle et confirme éloquemment ce que nous avons énoncé dès le début de cet ouvrage, concernant la *lecture à haute voix* et l'*accent tonique*.

“ Il est un exercice pratique sans lequel l'élève sera difficilement initié au sentiment du beau dans les lettres ; c'est celui de la déclamation ou simplement de la lecture à haute voix. Il est incroyable comme cet exercice est négligé dans les classes, et jusqu'à la fin des études ; les élèves lisent sans goût, sans méthode, sans prosodie, sans accent, sans repos marqué, sans intonation. C'est à notre avis une des principales raisons pour lesquelles ceux qui apprennent les langues classiques les étudient avec dégoût et les quittent avec empressement ; on n'a pas su les accoutumer à voir le beau dans ces textes et à l'aimer ; pour le français, il en est à peu près de même. On peut en faire l'épreuve ; un élève qui lit mal, sans intérêt, ne comprend pas et il n'aime pas. Au contraire, une bonne lecture suffit pour juger si le lecteur a le sentiment des nuances et s'il est lettré. Mais c'est une étude véritable et qu'il est nécessaire de commencer dès le début des classes. Un maître habile s'occupera de cet objet important ; il enseignera la valeur des voyelles et des consonnes, le grand art des pauses, non seulement selon la ponctuation, mais selon le repos logique ; l'art des intonations, si importantes dans le débit oratoire et poétique, l'expression toujours sentie, jamais forcée, l'harmonie, la mélodie, en un mot, tout ce qui montre que l'on a compris dans toutes ses nuances un texte écrit. Qu'on fasse cet exercice avec régularité, et les classes seront peuplées de jeunes littérateurs, ou du moins, d'esprits qui auront acquis le sentiment littéraire, et qui, au lieu de quitter les études comme une chaîne, attribueront, plus tard, à la culture des lettres une grande part dans les meilleurs loisirs de leur existence.” (1)

(1) A. Mazure, *Nouvelle rhétorique*, 1861.

4^o La *conversation* est le grand auxiliaire de la lecture dans l'acquisition des idées. " De dix choses que je sais, disait un érudit, il y en a neuf que j'ai apprises en conversation." En effet, s'entretenir, pour des personnes d'esprit, c'est *penser tout haut et écouter penser les autres*. " En formulant ses pensées, on les précise ; ce qu'on dit, on le sent mieux... La parole est la meilleure épreuve de l'idée, qu'elle fait sortir des régions vagues et obscures de l'intelligence : elle la crée autant qu'elle en est créée. D'autre part, on profite à écouter les autres, plus encore qu'à parler soi-même." (1)

Telles sont les sources de l'invention. Elles se déversent à mesure dans la *mémoire*, qui est, comme nous l'avons dit, le réservoir des connaissances acquises, le pouvoir évocateur des idées, des images, des sensations, des émotions, des tours, des expressions et des mots eux-mêmes qui les expriment.

3. La méditation du sujet.—Il ne suffit pas d'avoir des trésors en réserve, il faut y puiser, il faut choisir. Cette recherche, ce discernement des idées, en face d'un sujet donné, sont l'œuvre de la méditation.

1^o Méditez longuement, patiemment votre sujet, creusez-le, étudiez-le, dans son ensemble et dans ses moindres détails ; distinguez bien l'idée maîtresse ou le fait principal des pensées secondaires ou des incidents accessoires. Bientôt l'imagination s'échauffe, la sensibilité s'émeut et les développements se présentent comme d'eux-mêmes sous la plume.

(1) G. Lanson. — Nous avons signalé ailleurs (p. 40) le rôle important de la conversation dans la formation intellectuelle, et recommandé aux jeunes gens de s'entretenir quelquefois de leurs travaux, de leurs projets, de leurs matières de lecture ou d'étude, en dehors de la classe. Malheureusement, aujourd'hui, si l'on parle beaucoup, dans le monde et dans les collèges, on n'y *cause* guère. Les spectacles, les sports, le billard, ont banni de la récréation ces entretiens familiers sur des sujets de lettres ou de morale, qui en faisaient jadis tout le charme et tout le prix.

Tournez et retournez la *vérité à démontrer* sous ses différentes faces, examinez-la à différents points de vue afin de la bien comprendre, pour tout dire et rien de plus.—S'agit-il d'un *tableau*, d'une *scène*, faites-vous en une représentation imaginaire, où toutes les circonstances, se groupent autour d'un objet central, étagées par plans succesifs selon leur importance : sans cela, au lieu de peindre vous ne dresserez qu'un procès-verbal incolore et sec.

2^o Faites appel à vos souvenirs personnels, à votre *mémoire*, que nous supposons bien pourvue de notions variées sur l'histoire, la géographie, les mœurs, les climats, les époques ; richement ornée d'idées générales, de pensées, d'opinions célèbres, et toujours prête à disposer d'un vocabulaire puissant. Souvent alors, avec le souvenir de morceaux lus, vous viendront certaines expressions saisissantes, certains tours pittoresques, certains arrangements de mots que vous pourrez vous approprier, mais en les modifiant : car copier est odieux et stérile.

3^o A mesure que les idées viennent, on les écrit, on note les pensées, les sentiments qui doivent entrer dans la composition, les images qui les rendront plus sensibles, et l'on découvre peu à peu l'*ordre* dans lequel il conviendra le mieux de les disposer.

4. L'amplification ; son importance.—L'*amplification* n'est autre chose que le développement d'un sujet par l'analyse et la réflexion : c'est le résultat ou le produit de la méditation du sujet. Elle consiste à insister sur une idée ou un groupe d'idées, pour leur donner plus d'intérêt, d'étendue, d'ornement ou de force.

Tout effet littéraire est obtenu au moyen de l'amplifica-

t
l
i
c
v

R
p
c
co
dc
sé

tin
pe
tio
mè
J
par
lix
mes
exe
lent
figu
tithè
les é
vabl

—
(1)
ser un
poètes
ginati

tion. (1) Les dix lignes, si gracieuses et mélancoliques, par lesquelles débute le *Télémaque*, sont dérivées de la phrase initiale, qui les contient en germe : " Calyso ne pouvait se consoler... " Le songe d'Athalie pouvait se réduire au second vers :

Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée...

Racine en a fait l'émouvant récit que l'on connaît. On comprendra quelle importance il y a d'étudier les différents procédés d'amplification, si l'on se rappelle que l'art d'écrire ne consiste pas à faire des phrases, à retourner en tous sens les données *verbales* d'un canevas, mais à *développer des pensées*.

5. Amplifications de mots ; l'exposition. — On distingue deux sortes d'amplifications : par les *mots* et par les *pensées*. C'est un partage tout artificiel, comme la classification des figures ; mais nous l'adopterons encore, parce qu'il mène graduellement du simple au composé.

1^o Nous avons dit, et nous le répétons, que si les mots, par leur seule accumulation, n'engendraient guère que la prolixité, ils pouvaient d'autre part être *suggestifs de développements*. Aussi bien avons-nous essayé de démontrer par des exemples qu'il y a des amplifications par *synonymes, équivalents, épithètes et périphrases* ; par *métaphore* ou toute autre figure de signification ; par *comparaison*, par *contraste* ou *antithèse*, par *gradation*, etc. : autant de développements dont les écrivains sont quelquefois, apparemment du moins, redevables à l'attraction des mots. Il en est de même, et plus

(1) C'est l'habitude de la littérature de multiplier, quand on veut exposer une pensée, les moyens de la faire comprendre et de la faire valoir. Les poètes s'appliquent à la décorer d'images variées, qui la gravent dans l'imagination et l'embellissent. (Mgr Meignan, *David psalmiste*, p. 140.)

souvent encore, de la *définition* et de l'*énumération des parties*, dont il sera traité plus loin. Enfin, l'*expolition*, rangée elle aussi parmi les figures ou développements de pensées, procède si directement au moyen des amplifications quasi-verbales énumérées ci-dessus, qu'elle nous paraît mieux placée à leur suite.

2^o L'*expolition* consiste à reprendre la même idée sous différents aspects, sous différents tours, sous différentes expressions qui servent à la développer, à l'éclaircir, à la rapprocher de toutes les sortes d'esprit, à la rendre intéressante sous toutes les formes.

Au lieu de dire simplement : *tout passe, excepté Dieu, qui jugera tout*, Massillon rend, par l'*expolition*, cette pensée grande et sublime :

Une fatale révolution, que rien n'arrête, entraîne tout dans les abîmes de l'éternité ; les siècles, les générations, les empires, tout va se perdre dans ce gouffre, tout y entre et rien n'en sort ; nos ancêtres nous ont frayé le chemin, et nous allons le frayer dans un moment à ceux qui viennent après nous : ainsi les âges se renouvellent ; ainsi la figure du monde change sans cesse ; ainsi les morts et les vivants se succèdent et se remplacent continuellement ; rien ne demeure, tout change, tout s'use, tout s'éteint. Dieu seul est toujours le même, et ses années ne finissent point ; le torrent des âges et des siècles coule devant ses yeux, et il voit, avec un air de vengeance et de fureur, de faibles mortels, dans le temps même qu'ils sont entraînés par le cours fatal, l'insulter en passant, profiter de ce seul moment pour déshonorer son nom, et tomber au sortir de là entre les mains éternelles de sa colère et de sa justice.

Cette pensée, qu'on ne devient point tout d'un coup un grand criminel, prend la forme suivante sous la plume de Racine :

Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes.
 Quiconque a pu franchir les bornes légitimes,
 Peut violer enfin les droits les plus sacrés.
 Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés,
 Et jamais on n'a vu la timide innocence
 Passer subitement à l'extrême licence :
 Un seul jour ne fait point d'un mortel vertueux
 Un perfide assassin, un lâche incestueux.

(*Phèdre*, act. IV, sec. 2.)

L'exposition offre les plus grandes ressources : c'est elle qui constitue la nature de l'éloquence ; elle prend à son gré toutes sortes de formes, et pour déguiser l'identité de la pensée comme pour sauver le dégoût de la monotonie, elle a droit d'employer tous les ornements que peut lui fournir l'art de la parole.

6. Amplifications de pensées : l'accumulation ou énumération, la définition, la description.—Toutes les figures de pensées ne sont elles-mêmes que des modes de développements, destinés, on l'a vu, soit à renforcer des arguments, soit à frapper l'imagination, soit à émouvoir la sensibilité. Si nous en avons détaché l'exposition et les trois amplifications suivantes, pour les transporter ici, c'est que leurs rapports avec l'invention des idées sont tellement prochains qu'on ne saurait logiquement, il nous semble, les en tenir éloignées.

1^o *L'accumulation ou énumération des parties* développe les idées particulières qui se trouvent renfermées dans une idée générale. Pour être bien faite, il faut qu'elle soit : (a) *annoncée*, c'est-à-dire que l'idée d'ensemble soit d'abord exprimée ; (b) *suivie*, c'est-à-dire non interrompue par des digressions ; (c) *intéressante*, c'est-à-dire composé des traits les plus saillants ; (d) *terminée*, c'est-à-dire que l'idée générale revienne à la fin pour former la conclusion.

Racine, dans le premier chœur d'*Athalie*, dépeint la bonté de Dieu à l'aide d'une accumulation d'effets, suggérée par le vers initial de la strophe :

Tout l'univers est plein de sa magnificence ;
 Chantons, publions ses bienfaits.
 Il donne aux fleurs leur aimable peinture ;
 Il fait naître et mûrir les fruits :
 Il leur dispense avec mesure
 Et la chaleur des jours et la fraîcheur des nuits :
 Le champ qui les reçut les rend avec usure.

Il commande au soleil d'animer la nature,
 Et la lumière est un don de ses mains ;
 Mais sa loi sainte, sa loi pure,
 Est le plus riche don qu'il ait fait aux humains.

Il en donne un autre exemple, dans la même pièce, très beau, et qui remplit les quatre conditions dont il vient d'être parlé. Joad à Abner :

Eh ! quel temps fut jamais si fertile en miracles ?
 Quand Dieu, par plus d'effets, montra-t il son pouvoir ?
 Auras-tu donc toujours des yeux pour ne point voir ?
 Peuple ingrat ! quoi ! toujours les plus grands^m merveilles,
 Sans ébranler ton cœur, frapperont tes oreilles ;
 Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours
 Des prodiges fameux accomplis en nos jours ;
 Des tyrans d'Israël les célèbres disgrâces,
 Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces ;
 L'impie Achab détruit, et de son sang trempé,
 Le champ que par le meurtre il avait usurpé ;
 Près de ce champ fatal, Jézabel immolée,
 Sous le pied des chevaux cette reine foulée ;
 Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
 Et de son corps hideux les membres déchirés ;
 Des prophètes menteurs la troupe confondue,
 Et la flamme du ciel sur l'autel descendue ;
 Elie aux éléments parlant en souverain,
 Les cieus par lui fermés et devenus d'airain
 Et la terre trois ans sans pluie et sans rosée ;
 Les morts se ranimant à la voix d'Élisée :
 Reconnaissez, Abner, à ces traits éclatants,
 Un Dieu, tel aujourd'hui qu'il est dans tous les temps.
 Il sait, qu'nd il lui plaît, faire éclater sa gloire,
 Et son peuple est toujours présent à sa mémoire.

L'impie est à plaindre, s'il faut que l'Évangile soit une fable ; la foi de tous les siècles, une crédulité ; le sentiment de tous les hommes une erreur populaire ; les premiers principes de la nature et de la raison, des préjugés de l'enfance ; le sang de tant de martyrs, que l'espérance d'un avenir soutenait dans les tourments, un jeu concerté pour tromper les hommes ; la conversion de l'univers, une entreprise humaine, l'accomplissement des prophéties, un coup du hasard ; en un mot, s'il faut que tout ce qu'il y a de mieux établi dans l'univers se trouve faux, afin qu'il ne soit pas éternellement malheureux. Quelle fureur de pouvoir se ménager une sorte de tranquillité au milieu de tant de suppositions insensées !

(Massillon.)

Il y a dans la vie animale des insectes de proie, des oiseaux de proie, des poissons de proie et des quadrupèdes de proie. Au-dessus des nombreuses races d'animaux est placé l'homme, dont la main destructive n'épargne rien de ce qui vit : il tue pour se nourrir, il tue pour se vêtir, il tue pour se défendre, il tue pour attaquer, il tue pour s'instruire, il tue pour s'amuser, il tue pour tuer.

(Jos. de Maistre.)

2^o La *définition* consiste à choisir, parmi les propriétés d'une idée, les qualités bonnes ou mauvaises d'une chose, celles qui conviennent le mieux à la thèse que l'on veut établir, dans un discours, où à l'impression que l'on veut produire, dans un écrit en général.—Ainsi, d'Aguesseau voulant *blâmer* l'abus de l'esprit débute par cette définition.

C'est un feu qui brille sans consumer, c'est une lumière qui éclate pendant quelques moments, et qui s'éteint d'elle-même par le défaut de nourriture ; c'est une superficie agréable, mais sans profondeur et sans solidité ; c'est une imagination vive, ennemie de la sûreté du jugement ; une conception prompte qui rougit d'attendre le conseil solitaire de la réflexion ; une facilité de parler qui saisit avidement les premières pensées, et qui ne permet jamais aux secondes de leur donner leur perfection et leur maturité.

Rapprochez de ce morceau la définition proposée par Voltaire, dans un tout autre but et d'une façon moins désintéressée que ne le dit la dernière phrase :

Ce qu'on appelle esprit est tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine ; ici l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens et qu'on laisse entendre dans un autre, là un rapport délicat entre deux idées peu communes ; c'est une métaphore singulière ; c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est en effet dans lui ; c'est l'art ou de réunir deux choses éloignées ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre ; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée, pour la laisser deviner. Enfin, je vous parlerais de toutes les différentes façons de montrer de l'esprit, si j'en avais davantage.

Le P. Longhaye s'est essayé sur le même sujet et n'a pas moins réussi.

Qu'est-ce que l'esprit ? Rien autre chose que l'originalité de bon aloi aux prises avec les réalités familières, le bon sens vif et alerte se jouant parmi les objets de l'ordre inférieur, y marquant des rapports qui échappent au

vulgaire : piquant par la justesse et l'imprévu de ses découvertes ; fin, s'il parle surtout à l'intelligence et lui donne à penser ; gracieux, si la finesse est enveloppée d'une image aimable ; délicat, si elle-même sert d'enveloppe au sentiment.

3^o La *description* ou *hypotypose* substituée à l'idée simple de temps, de lieu, de personne ; à l'énoncé indifférent d'une action (1), d'un phénomène, d'un état d'âme, d'une passion, l'accumulation des *circonstances* aptes à représenter ces choses de la manière la plus frappante et la plus énergique. Inutile d'ajouter ici aux fréquents exemples qui en ont été donnés ; mais cette définition nous amène à examiner le plus fécond d'entre tous les modes de développements littéraires.

7. De l'amplification par les circonstances ; les lieux communs.—Les *circonstances* comprennent tout ce qui caractérise et délimite un événement, un fait, une action. On les trouve en s'adressant intérieurement une série de *sept questions*, connues sous le nom de *lieux communs*, et qui amènent pour réponses tous les points de vue sous lesquels on peut envisager une chose, une idée, une thèse, un sujet. —Un vers technique, fort connu dans l'école, réunit toutes les circonstances :

Quis ? Quid ? ubi ? quibus auxiliis ? cur ? quomodo ? quando ?

C'est-à-dire :

- 1^o *Qui ?* l'auteur, la personne, le héros...
- 2^o *Quoi ?* le fait, l'action, l'objet...
- 3^o *Où ?* le lieu.
- 4^o *Par quels moyens ?* comment ?
- 5^o *Pour quels motifs ?* pourquoi ?
- 6^o *De quelle manière ?* comment encore ?
- 7^o *En quel temps ?* l'époque, le jour, le l'heure...

(1) L'action peut être *matérielle et visible*, ou *psychoiologique et tout intérieure*.

En voici l'application rigoureuse :

Jean V, duc de Bretagne—a tué Olivier Clisson—au moment où il venait de jurer la paix—dans son propre château—pour satisfaire une passion insensée—en abusant de la confiance du connétable—et en le prenant dans un guet-apens.

Elles se rangent logiquement en trois ordres :

1^o *Antécédentes*, celles qui précèdent l'événement à peindre, le fait à raconter, à étudier.—Ai-je à décrire un *orage*, un *incendie*, une *bataille*, j'aurai soin de faire un choix des antécédents relatifs à chacun de ces événements.

2^o *Concomitantes*, celles qui font corps avec le fait lui-même. Pour caractériser ce dernier et le mettre en un relief saisissant, il sera nécessaire de consulter mon imagination et mes souvenirs : *Qui ? en quel lieu ? quand ? de quelle manière ? etc.*

Hélas ! l'état horrible où le ciel me l'offrit
 Revient à tout moment effrayer mon esprit.
 De princes égorgés la chambre était remplie.
 Un poignard à la main, l'implacable Athalie
 Au carnage animait ses barbares soldats,
 Et poursuivait le cours de ses assassinats.
 Joas, laissé pour mort, frappa soudain ma vue.
 Je me figure encore sa nourrice éperdue,
 Qui devant les bourreaux s'était jetée en vain...

3^o *Subséquentes*, c'est-à-dire les *effets* ou les résultats d'un événement, l'*impression* que nous suggère un tableau émouvant ou charmant.—Ainsi, en achevant la description d'un paysage, après avoir noté ce que je *vois* et ce que j'*entends*, je suis amené à dire ce que je *ressens* ; après le récit d'un *orage*, d'un *incendie*, d'un *nauffrage*, je puis conclure en insistant sur les *suites* qui en découlent naturellement, toujours avec l'aide du même questionnaire.

Le célèbre *Lever du Soleil* de Rousseau est une énuméra-

tion des circonstances qui précèdent, accompagnent et suivent ce moment du jour :

On le voit s'annoncer de loin par les traits de feu qu'il lance au-devant de lui. L'incendie augmente, l'orient paraît tout en flammes : à leur éclat, on attend l'astre longtemps avant qu'il se montre ; à chaque instant on croit le voir paraître ; on le voit enfin, Un point brillant part comme un éclair, et remplit aussitôt tout l'espace ; le voile des ténèbres s'efface et tombe ; l'homme reconnaît son séjour et le trouve embelli. La verdure a pris, durant la nuit, une vigueur nouvelle ; le jour naissant qui l'éclaire, les premiers rayons qui la dorent, la montrent couverte d'un brillant réseau de rosée, qui rétiéchit à l'œil les lumières et les couleurs. Les oiseaux en chœur se réunissent et saluent de concert le père de la vie : en ce moment pas un seul ne se tait. Leur gazouillement, faible encore, est plus lent et plus doux que dans le reste de la journée ; il se sent de la langueur d'un paisible réveil. Le concours de tous ces objets porte aux sens une impression de fraîcheur qui semble pénétrer jusqu'à l'âme. Il y a là une demi-heure d'enchantement auquel nul homme ne résiste : un spectacle si grand-si beau, si délicieux, n'en laisse aucun de sang-froid.

Il n'est pas requis, ni généralement possible, on le comprend, de faire entrer *toutes* les circonstances—de gré ou de force—dans toute composition littéraire. (1) V. Hugo, dans la pièce intitulée *Saison des Semailles*, répond seulement aux questions suivantes :

- 1^o Quel est le moment ? (*Quand ?*)
- 2^o Quel, le semeur ? (*quis ?*)
- 3^o Quels, sa démarche et son geste ? (*quomodo ?*)

Et voici : C'est le soir humide et crépusculaire ; le semeur est un vieillard ; dans les sillons il va et vient, auguste et grave ; jetant le grain sur la terre voilée d'ombre.

(1) Ceux qui se livrent à l'éloquence doivent observer qu'il ne faut pas, quand on a un sujet à traiter, passer en revue tous les lieux, en frappant pour ainsi dire à la porte, pour voir si tel ou tel répond à la question.

Illud studiosi eloquentiæ cogitent, nequaquam, quum proposita fuerit materia dicendi, scrutanda singula et velut ostiatim pulsanda, ut sciant utrùm is an ille proposito locus respondeat.

(Quintilien, *Inst. Orat.*)

LE SEMEUR.

C'est le moment crépusculaire.
J'admire, assis sous un portail,
Ce reste de jour dont s'éclaire
La dernière heure du travail.

Dans les terres, de nuit baignées,
Je contemple ému, les haillons
D'un vieillard qui jette à poignées
La moisson future aux sillons.

Sa haute silhouette noire
Domine les profonds labours.
On sent à quel point il doit croire
A la fuite utile des jours.

Il marche dans la plaine immense,
Va, vient, lance la graine au loin,
Rouvre la main et recommence ;
Et je médite, obscur témoin,

Pendant que, déployant ses voiles,
L'ombre où se mêle une rumeur,
Semble élargir jusqu'aux étoiles
Le geste auguste du semeur.

Le poète a-t-il songé à toutes ces finesses du métier ? Ici, nous ne le voyons pas très bien ; mais qu'on relise *Napoléon II*, puis l'ode immense intitulée : *Poètes !* dans les *Feuilles d'automne*, et le morceau bien connu qui commence par ce vers :

Oh ! qui que vous soyez, jenne ou vieux, riche et sage...

On verra avec quel génie V. Hugo, suivant en cela l'exemple des poètes latins et des classiques français, a manié *le lieu commun*, et puisé abondamment aux sources que nous venons d'indiquer.

Au reste, l'analyse d'une œuvre ou d'une simple page bien faite, à quelque genre qu'elle appartienne, démontrera que les pensées, images et sentiments, qui forment le tissu de

toute composition littéraire, se ramènent à ce procédé. En effet, non seulement les *descriptions* et les *narrations* ne sont-elles autre chose qu'une suite de circonstances choisies et groupées avec art ; mais le *discours*, en chaire, au barreau, à la tribune ; la *nouvelle*, le *roman*, l'*article de revue* se fondent et se bâtissent à l'aide des matériaux que fournit cette carrière merveilleuse. Bien plus, le poète lui-même, qu'il travaille à édifier une *épopée* ou une *tragédie*, une *comédie* ou un *drame*, une *ode*, une *fable*, un *sonnet*, aura tout à gagner dans la fréquentation de ce réservoir abondant d'inspiration et d'invention littéraires.

Les anciens attachaient une grande importance à l'étude de ces répertoires. Aristote et plus tard Cicéron écrivirent des traités sur cette matière, intitulés les *Topiques*. C'était dans l'étude des *lieux communs* que les grands orateurs trouvaient, disait-on, le secret de leur puissante argumentation. Plus tard, on n'y voit plus qu'un exercice propre à développer l'esprit des jeunes gens, à leur faire envisager les divers aspects d'un objet. On a même fini par laisser reposer la théorie des lieux communs dans ce vieil arsenal de la rhétorique où tant de termes et de procédés antiques restent à l'état de pure curiosité. Toutefois, non seulement dans l'art oratoire, mais dans tous les genres de littérature, on peut reconnaître chez tous les peuples et à toutes les époques, l'emploi des lieux communs. Cet emploi, il est vrai, ne résulte presque jamais d'un parti pris, d'un dessein arrêté d'avance ; il est, pour ainsi dire, instinctif et inconscient. On y voit du moins la preuve que la classification adoptée par les rhéteurs n'était pas le produit de la fantaisie des savants, qu'elle était fondée sur l'observation et conforme à la nature des choses. (1)

S. Application pratique.—En conséquence, ne serait-il pas possible, ou plutôt n'est-il pas indispensable, d'exercer les jeunes gens, dès le début, à développer une nombreuse variété de sujets par les circonstances ? Des sujets indiqués *d'un seul mot*, sans canevas, sans phrases, qu'ils s'acharneraient à étirer désespérément, mais dans le genre de ceux-ci : *matin, midi, soir, la présente saison, un orage, un nau-*

(1) Vapereau, DICT. DES LITT., *Lieux communs*.

fro
bon
etc.
tin
et c
obs

Vo
Un r
arger
l'esp
détac
d'une
arbre
et de
nent,
le sol
beau

Il fa
a plus
Les
par là,
sortent
Une bo
les jard
et de vi
sont to
leur pri
tents qu
et légers
Bonjo
l'hiver,
malheur
tience et

(1) Fai

frage vu en rêve (d'après Marmontel), *la neige* ;—*bonjour, bonsoir, adieu* ;—*patrie* (voir p. 65), *la maison paternelle*, etc. On les habituerait vite, et pour la vie, à consulter d'instinct le précieux répertoire, et à retrouver, dans leur mémoire et dans leur imagination, ce qu'ils *savent*, ce qu'ils ont *vu, observé, senti*, concernant un objet donné. Ex. :

PAYSAGE.

Voici un charmant paysage représentant un vallon frais et paisible. (1) Un ruisseau est au premier plan ; puis un rideau formé de saules aux feuilles argentées qui l'ombragent et un bouquet de grands arbres qui lancent dans l'espace leurs troncs élégants, s'élève et voile l'horizon. Les feuillages se détachent en fine dentelle sur le bleu du ciel et sur le pignon plein de soleil d'une chaumière qu'entoure une palissade faiblement ombragée par les arbres du massif. Un talus gazonné, tout drapé de marguerites blanches et de fleurettes sauvages, descend vers le ruisseau au bord duquel s'inclinent, sous la brise, des roseaux flexibles. Tout cela est vert, bleu, doré par le soleil et se reflète dans les eaux miroitantes du ruisseau. Que cela est beau !

(M. H. Nansot, dans l'*Enseign. primaire*.)

LE PRINTEMPS.

Il fait beau. Le ciel est bleu, le soleil brille sans être trop éclatant, il n'y a plus aucune humidité dans l'air.

Les arbres du jardin montrent des bourgeons prêts à éclater, et par ci par là, on aperçoit de petites feuilles d'un vert tendre. Quelques plantes sortent de terre. Voici des jacinthes et des crocus qui vont bientôt fleurir. Une bonne odeur de sève se fait sentir dans les bois, dans les prairies, dans les jardins. Les promenades publiques sont encombrées d'enfants qui jouent et de vieillards qui se chauffent au soleil. Les fenêtres de nos appartements sont toutes ouvertes pour laisser pénétrer chez nous la lumière et la chaleur printanière. Voyez les gens qui passent : comme ils ont l'air plus contents que dans le triste mois de décembre ! Ils ont pris des vêtements clairs et légers, ils marchent d'un air joyeux, comme si c'était un jour de fête.

Bonjour, cher printemps, belle et aimable saison ! Tu nous consoles de l'hiver, tu nous égayes, tu soulages les malades, les pauvres sont moins malheureux quand tu es là, les vieux et les jeunes t'attendent avec impatience et sont joyeux de ton retour. Nous te bénissons, printemps !

(1) Fait d'après un chromo populaire.

MÊME SUJET.

Vers la fin du mois de mars, le soleil commence à s'élever plus haut au-dessus de l'horizon. C'est ainsi que les jours deviennent plus longs, et les nuits plus courtes. Il répand sur la nature une douce chaleur, et ses rayons ramènent le printemps dans les bois et dans les champs, dans les montagnes comme dans les vallées.

L'hirondelle a repassé la mer, et nous arrive avec son vol léger et gracieux ; la cigogne bâtit son nid sur les toits de nos maisons. Les buissons retentissent du chant matinal de la mésange, et d'innombrables papillons voltigent dans nos prairies.

Les arbres se revêtent de leur premier feuillage, devancé même, chez quelques uns, par une abondance de fleurs blanches ou roses, auxquelles les premiers rayons du soleil donnent un charme si doux, et un parfum d'une saveur incomparable.

Le clair ruisseau a laissé son manteau de glace, pour reprendre sa course joyeuse et vagabonde à travers les prairies ; il rafraîchit l'herbe et les fleurs qui s'étalent sur ses bords, et se mirent dans ses eaux pures et limpides.

Les habitations humaines retrouvent l'animation et la vie ; et l'on voit les enfants prendre leurs joyeux ébats devant leurs portes ouvertes. Les moutons, les chèvres, les agneaux errent dans les prairies, dont ils semblent fouler avec bonheur la jeune et fraîche verdure, tandis que le laboureur suit la charrue, ou sème le grain dans les sillons et se réjouit à la pensée de l'abondante moisson que l'automne lui réserve.

Toute cette fraîche végétation, cette vie nouvelle du printemps, nous est donnée par le soleil. Il paraît à l'horizon dans un ciel sans nuages ; et chaque jour on peut constater les progrès de cette résurrection qui se fait au tour de l'homme. C'est l'époque que Dieu a choisie pour la belle fête de Pâques.

LE LEVER DU SOLEIL.

... Mon frère fut exact, et vers quatre heures, il me secouait dans mon lit pour me faire lever et habiller. Cela fut fait en un tour de main, et en route ! La matinée était un peu fraîche. Le ciel était d'un gris très clair, presque blanc du côté de l'est. Les oiseaux s'éveillaient, s'appelant les uns les autres, tandis que sur la terre l'herbe et les fleurs des prés étaient couvertes de rosée. Mon frère me conduisit sur un coteau où nous avons une vigne, en me disant que de là, j'aurais une très belle vue. Au bout d'une demi-heure, en effet, j'avais vu l'horizon se teinter de toutes sortes de couleurs différentes : blanc, mauve, bleu, rose, puis jaune pâle ; il devint ensuite un peu rougeâtre, enfin il se dora légèrement. Peu à peu on distinguait une lueur pénétrante et douce qui perçait le brouillard léger, et tout d'un coup un vif

ray
yeu
que
sai
le p
tem

Il
mon
On n
réfug
de ne
c'est

Si
leur
que
prati
rebo
Sa c
enco
etc.,
est u
more
prête
curie

rayon, semblable à une flèche d'or partit de l'horizon et vint frapper nos yeux. " Que c'est beau ! Que c'est beau " ! m'écriai-je. J'étais ravi de ce que j'avais vu. En redescendant le coteau pour rentrer à la maison, je pensai que, depuis quelque temps, j'avais perdu de bien bonnes heures à faire le paresseux dans mon lit, et je me promis qu'à l'avenir j'irais de temps en temps voir lever le soleil.

PREMIÈRE NEIGE.

Il a neigé toute la nuit. Mes volets mal fermés m'ont laissé entrevoir, dès mon lever, cette grande nappe qui s'est étendue en silence sur la campagne. On n'entend rien : pas un être vivant, sauf quelques moineaux qui vont se réfugier, en piaulant, dans les sapins qui étendent leurs longs bras chargés de neige. L'intérieur de ces arbres touffus est impénétrable aux frimas, c'est un asile préparé par la Providence : les petits oiseaux le savent bien.

(Journal de Maur. de Guérin.)

Si le nombre des questions paraît les embarrasser, on peut leur faire remarquer qu'elles peuvent se réduire à trois : *Ce que c'est, pourquoi ? comment ?*—Enfin on devrait leur faire pratiquer de vive voix l'analyse, qui est une amplification à rebours : " Calypso ne pouvait se consoler... " *Pourquoi ? Sa douleur se manifeste, comment ?... de quelle manière encore ?... Où ?... dans sa demeure d'abord, puis sur le rivage, etc., etc.* L'apostrophe de Lamartine à son lieu natal (p. 144) est une énumération des parties, un lieu commun. Tous les morceaux de quelque étendue cités dans ce livre peuvent prêter matière à ces constatations instructives autant que curieuses.

ARTICLE III

Travail de disposition et d'élocution.

LE PLAN ET LE STYLE.

1. Simultanéité des trois opérations.—2. De la disposition ou du plan.—
3. Conseils pratiques en rapport avec la description et la narration.—
4. Travail d'élocution ; conseils techniques.

1. Simultanéité des trois opérations. — Nous avons défini la composition littéraire, l'art de développer un sujet, c'est-à-dire de *trouver* des idées, de les *arranger* et de les *exprimer*. Mais ces trois opérations ne sont pas rigoureusement distinctes ; au contraire, on ne peut les séparer. Trouver un sujet, c'est déjà le disposer et le mettre en ordre, du moment qu'on l'examine et qu'on le mûrit ; souvent, au moment même où on découvre une situation, une scène, l'expression nous vient, et on la note pour ne pas la perdre. L'élocution empiète alors sur l'invention et sur la disposition. (Albalat.)

2. De la disposition ou du plan. — Les idées une fois trouvées et jetées éparées sur le papier à mesure que se sont échauffées l'imagination et la sensibilité, il faut les mettre en ordre, conformément à leur *filiation naturelle* ou à l'*effet* qu'on veut produire : c'est ce qu'on appelle la *disposition* ou le *plan*.

Il serait difficile de donner une recette infaillible pour tracer un plan, de même qu'un modèle du plan par excellence, du *plan unique*. En effet, l'arrangement des matériaux d'un ouvrage diffère suivant les genres que l'on traite et le tour d'esprit ou la fécondité de l'écrivain. On peut bien affirmer, avec M. de la Palisse, que, matériellement, il comprend trois parties : le commencement, le milieu, la fin, et

qu'il doit y avoir entre ces trois parties, comme dans une période bien faite, *équilibre* et *progression*. Mais cela est encore assez vague. Quoi qu'il en soit, un principe absolu, c'est que le plan dérive de la *méditation du sujet*. (1) On peut être assuré que les idées se rangeront sans trop de difficulté dans leur suite logique, si on les a soigneusement pesées, rapprochées, comparées, opposées. Il y a plus même : les mots et les phrases " pour les dire aisément, " répondront alors à l'appel de la volonté, comme les notes du clavier sous les doigts de l'artiste.

C'est faute de plan, dit Buffon, c'est pour n'avoir pas assez réfléchi sur son objet qu'un homme d'esprit se trouve embarrassé et ne sait par où commencer à écrire : il aperçoit à la fois un grand nombre d'idées, et comme il ne les a ni comparées ni subordonnées, rien ne le détermine à préférer les unes aux autres ; il demeure donc dans la perplexité. Mais lorsqu'il se sera fait un plan, lorsqu'une fois il aura rassemblé et mis en ordre toutes les pensées essentielles à son sujet, il s'apercevra aisément de l'instant auquel il doit prendre la plume ; il sentira le point de maturité de la production de l'esprit ; il sera pressé de la faire éclore ; il n'aura même que du plaisir à écrire ; les idées se succéderont aisément, et le style sera naturel et facile ; la chaleur naîtra de ce plaisir, se répandra partout et donnera de la vie à chaque expression : tout s'animera de plus en plus ; le ton s'élèvera ; les objets prendront de la couleur, et le sentiment, se joignant à la lumière, l'augmentera, la portera plus loin, la fera passer de ce que l'on a dit à ce qu'on va dire, et le style deviendra intéressant et lumineux.

3. Conseils pratiques en rapport avec la description et la narration.—Voici, au sujet de l'ordre à suivre, quelques conseils pratiques, applicables aux deux genres de compositions les plus particulièrement en usage dans la première année de littérature : la *description* et la *narration*. Faites d'abord le *triage* des idées, détails, circonstances accumulés dans le premier jet ; ne choisissez là-dedans que ce qui est propre à dessiner nettement, à mettre en relief le

(1) La fécondité de l'esprit brille dans l'invention ; la prudence et le jugement, dans la disposition. (Quintilien.)

tableau ou l'action. Elaguez sans merci toute banalité, toute puérilité, toute bizarrerie. Puis suivez l'*ordre naturel*, et gardez les proportions.

1° S'agit-il de décrire un *paysage* ? suivez mentalement ou de vos yeux le *circuit du regard* : Soit (a) de *haut en bas* et en ramenant vers soi : ciel, — montagne, — fleuve ou mer, — vallons, — bois, — champs, — troupeaux, — maison, — l'homme, le spectateur lui-même ; soit (b) de *gauche à droite*, ou vice versa, selon le point de vue, mais sans incohérence, sans discontinuité, sans écart, sans divagation. Voilà pour ce qu'on *voit*. Ensuite ce qu'on *entend* : les oiseaux, les insectes, la brise, les eaux, les cloches, les voix...

Enfin ce que l'on *ressent* : émotion douce et mélancolique...

Telle se complèterait, par exemple, la description de votre village natal.

2° S'agit-il d'un *orage*, d'un *incendie*, d'une *bataille* ? Voyez ce qui se passe *avant*, — *pendant*, — *après* (plan chronologique) ; — est-il question d'un *naufrage* ? à l'ordre du temps, subordonnez la distinction des points de vue (plan topographique) : ne mêlez pas ce qui se passe *dans les airs* , avec les choses qui se manifestent *sur les eaux* et *dans le vaisseau même* . Chaque détail en temps et lieu.

3° Dans un récit, il faut observer l'*ordre chronologique*, la suite naturelle des incidents, et surtout *proportionner*, équilibrer entre elles les trois phases indispensables de toute narration : *exposition* : le lieu, le temps, la personne ; *nœud* : le fait principal ; *dénouement* : bien amené, jamais annoncé d'avance. " La *vision* du fait doit en précéder l'expression... Ne vous piquez point de raconter, si vous ne vous sentez cette puissance de *représentation intérieure*, ce don de voir par l'esprit une action complète dans ses divers moments, dans son détail à la fois et dans son ensemble." (G. Lanson.)

4. Travail d'élocution ; conseils techniques. —

Une fois maître de son sujet et de l'ordre régulier dans lequel les idées doivent être présentées, il faut songer à la *forme* qui convient à l'ensemble. Raisonner sur l'emploi de chaque mot, peser ce qu'il contient de justesse, de propriété, de nombre, d'élégance, le forcer, en quelque sorte, avant de le mettre dans son œuvre, à produire un titre irrécusable ; comparer plusieurs tournures à celles qu'a produites un premier jet ; reprendre ensuite sa composition en sous-œuvre pour juger de nouveau des effets d'arrangement et de la cadence des

phrases : voilà ce qu'on appelle le travail du *style* ou de l'*élocution*. C'est bien sans contredit l'opération la plus longue, sinon la plus importante de la composition littéraire. Elle est la mise en application dans leur entier des *lois du style*, que nous avons si longuement détaillées dans notre deuxième Partie, et auxquelles nous renvoyons tout d'abord.

Conseils techniques :

1° Ponctuez scrupuleusement, même votre brouillon.— Faites des phrases courtes ; composez votre phrase dans votre tête avant de la fixer sur le papier.

2° Partagez votre travail en alinéas correspondant aux phases diverses de votre développement, comme dans l'imprimé. Puis, remaniez, ajoutez, retranchez, retouchez ces alinéas, phrase à phrase. Relisez encore tout le passage, pour vous assurer que rien ne choque l'oreille ou ne fatigue la respiration. Enfin, mettez au net et passez au suivant.

3° Faites disparaître les consonnances, les rimes en *on*, en *an*, en *al* : il ne faut jamais répéter à courte distance le même mot, ni la même syllabe.

4° Fuyez les *qui*, les *que*, les *on*, les *il* ; et encore davantage les participes présents et les imparfaits du subjonctif.

5° Variez le ton, l'allure de votre phrase. L'uniformité est le pire défaut. Variez de même la longueur des phrases ; faites-les tantôt courtes et alertes, tantôt périodiques et graves, suivant l'impression de joie, de tristesse, d'agitation ou d'effroi que vous voulez reproduire par les sons.

6° Efforcez-vous enfin de reproduire les tours saisissants, les gradations d'épithètes, les moules de phrases des auteurs qui ont traité un sujet ou une situation analogue. Il faut avoir la mémoire hantée de toutes les formes vives ou gra-

cieuses de la diction. On imite d'abord gauchement, on devient personnel ensuite.

7^o Conclusion :

Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse,
Et ne vous piquez point d'une telle vitesse.
Un style si rapide et qui court en rimant,
Marque moins trop d'esprit que peu de jugement.
J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arène,
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
Qu'un torrent débordé, qui d'un cours orageux
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.
Hâtez-vous lentement, et sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.
Polissez-le sans cesse et le repolissez ;
Ajoutez quelquefois et souvent effacez.

(Boileau.)

CHAPITRE II

LES DIFFÉRENTS GENRES DE COMPOSITION

ARTICLE I

La description.

1. Définition.—2. Différents objets de la description.—3. De la description proprement dite ; méthode à suivre.—4. Modèles.—Le portrait, le caractère, le parallèle.

1. Définition.—La *description* est une amplification par les circonstances ou énumération des parties. Ainsi, au lieu de dire : *Le soleil se lève*, Rousseau notera tous les détails qui caractérisent cette heure du jour ; le romancier après avoir dit : “ *C'était un vieux château,* ” ne manquera pas de nous en dessiner le fossé, les murailles, la façade, les portes, les fenêtres et les tourelles.

La description se définit : Une peinture animée des objets, un tableau qui rend les choses matérielles visibles. Ce n'est

donc pas un inventaire minutieux des parties, qualités ou circonstances : elle doit peindre, c'est-à-dire faire *voir* et faire *vivre* les choses.

La description est la pierre de touche du talent ; elle distingue l'excellent écrivain de l'auteur médiocre : celui-ci ne sait qu'énumérer les détails, celui-là évoque la présence des êtres, il les montre aux yeux, il en donne la vision et la sensation.

2. Différents objets de la description. — On peut tout décrire, et en effet tout a été depuis longtemps représenté, dans la prose et les vers, par les mots : le temps (*chronographie*), le lieu (*topographie*), la nature animée, l'extérieur d'une personne (*prosopographie*), son caractère (*éthopée*), un phénomène, une situation, une action visible, ou intérieure et psychologique (*hypotypose*).

Nous nous contentons de donner entre parenthèses l'antique nomenclature des rhéteurs grecs : c'est dans ce cadre étroit qu'ils prétendaient renfermer tous les genres de descriptions possibles. C'est bien peu, et c'est encore trop : il suffit de distinguer la *description proprement dite* et le *portrait*.

3. De la description proprement dite ; méthode à suivre. — Les grammairiens antiques distinguaient dans les descriptions de *lieux* auxquelles ils exerçaient leurs élèves, deux types différents : s'agissait-il d'une *topographie*, il fallait que l'élève évoquât devant les yeux un lieu réel, qu'il en fit voir avec précision tous les détails à l'aide de traits authentiques qui ne pussent convenir à un autre. S'agissait-il d'une *topothésie*, l'élève avait à dépeindre un lieu réel ou imaginaire sous des couleurs vraisemblables, en utilisant

les traits généraux dont tout homme a été frappé devant le spectacle de la nature.

C'est le cas pour toute espèce de description que vous pouvez avoir à faire : de *temps*, d'*époque*, de *jour*, de *saison*, de *personne*, de *situation* ou d'*action*. Ou bien, en effet, il s'agira d'objets que vous avez vus dans la réalité, de sensations que vous avez personnellement éprouvées ; ou bien de choses qui ne se sont jamais passées, de visions, d'impressions que vous devez prêter à un personnage étranger ou fictif.

Donc : *description de souvenir*, copie d'après nature, et *description imaginée*. Mais la méthode de composition est indentique, pour l'une et l'autre, car la description fictive se construit de toutes pièces à l'aide de souvenirs : observation directe ou réflexe, c'est toujours le résultat de l'observation personnelle. Cette méthode est contenue tout entière dans la définition même par laquelle nous avons commencé. La description est la *peinture* d'un objet ; elle remplace les lignes et les *couleurs* par des mots. Procédez alors comme le peintre. Appuyez sur les traits principaux, sur ceux qu'un artiste mettrait le plus en lumière, et proportionnez l'étendue du développement de chaque trait ou détail à son importance relative, comme fait encore le peintre pour les plans et arrière-plans et pour la distribution de la lumière.

Quant au reste, il ne faut pas avoir oublié le chapitre précédent, où tous les principes de la composition en général sont appliqués précisément à la description.

4. Modèles.—C'est par l'étude des modèles surtout qu'on apprendra l'art de peindre, qui est presque tout l'art d'écrire. On trouvera d'abord, si l'on veut bien retourner en arrière, un bon nombre de descriptions remarquables, citées dans ce

livre. En voici quelques autres qui révèlent également l'art merveilleux avec lequel les grands écrivains savent faire surgir en quelques traits, grâce à la magie des mots et à la manière de les agencer, des *visions*, des *sonorités*, des *impressions*.

Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbes.

(Hor., *Ep.*, II, 2, v. 77.)

Un beau ciel, une belle lumière ont pour moi un charme impénétrable... Le chant des oiseaux, le murmure des insectes, le bruit du vent dans le feuillage, la lune aperçue le soir à travers les branches des vieux chênes, le nuage qui passe : autant de sourires, de frissons, de plaintes, de mystères de vie impénétrable qui m'emportent dans le royaume de la fantaisie.

(Lamennais, *Lettres*.)

1. L'AUBE.

L'aube pointait, la terre était humide et blanche ;
 La sève, en fermentant, sortait de chaque branche ;
 L'araignée étendait ses fils dans les sentiers,
 Et ses toiles d'argent au-dessus des landiers.
 Première heure du jour, lorsque, sur la colline,
 La fleur lève vers toi sa tige verte et fine,
 Que mille bruits confus se répandent dans l'air,
 Et que vers l'orient le ciel devient plus clair ;
 Heure mélodieuse, odorante et vermeille,
 Première heure du jour, tu n'as point ta pareille !

(Brizeux, *Les Bretons*.)

2. LE COQ.

Le silence et le ciel sont profonds. Rien ne bouge.
 La nuit sommeille encore au fond des bois épais,
 Et là-bas, sur les monts remplis d'ombre et de paix,
 L'aurore étend les plis de son éventail rouge.

Elle surprend les prés aux bleuâtres vapeurs,
 Leur verse avec amour sa splendeur coutumière,
 Puis, frappant à la fois la route et la chaumière,
 Ouvre de tous côtés les volets et les fleurs.

Le hameau se réveille en son bouquet d'arbustes,
 Mais, pareil à la voix des clairons vigilants,
 Voici qu'un chant éclate et rythme ses élans
 Sur le pas lourd et bref des laboureurs robustes.

C'est le coq ! Erigeant avec force et fierté
 Son bec dur, son jabot et sa crête écarlates,
 Il se promène seul, raide et haut sur ses pattes,
 Humant l'air de la vie et de la liberté.

La fraîcheur le stimule et la clarté l'énièvre !
 Il se hausse, se cambre, avance à pas égaux,
 Hésite, marche encore ; puis, droit sur ses ergots,
 Lance à travers les champs ses clairs appels de cuivre.

Et le calme remplit le beau ciel automnal,
 Et la forêt se berce en sa douce indolence,
 Tandis qu'un *Angelus* répond dans le silence,
 A la sérénité de ce chant matinal.

(Gauthier-Ferrières.)

3. MIDI.

Midi, roi des étés, épandu sur la plaine,
 Tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu.
 Tout se tait. L'air flamboie et brûle sans haleine,
 La terre est assoupie en sa robe de feu.

L'étendue est immense où les champs n'ont point d'ombre,
 Et la source est tarie où buvaient les troupeaux ;
 La lointaine forêt dont la lisière est sombre
 Dort là-bas immobile en un pesant repos.

Seuls les grands blés mûris, tels qu'une mer dorée,
 Se déroulent au loin, dédaigneux du sommeil ;
 Pacifiques enfants de la terre sacrée.
 Ils épuisent sans peur la coupe du soleil.

Parfois, comme un soupir de leur âme brûlante,
 Du sein des épis lourds qui murmurent entre eux.
 Une ondulation majestueuse et lente
 S'éveille et va mourir à l'horizon poudreux.

Non loin, quelques bœufs blancs, couchés parmi les herbes,
 Bavent avec lenteur sur leurs fanons épais,
 Et suivent, de leurs yeux languissants et superbes,
 Le songe intérieur qu'ils n'achèvent jamais.

(Leconte de Lisle.)

4. LE SOIR.

Le soleil avait déjà revêtu de pourpre et d'or les nuages qui flottent autour de son trône occidental ; le soir s'avavançait tranquille, et par degrés un doux crépuscule enveloppait les objets de son ombre uniforme. Les oiseaux du ciel reposaient dans leurs nids, les animaux de la terre sur leur couche ; tous se taisaient, hors le rossignol, amant des veilles ; il remplissait la nuit de ses plaintes gracieuses, et le silence était ravi. Bientôt le firmament étincela de vivants saphirs : l'étoile du soir, à la tête de l'armée des astres, se montra longtemps la plus brillante ; mais enfin la reine des nuits, se levant avec majesté à travers les nuages, répandit sa tendre lumière, et jeta son manteau d'argent sur le dos des ombres.

(Milton, *Paradis*, IV).

5. LE CHANT DU ROSSIGNOL.

Il est une heure mystérieuse où les premiers silences de la nuit et les derniers moments du jour luttent sur les côtes, aux bords des fleuves, dans les bois et dans les vallées. C'est à cette heure que Philomèle commence à préluder ; quand les forêts ont retenu leurs mille voix, que pas un brin d'herbe, pas une mousse ne soupire, que la lune est dans le ciel, que l'oreille de l'homme est attentive, alors le premier chantre de la création entonne les hymnes de l'Éternel. D'abord il frappe les échos des brillants éclats du plaisir : le désordre est dans ses chants ; il saute du grave à l'aigu, du doux au fort : il fait des pauses, il est lent, il est vif ; c'est un cœur que la joie enivre, un cœur qui palpite sous le poids de l'amour. Mais tout à coup sa voix tombe, l'oiseau se tait... Il recommence... Que ses accents sont changés ! Quelle tendre mélodie ! tantôt ce sont des modulations languissantes, quoique variées ; tantôt c'est un air un peu monotone, comme le refrain de ces vieilles chansons françaises, chefs-d'œuvre de simplicité et de mélancolie.

Le chant est aussi souvent la marque de la tristesse que de la joie. L'oiseau qui a perdu ses petits chante encore ; c'est encore l'air du temps du bonheur qu'il redit, car il n'en sait qu'un ; mais, par un coup de son art, le musicien n'a fait que changer la clef, et la cantate du plaisir et devenue la complainte de la douleur.

(Chateaubriand, *Génie du christianisme*.)

6. UNE NUIT D'ÉTÉ A S. PÉTERSBOURG.

Rien n'est plus rare, mais rien n'est plus enchanteur qu'une belle nuit d'été à S. Pétersbourg, soit que la longueur de l'hiver ou la rareté de ces nuits leur donne, en les rendant plus désirables, un charme particulier, soit que réellement, comme je le crois, elles soient plus douces et plus calmes que dans les plus beaux climats.

Le soleil qui, dans les zones tempérées, se précipite à l'occident et ne laisse après lui qu'un crépuscule fugitif, rase ici lentement une terre dont il semble se détacher à regret. Son disque, environné de vapeurs rougeâtres, roule, comme un char enflammé, sur les sombres forêts qui couronnent l'horizon ; et ses rayons réfléchis par le vitrage des palais, donnent au spectateur l'idée d'un vaste incendie.

Les grands fleuves ont ordinairement un lit profond et des bords escarpés qui leur donnent un aspect sauvage. La Néva coule à pleins bords, au sein d'une cité magnifique ; ses eaux limpides touchent le gazon des îles qu'elle embrasse, et, dans toute l'étendue de la ville, elle est contenue par deux quais de granit, alignés à perte de vue...

Mille chaloupes se croisent et sillonnent l'eau en tous sens. On voit de loin les vaisseaux étrangers qui plient leurs voiles et jettent l'ancre. Ils apportent sous le pôle les fruits des zones brûlantes, et toutes les productions de l'univers. Les brillants oiseaux d'Amérique voguent sur la Néva, avec des bosquets d'orangers : ils retrouvent en arrivant la noix du cocotier, l'ananas, le citron, et tous les fruits de leur terre natale.

(Joseph de Maistre.)

7. LA MER.

J'ai vu le jour s'éteindre au fond du golfe de Gascogne, derrière les monts Cantabres, dont les lignes hardies se découpaient nettement sous un ciel très pur. Ces montagnes plongeaient leur pied dans une brume lumineuse et dorée qui flottait au-dessus des eaux. Les lames se succédaient azurées, vertes, quelquefois avec des teintes de lilas, de rose et de pourpre, et venaient mourir sur une plage de sable ou caresser les roches qui encaissent le rivage. Le flot montait contre l'écueil et jetait sa blanche écume où la lumière décomposée prenait toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Les gerbes capricieuses jaillissaient avec toute l'élégance de ces eaux que l'art fait jouer dans les jardins des rois. Mais ici, dans le domaine de Dieu, les jeux sont éternels. Chaque jour, ils recommencent et varient chaque jour, selon la force des vents et la hauteur des marées. Ces mêmes vagues, si caressantes maintenant, ont des heures de colère où elles semblent déchainées comme les chevaux de l'Apocalypse ; alors, leurs blancs escadrons se pressent pour donner l'assaut aux falaises démantelées qui défendent la terre. Alors, on entend des bruits terribles et comme la voix de l'abîme redemandant la proie qui lui fut arrachée aux jours du déluge.

Au delà de cette variété inépuisable apparaît l'immuable immensité. Pendant que des scènes toujours nouvelles animent le rivage, la pleine mer s'étend à perte de vue, image de l'infini, telle qu'au temps où la terre n'était pas encore et quand l'Esprit de Dieu était porté sur les flots. David avait aussi admiré ce spectacle, et peut-être du haut du Carmel son regard embrassait-il les espaces mouvants de la Méditerranée, lorsqu'il s'écriait : " Les soulèvements de la mer sont admirables, *mirabiles elationes maris.*"

(Ozanam, *Pèlerinage au pays du Cid.*)

8. UN CHANT DE PÊCHEUR.

Au fond d'une petite anse, sous une falaise creusée à sa base par les flots, entre des rochers où pendaient de longues algues d'un vert glauque, deux hommes, l'un jeune, l'autre âgé, mais robuste encore, appuyés contre une barque de pêcheur, attendaient la marée qui montait lentement, légèrement effleurée par une brise mourante. Se gonflant près du bord, la lame glissait mollement sur le sable avec un murmure faible et doux.

Quelques temps après, on voyait la barque s'éloigner du rivage et s'avancer vers la haute mer, la proue relevée, laissant derrière elle un ruban d'écume blanche.

Le vieillard, près du gouvernail, regardait les voiles qui tantôt s'enflaient, tantôt s'affaissaient comme des ailes fatiguées. Son regard alors semblait chercher un signe à l'horizon et dans les nuées stagnantes. Puis retombant dans ses pensées, on lisait sur son front bruni toute une vie de labeur soutenue sans fléchir jamais,

Le reflux creusait dans la mer calme des vallons où se jouait la pétrelle, gracieusement balancée sur les ondes luisantes et plombées. Du haut des airs, la mauve s'y plongeait comme une flèche, et sur la pointe noire d'un rocher le lourd cormoran reposait immobile.

Le moindre accident, un léger souffle, un jet de lumière variait l'aspect de ces scènes changeantes. Le jeune homme, replié en soi, les voyait comme on voit un songe. Son âme ondoyait et flottait au bruit du sillage, semblable au son monotone et faible dont la nourrice endort l'enfant.

Soudain, sortant de sa rêverie, ses yeux s'animent, l'air retentit de sa voix sonore :

“ Au laboureur les champs, au chasseur les bois, au pêcheur la mer et ses flots et ses récifs, et ses orages !

“ Le ciel est au-dessus de sa tête, l'abîme sous ses pieds, il est libre, il n'a de maître que soi.

“ Comme elle obéit à sa main, comme elle s'élanche sur les plaines mobiles, la frêle barque qu'animent les souffles de l'air !

“ Il lutte contre les vagues et les soumet, il lutte contre les vents et les dompte. Qui est fort, qui est grand comme lui ?

“ Ses filets recueillent au fond des eaux une moisson vivante. Il a des troupeaux innombrables qui s'engraissent pour lui dans les pâturages que recouvrent les mers.

“ Oh ! qu'elle m'est douce la vie du pêcheur ! que ses rudes combats et ses mâles joies me plaisent !

“ Cependant, ma mère, quand la nuit, le grain tout à coup ébranle notre cabane, de quelles trances votre cœur est saisi ! Comme vous vous relevez toute tremblante pour invoquer la Vierge divine qui protège les pauvres matelots !

“ A genoux devant son image, vos pleurs coulent pour votre fils poussé par le tourbillon dans les ténèbres, vers les écueils où l'on entend les plaintes des trépassés mêlées à la voie de la tempête.”

(Lamennais.)

5. Le portrait, le caractère, le parallèle.—Le *portrait* est aussi une énumération des parties par ordre logique. C'est la description qui représente, soit l'extérieur, l'air, le maintien, la physionomie, soit—et cela généralement en même temps—les vertus ou les vices, les qualités ou les défauts d'un personnage réel ou fictif.

La poésie et l'éloquence, le roman et l'histoire sont également susceptibles de cette sorte de peinture. La règle à suivre est unique : les portraits d'imagination doivent toujours être vraisemblables, et ceux d'après nature avoir pour base la vérité.

Voyez Bossuet faisant le portrait de Cromwell (*Oraison fun, de la reine d'Angleterre*) :

Un homme s'est rencontré, d'une profondeur d'esprit incroyable ; hypocrite raffiné autant qu'habile politique ; capable de tout entreprendre et de tout cacher ; également actif et infatigable dans la paix et dans la guerre ; qui ne laissait rien à la fortune de ce qu'il pouvait lui ôter par conseil et par prévoyance ; mais, au reste, si vigilant et si prêt à tout, qu'il n'a jamais manqué les occasions qu'elle lui a présentées ; enfin un de ces esprits remuants et audacieux qui semblent être nés pour changer le monde.

CHRISTOPHE COLOMB.

Au printemps de l'année 1471, au milieu du jour, par un soleil brûlant qui calcinait les chemins de l'Andalousie, sur une colline à environ une demi-lieue du petit port de Palos, deux étrangers, voyageant à pied, leurs chaussures usées par la marche, leurs habits, où l'on voyait les vestiges d'une certaine aisance, souillés de poussière, le front baigné de sueur, s'arrêtèrent et s'assirent à l'ombre du portique extérieur d'un petit monastère. Leur aspect et leur lassitude imploraient d'eux-mêmes l'hospitalité. Les couvents de franciscains étaient, à cette époque, les hôtelleries des voyageurs pédestres à qui la misère interdisait d'aborder d'autres asiles. Ce groupe des deux étrangers attira l'attention des moines.

L'un était un homme à peine parvenu au milieu de la vie, grand de taille, robuste de formes, majestueux de pose, noble de front, ouvert de physio-

nc
bl
ré
tri
éta
éta
fér
ses
il s
d'u
I
dél
ceu
lui
C

est
M
I
pein
d'in

Di
C'est
toute
rendi
chag
rable
de vi

Il y
toujou
consid
de gra
et ridi
pénétr
épuisé
de la F
condui

nomie, pensif de regard, gracieux et doux de lèvres. Ses cheveux d'un blond légèrement brun dans sa première jeunesse, se teignaient prématurément sur les tempes de ces mèches blanches, que hâtent le malheur ou le travail d'esprit. Son front était élevé ; son teint, primitivement coloré, était pâli par l'étude et bronzé par le soleil et la mer. Le son de sa voix était mâle, sonore et pénétrant comme l'accent d'un homme habitué à préférer des pensées profondes. Rien de léger ou d'irréfléchi ne se révélait dans ses gestes ; tout était grave et symétrique dans ses moindres mouvements ; il semblait se respecter modestement lui-même, ou n'agir qu'avec la réserve d'un homme pieux dans un temple, comme s'il eût été en présence de Dieu.

L'autre était un enfant de huit à dix ans. Ses traits, plus féminins, mais déjà mûris par les fatigues de la vie, avaient une telle ressemblance, avec ceux du premier étranger, qu'il était impossible de ne pas reconnaître en lui ou un fils ou frère de l'homme mûr.

Ces deux étrangers étaient Christophe Colomb et Diégo, son fils.

(Lamartine.)

Quand ce n'est plus un individu, mais une généralité qui est dépeinte, le portrait s'appelle *caractère*. Tels sont le *Misanthrope* et l'*Avare* de Molière.

Le livre merveilleux de LaBruyère est composé de ces peintures. Voici comment il décrit la manie de l'amateur d'insectes :

Diphile aime les insectes, il en fait tous les jours de nouvelles emplettes. C'est surtout le premier homme de l'Europe pour les papillons ; il en a de toutes les tailles et de toutes les couleurs. Quel temps prenez vous pour lui rendre visite ? Il est plongé dans une amère douleur ; il a l'humeur noire, chagrine, et dont toute sa famille souffre : aussi a-t-il fait une perte irréparable. Approchez, regardez ce qu'il vous montre sur son doigt, qui n'a plus de vie, et qui vient d'expirer ; c'est une chenille, et quelle chenille !

LES NOUVELLISTES.

Il y a une certaine nation qu'on appelle les *nouvellistes*. Leur oisiveté est toujours occupée. Ils sont très inutiles à l'Etat ; cependant ils se croient considérables, parce qu'ils s'entretiennent de projets magnifiques, et traitent de grands intérêts. La base de leur conversation est une curiosité frivole et ridicule. Il n'y a point de cabinets si mystérieux qu'ils ne prétendent pénétrer ; ils ne sauraient consentir à ignorer quelque chose. A peine ont-ils épuisé le présent, qu'ils se précipitent dans l'avenir, et, marchant au-devant de la Providence, la préviennent sur toutes les démarches des hommes. Ils conduisent un général par la main, et, après l'avoir loué de mille sottises

qu'il n'a pas faites, ils lui en préparent mille autres qu'il ne fera pas. Ils font voler les armées comme des grues, et tomber les murailles comme des cartons. Ils ont des ponts sur toutes les rivières, des routes secrètes dans toutes les montagnes, des magasins immenses dans les sables brûlants : il ne leur manque que le bon sens. (Montesquieu.)

Au portrait se rattache encore le *parallèle*, qui consiste à peindre les ressemblances ou les différences qui se trouvent entre deux personnages, entre deux caractères, deux portraits, en un mot, entre deux choses.

Richelieu, Mazarin, ministres immortels,
 Jusqu'au trône élevés de l'ombre des autels,
 Enfants de la fortune et de la politique,
 Marcheront à grands pas au pouvoir despotique.
 Richelieu, grand, sublime, implacable ennemi :
 Mazarin, souple, adroit, et dangereux ami :
 L'un fuyant avec art et cédant à l'orage,
 L'autre, aux flots irrités opposant son courage :
 Des princes de mon sang ennemis déclarés,
 Tous deux haïs du peuple et tous deux admirés ;
 Enfin par leurs efforts ou par leur industrie,
 Utiles à leurs rois, cruels à la patrie.

(Voltaire, *la Henriade*.)

ARTICLE II

La narration.

1. Définition ; unité de la narration ; bien raconter exige un triple talent.
2. Intérêt de la narration ; exposition, nœud, dénouement.—3. L'art du dialogue.

1. Définition ; unité de la narration ; bien raconter exige un triple talent. — La narration est l'exposé d'un fait, réel ou imaginaire, depuis son origine jusqu'à son achèvement. Elle tient à la fois de la *description* et du *drame* : raconter une action, c'est la représenter ; c'est tracer le cadre où elle se meut, y faire entrer, agir et parler des personnages ; ménager des péripéties, préparer un dénouement heureux ou tragique, mais toujours inattendu.

qu
 tic
 na
 no
 en
 pr

“ 1
 son
 me
 doi
 qu
 lais
 soie
 pri
 (

péc
 tale
 On
 l'art

2.
 dén
 l'ini
 avec
 en l'
 le dé
 façon
 nœu

Nou
 rer les
 qu'en

L'unité n'est pas moins nécessaire au récit le plus simple qu'aux compositions les plus étendues. Sans l'unité, l'attention flotte incertaine entre plusieurs objets, plusieurs personnages, plusieurs actions ; et l'intérêt, en se partageant, s'évanouit. Cette unité dépend de l'ordre des parties ; de leur enchaînement, au moyen d'incidents intermédiaires ; de leur progression et de leurs proportions relatives.

Dans toute action, en effet, il y a une *partie essentielle*, " la scène à faire," comme disait Sarcey, où l'intérêt atteint son point culminant. De même qu'elle amène le dénouement, tout ce qui précède a pour but de la préparer. Il faut donc s'attacher à la mettre en évidence ; et, comme conséquence, le *personnage principal* ne doit pas non plus être laissé un instant dans l'ombre. Bref, le groupement des accessoires et des comparses autour du fait ou du personnage principal : voilà en quoi consiste l'unité d'un récit.

Outre une méthode intelligente de composition, qui empêche d'embrouiller les choses, la narration exige un triple talent : l'art d'intéresser, l'art de peindre, l'art du dialogue. On est censé avoir appris suffisamment l'art de décrire dans l'article qui précède : nous ne parlerons que des deux autres.

2. Intérêt de la narration ; exposition, nœud, dénouement.—Toute la valeur de la narration est dans l'intérêt habilement distribué, c'est-à-dire dans la gradation avec laquelle on ménage et l'on accroît la curiosité du lecteur en l'attachant aux événements qu'on expose et en lui donnant le désir d'arriver au dénouement. Cet intérêt réside dans la façon de développer, de coordonner, de traiter l'exposition, le nœud et le dénouement.

Nous allons traiter successivement de ces trois parties, cherchant à éclairer les conseils au moyen d'exemples frappants. Nous savons cependant qu'en fait de modèles de récits, le difficile n'est pas de se pourvoir : les

bibliothèques collégiales en renferment de nombreux recueils, et les revues et journaux littéraires en fourmillent.

1^o *L'exposition* a pour objet de préparer l'esprit du lecteur à ce qu'on va raconter. Elle doit donc faire connaître le lieu de la scène, l'époque et même l'heure où elle se passe ; faire apparaître ou caractériser les personnages qui prendront part à l'action ; et quelquefois expliquer certains faits antérieurs, nécessaires pour la comprendre.

(a) Dès le début, il faut éveiller la curiosité chez le lecteur, avec le désir d'apprendre ce qui va suivre ; et pour cela ne point se presser de satisfaire l'un et l'autre. Tout l'intérêt d'un récit, même historique et en substance connu, tient à cet effet de *suspension*. Le tour inversif, nous l'avons vu, ajoute encore au mystère de l'incertain.

(b) Une chose à observer, en second lieu, c'est la *proportion* du début avec l'ensemble de la composition. Il est évident en effet que l'exposition d'un récit de quatre pages n'égalera pas en longueur le prologue d'un roman qui doit en avoir trois cent cinquante.

Exemples :

Un récit s'ouvrira donc le plus souvent par une description de lieu, de temps, de personne, ou des trois à la fois. Tel est le morceau par lequel Lamartine a commencé sa biographie de *Christophe Colomb*.—Le modèle suivant est passablement "vieux jeu", mais d'un style de collégien qui promet :

Le voyageur ou le touriste qui fût passé sur la route de Brest, à un quart de lieue du carrefour de la Croix-Blanche, eût rencontré, sur sa gauche, au faite d'un plateau, entouré de bois et dominant une belle et fraîche vallée, un amas de ruines grandioses.

Il eût vu se dessiner nettement devant lui une gigantesque silhouette noire, se détachant majestueusement sur le fond bleu du ciel : et, à ses

pies, le coquet petit village de Kilien, aux maisons rustiques, mais propres, tapies pour ainsi dire à l'ombre d'une grande tour.

Et, si ce voyageur ou ce touriste eût demandé à un habitant du pays :

—Quelle est donc cette grande tour que je vois là-bas, se dresser comme un fantôme, vêtu d'un linceul noir ?...

Il lui eût été répondu d'une voix craintive et d'un ton mystérieux :

C'est la Tour Maudite !!!

Et peut-être le paysan se fût-il signé aussitôt ; car la réputation de la vieille tour n'était pas bonne à dix lieues à la ronde. Les habitants de l'endroit ne s'aventuraient jamais dans ces parages aux heures de la nuit : elle ne donnait asile qu'à des nuées de corbeaux, de chats-huants et de chouettes, oiseaux sinistres comme son nom.

Une sorte de malédiction, héritage des siècles passés, pesait sur elle ; mille légendes, plus fantastiques les unes que les autres, couraient sur son compte ; et, les bons gens, dans leur terreur superstitieuse lui avaient donné ce nom lugubre de : "la Tour Maudite."

C'était vraiment une superbe ruine que ce dernier débris d'un ancien château-fort. Festonnée de lierre, de clématite et de chèvrefeuille qui grimpaient à ses murs et la couvraient comme d'un manteau de verdure, elle s'élevait fièrement au milieu des pans de murs crevassés, des colonnes renversées, des dalles brisées qui gisaient autour d'elle, comme pour attester les anciennes splendeurs de l'antique forteresse féodale, sous les voûtes sombres de laquelle avaient résonné jadis les éperons des chevaliers de la famille des de Kéruzec.

On eût dit de ces belles ruines que l'on rencontre encore dans la campagne romaine, et que la nature, moins marâtre que le temps, a pris soin de couvrir d'un riche tapis de verdure, comme pour voiler leur nudité aux yeux des indiscrets et des curieux.

Malgré tout, ces ruines avaient un aspect triste et désolé ; le silence et la solitude régnaient autour d'elles ; elles étaient désertes ; et le cri sinistre des oiseaux de nuit éveillait seul les échos endormis au fond des entrailles de la Tour Maudite.

Il se passait d'étranges choses dans cette Tour Maudite.

Souvent, quand la nuit sombre enveloppait de profondes ténèbres les hauteurs boisées qui environnent le petit village de Kilien ; quand les dernières lumières s'étaient éteintes dans les chaumières ; quand les oiseaux nocturnes sortaient de leur retraite pour se mettre en chasse ; quand la nature reposait tranquille et comme ensevelie dans un silence de mort ; quand minuit sonnait : la Tour Maudite s'éclairait soudain à l'intérieur, et si quelqu'un eût eu la hardiesse de monter sur ce qui autrefois avait été la plate-forme de la tour, s'il eût collé son oreille entre les interstices des pierres que les ravages du temps avaient ouverts çà et là, il eût sans doute pu surprendre les secrets de quelque mystérieux conciliabule.

.....
Minuit et demi venait de sonner au clocher de l'église de Kilien.

Tout à coup, les branches d'un buisson s'écartèrent, la silhouette d'un homme se dressa dans l'obscurité : et après quelques instants d'une immobilité complète, qui avait sans doute pour but de s'assurer si personne n'était dans les environs, l'homme se mit en marche dans la direction de la Tour Maudite, qui n'était éloignée de lui que de quelques cents pas.

L'homme devait connaître parfaitement les lieux ; car il s'engagea hardiment au centre des ruines. Et arrivé près d'un taillis de jeunes pousses qui masquait une ouverture large et profonde, creusée au pied même de la tour, il écarta les guirlandes de lierre qui obstruaient son passage et s'enfonça dans un souterrain où il avança à tâtons.

En voici un autre de même nature et de même qualité :

Saint-Pierre du Mont est un gros monticule situé sur la route de Clamecy à Varzy. Il est à sa base revêtu de prairies et tout ruisselant de sources, mais ras et nu à son sommet. Vous diriez une grande motte de terre soulevée dans la plaine par une taupe gigantesque. Sur son crâne pelé et teigneux était alors un reste de château féodal...

Les murs du castel étaient démantelés, ses créneaux édentés en maints endroits ; les tours semblaient avoir été cassées par le milieu, et elles étaient réduites à l'état de tronçons ; ses fossés, taris à moitié, étaient encombrés par de grands herbes et par une forêt de roseaux, et son pont levis avait fait place à un pont de pierre ; l'ombre sinistre de ce vieux débris de la féodalité attristait tous les environs ; les chaumières avaient reculé devant lui ; les unes étaient allées sur le côteau voisin former le village de Flez, les autres étaient descendues dans la vallée et s'étaient groupées en hameau le long de la route.

Les nuages couraient sur la lune enflammée
Comme sur l'incendie on voit fuir la fumée,
Et les bois étaient noirs jusques à l'horizon.
Nous marchions sans parler, dans l'humide gazon,
Dans la bruyère épaisse et dans les hautes brandes...
..... —Ni le bois ni la plaine
Ne poussaient un soupir dans les airs ; seulement
La girouette en deuil criait au firmament ;
Car le vent, élevé bien au-dessus des terres,
N'effleurait de ses pieds que les tours solitaires ;
Et les chênes, géants contre les rocs penchés,
Sur leurs coudes semblaient endormis ou couchés.
Rien ne bruissait...

(Vigny, *La mort du Loup.*)

Quelquefois, c'est une sentence ou une réflexion :

Tu vis dans tous les cœurs, amour de la patrie !
—Après quarante-huit, au fond de l'Algérie,
En plein désert, devant les gorges de l'Atlas,
Des insurgés de juin....

(Coppée, *Pour le drapeau.*)

Il existe peu de sensations plus tristes que celles que nous éprouvons quand nous revoyons déserts et abandonnés des lieux qui nous avaient offert autrefois des scènes de plaisir.

(W. Scott, *Rob Roy.*)

Le début est appelé *dramatique*, lorsqu'on transporte tout à coup les auditeurs au milieu du sujet (1), comme s'il leur était connu. Cette manière pique leur curiosité; mais elle veut être traitée avec art, parce qu'elle a l'obscurité à redouter, et employée avec réserve, parce qu'elle vise à l'effet.

Que le début soit simple et n'ait rien d'affecté.

On cite comme modèles d'expositions dramatiques ces deux suspensions de C. Delavigne :

A qui réserve-t-on ces apprêts meurtriers ?...

(*La mort de Jeanne d'Arc.*)

“En Europe ! en Europe !—Espérez !—Plus d'espoir !
—Trois jours, leur dit Colomb, et je vous donne un monde.”
Et son doigt le montrait, et son œil, pour le voir,
Perçait de l'horizon l'immensité profonde...

(*Les trois jours de Ch. Colomb.*)

Modèles, c'est beaucoup dire déjà ; dans tous les cas, modèles hasardeux. Mais voici comment V. Hugo entame la *Légende du mariage de Roland* :

Ils se battent—combat terrible !—corps à corps.
Voilà déjà longtemps que leurs chevaux sont morts ;
Ils sont là seuls tous deux dans une île du Rhône,
Le fleuve à grand bruit roule un flot rapide et jaune,

(1) *In medias res.* (Horace.)

Le vent trempe en sifflant les brins d'herbe dans l'eau.
L'archange Saint Michel attaquant Apollo
Ne ferait pas un choc plus étrange et plus sombre.
Déjà, bien avant l'aube, ils combattaient dans l'ombre.

.....
C'est le duel effrayant de deux spectres d'airain,
Deux fantômes auxquels le démon prête une âme,
Deux masques dont les trous laissent voir de la flamme.
Ils luttent, noirs, muets, furieux, acharnés.
Les bateliers pensifs qui les ont amenés
Ont raison d'avoir peur et de fuir dans la plaine,
Et d'oser, de bien loin, les épier à peine ;
Car de ces deux enfants, qu'on regarde en tremblant,
L'un s'appelle Olivier et l'autre a nom Roland.
—Et depuis qu'ils sont là, sombres, ardents, farouches,
Un mot n'est pas encore sorti de ces deux bouches...

On sait par cœur l'ouverture mystérieuse de *Pêcheur d'Islande* :

Ils étaient cinq, aux carrures terribles, accoudés à boire, dans une sorte de logis sombre qui sentait la saumure et la mer. Le gîte, trop bas pour leurs tailles, s'effilait par un bout, comme l'intérieur d'une grande mouette vidée ; il oscillait faiblement, en rendant une plainte monotone, avec une lenteur de sommeil.

Dehors, ce devait être la mer et la nuit, mais on n'en savait trop rien : une seule ouverture coupée dans le plafond était fermée par un couvercle en bois, et c'était une vieille lampe suspendue qui les éclairait en vacillant...

Ces cinq hommes étaient vêtus pareillement... Dehors, ce devait être la mer et la nuit, l'infinie désolation des eaux noires et profondes...

Dehors il faisait jour éternellement jour. Mais c'était une lumière pâle, qui ne ressemblait à rien ; elle traînait sur les choses comme des reflets de soleil mort. Autour d'eux, tout de suite commençait un vide immense qui n'était d'aucune couleur, et en dehors des planches du navire, tout semblait diaphane, impalpable, chimérique. L'œil saisissait avec peine ce qui devait être la mer...

Le navire se balançait lentement sur place, en rendant toujours la même plainte, monotone comme une chanson de Bretagne répétée en rêve par un homme endormi...

(P. Loti.)

2° Le *nœud* de l'action, ou l'*intrigue*, est le point de la narration où les situations se compliquent, où les événe-

ments, les personnages, les circonstances, le *dialogue*, tout se mêle et se fusionne, en vue de séduire, de dérouter le lecteur, sans qu'il puisse prévoir comment cela tournera. Il faut ici avoir bien soin de supprimer tout détail qui gênerait la marche de l'action, et réserver pour la fin le plaisir d'une surprise, ou l'étonnement que produit une catastrophe imprévue.

DÉMENCE DE CHARLES VI.

C'était le milieu de l'été, les jours brûlants, les lourdes chaleurs d'août. Le roi était ensermé dans un habit de velours noir, la tête chargée d'un chapeau écarlate, aussi de velours. Les princes traînaient derrière sournoisement, et le laissaient seul, afin, disaient-ils, de lui faire moins de poussière. Seul, il traversait les ennuyeuses forêts du Maine, de méchants bois pauvres d'ombrage, les chaleurs étouffées des clairières, les mirages éblouissants du sable à midi. C'était aussi dans une forêt, mais combien différente ! que, douze ans auparavant, il avait fait rencontre du cerf merveilleux qui promettait tant de choses. Il était jeune alors, plein d'espoir, le cœur haut, tout dressé aux grandes pensées. Mais combien il avait fallu en rabattre ! Hors du royaume, il avait échoué partout, tout tenté et tout manqué. Dans le royaume même était-il bien roi ? Voilà que tout le monde, les princes, le clergé, l'Université attaquaient ses conseillers. On lui faisait le dernier outrage, on lui tuait son connétable, et personne ne remuait : un simple gentilhomme en pareil cas aurait eu vingt amis pour lui offrir leur épée. Le roi n'avait même pas ses parents : ils se laissaient sommer de leur service féodal et alors ils se faisaient marchander ; il fallait les payer d'avance, leur distribuer des provinces, le Languedoc, le duché d'Orléans. Son frère, ce nouveau duc d'Orléans, c'était un beau jeune prince, qui n'avait que trop d'esprit et d'audace, qui caressait tout le monde.... Donc, rien d'ami ni de sûr. Des gens qui n'avaient pas craint d'attaquer son connétable à sa porte ne se faisaient pas scrupule de mettre la main sur lui. Il était seul parmi des traîtres.... Qu'avait-il fait pourtant pour être ainsi haï de tous, lui qui ne haïssait personne, qui plutôt aimait tout le monde ? Il aurait voulu pouvoir faire quelque chose pour le soulagement du peuple : tout au moins il avait bon cœur, les bonnes gens le savaient bien.

Comme il traversait ainsi la forêt, un homme de mauvaise mine, sans autre vêtement qu'une méchante cotte blanche, se jette tout à coup à la bride du cheval du roi, criant d'une voix terrible : " Arrête, noble roi, ne passe pas outre, tu es trahi ! " On lui fit lâcher la bride, mais on le laissa suivre le roi et crier une demi-heure.

Il était midi, et le roi sortait de la forêt pour entrer dans une plaine de sable où le soleil frappait d'aplomb. Tout le monde souffrait de la chaleur. Un page qui portait la lance royale s'endormit sur son cheval, et la lance, tombant, alla frapper le casque, que portait un autre page. Au bruit de l'acier, à cette lueur, le roi tressaille, tire l'épée, et, piquant des deux, il s'écrie : " Sus, sus aux traîtres ! Ils veulent me livrer ! " Il courait ainsi l'épée nue sur le duc d'Orléans. Le duc échappa, mais le roi eut le temps de tuer quatre hommes avant qu'on pût l'arrêter. Il fallut qu'il se fût lassé ; alors un de ses chevaliers vint le saisir par derrière. On le désarma, on le descendit de cheval, on le coucha doucement par terre. Les yeux lui roulaient étrangement dans la tête ; il ne connaissait personne, et ne disait mot.

(Michelet, *Hist. de France*)

Il sera intéressant de comparer ce récit avec la narration d'Alexandre Dumas :

Charles VI, impatient de déposséder le duc de Bretagne et de donner un gouverneur à ses enfants, partit du Mans, malgré les remontrances de ses oncles, car il était si faible, que lorsqu'il monta à cheval, le duc d'Orléans fut obligé de l'aider à se mettre en selle. Cependant il se mit en marche, et chacun le suivit. Bientôt on entra dans une grande et sombre forêt contemporaine des druides. Le roi était triste et mélancolique, laissant son cheval marcher à sa volonté, et répondant à peine à ceux qui lui adressaient la parole. On le laissa donc aller seul en avant, comme il paraissait le désirer. On avait ainsi marché en silence, en parlant bas, pendant une heure à peu près, lorsque tout à coup un vieillard, tête nue et vêtu d'un linceul blanc, s'élança d'entre deux arbres où il était caché, saisit la bride du cheval et l'arrêtant tout court : " O roi ! s'écria-t-il, ne chevauche pas plus avant, mais retourne en arrière, car tu es trahi. " Le roi frémit de tout son corps à cette apparition inattendue, il étendit les bras et voulut crier, mais sa voix se glaça ; tout ce qu'il put faire, ce fut d'indiquer par ses gestes qu'on écartât ce fantôme. En effet, les gens d'armes s'élançèrent sur lui et frappèrent cet homme, si bien qu'il lâcha bride ; mais au même instant, le duc de Berry arriva à son secours et le tira de leurs mains, disant que c'était pitié de battre ainsi un pauvre fou, qu'on voyait bien que cet homme n'était pas autre chose et qu'il fallait le laisser aller. Quoique certes on n'eût pas dû écouter un pareil conseil et qu'il eût été bon d'arrêter cet inconnu et de l'interroger sur ses intentions, chacun était si troublé qu'on laissa dire et faire le duc de Berry, et tandis qu'on s'occupait de secourir le roi, l'homme qui avait causé tout cet émoi disparut et personne depuis ne le revit ou n'en eut connaissance.

Malgré cet incident, le roi passa outre et se trouva bientôt sur la lisière de la forêt. A peine l'eût-on dépassée qu'à l'ombre succéda une lumière ardente ; le soleil à son midi embrasait toute l'atmosphère, on était dans

les plus grandes journées de juillet et pas une encore n'avait été dévorante comme l'était celle-ci. Aussi loin que la vue pouvait s'étendre, elle glissait sur des champs de sable qui ondulaient comme des vagues et réfléchissaient la lumière. Les chevaux les plus vifs baissaient la tête et hennissaient tristement ; les hommes les plus forts se sentaient languir et haletaient. Le roi pour lequel on avait craint la fraîcheur matinale, était vêtu d'un justaucorps de velours noir, et portait sur sa tête un simple chaperon de drap écarlate, dans les plis duquel se tordait un chapelet de grosses perles que la reine lui avait donné en partant. On le laissait chevaucher à part, afin qu'il souffrit moins de la poussière ; deux pages seulement se tenaient à ses côtés, marchant à la suite l'un de l'autre : le premier portait un casque de Montauban, d'acier fin et clair, qui resplendissait au soleil ; le second tenait une lance avec son fanon de soie ; au bout de cette lance, il y avait une pointe d'acier merveilleusement travaillée, et qui sortait des ateliers de Toulouse.

Or, il advint que tout en chevauchant ainsi, le second page, cédant à la chaleur qui l'accablait, laissa échapper sa lance, le fer alla heurter le casque du page qui marchait le premier, et le choc de l'airain rendit un son clair et aigu. Alors, on vit tressaillir soudainement le roi : il fixa devant lui des yeux égarés ; il devint affreusement pâle ; puis, tout à coup, enfonçant ses éperons dans le ventre de son cheval, il tira son épée hors du fourreau, et s'élança sur les deux pages en criant à grande voix : "En avant ! en avant sur les traîtres !" Les pages épouvantés se séparèrent fuyant chacun de leur côté. Le roi continua sa course et rencontrant sur son chemin un chevalier de Guyenne nommé le bâtard de Polignac, il lui enfonça son épée dans la gorge : le sang jaillit, le chevalier tomba. La vue du sang, au lieu de calmer le roi, redoubla encore sa frénésie. Il se mit à courir sans suivre la ligne, frappant tout ce qu'il rencontrait, ne donnant aucun relâche à son cheval et criant : "En avant ! en avant sur ces traîtres !" Alors ceux des écuyers et des chevaliers qui étaient couverts de leurs armures formèrent une haie autour de lui, le laissant frapper sans rendre les coups, jusqu'à ce qu'on vit ses forces s'en aller. Aussitôt, un chevalier de Normandie, nommé messire Guillaume Martel, vint par derrière et le saisit à bras-le-corps. Le roi frappa encore quelques coups, mais enfin l'épée lui échappa des mains ; il se renversa en arrière en jetant un grand cri. On le descendit de son cheval qui ruisselait de sueur et tremblait de tous ses membres, puis on lui ôta son justaucorps et son chapeau pour le rafraîchir. Ses oncles et son frère s'approchèrent alors de lui, mais il avait perdu toute connaissance, et, quoique ses yeux fussent ouverts, il était évident qu'il ne distinguait rien de ce qui se passait autour de lui. La stupéfaction des seigneurs et des chevaliers était grande : chacun ne savait que dire et que faire. Le duc de Berry lui serra la main et lui parla avec amitié ; mais le roi ne répondit ni par gestes ni par paroles. Alors le duc de Berry secoua la tête et dit :— "Messeigneurs, il nous faut retourner au Mans, et le voyage est fini pour cette saison."

On lia le roi, de peur que sa furie ne le reprit ; on le coucha dans une litière, et l'on reprit tristement la route de la ville, où, comme l'avait prédit le duc de Berry, l'on rentra le soir même.

(Dumas père, *Isabelle de Bavière.*)

3^o Le *dénoûment* est le point où aboutit et se résout le nœud de l'action. Il doit être préparé sans être annoncé. Amené naturellement par tout ce qui précède, il ne faut pas qu'il se fasse pressentir. Si le lecteur le devine, sa curiosité cesse et le charme est rompu.

Le chef-d'œuvre d'entre les chefs-d'œuvre de récits épiques est la *Légende* de V. Hugo, intitulée : *Le petit roi de Galice*. En voici quelques extraits :

Ils sont là tous les dix, les enfants d'Asturie.
La même affaire unit dans la même prairie
Les cinq de Santillane aux cinq d'Oviédo.
C'est midi ; les mulets, très las, ont besoin d'eau,
L'âne a soif, le cheval souffle et baisse un œil terne,
Et la troupe a fait halte auprès d'une citerne...
—L'endroit est désolé, les gens sont triomphants.

... Dans les plis d'ocre rouge et de sable,
Les hauts sentiers des cols, vagues linéaments,
S'arrêtent courts, brusqués par les escarpements.
Vers le nord, le troupeau des nuages qui passe,
Poursuivi par le vent, chien hurlant de l'espace,
S'enfuit, à tous les pics laissant de sa toison.
Le Corcova remplit le fond de l'horizon.

De quoi sont-ils joyeux ? D'un exploit. Cette nuit,
Se glissant dans la ville avec leurs gens, sans bruit,
Avant l'heure où commence à poindre l'aube grise,
Ils ont dans Compostelle enlevé par surprise
Le pauvre petit roi de Galice, Nuno.
Les loups sont là, pesant dans leur griffe l'agneau.
En cercle près du puits, dans le champ d'herbe verte,
Cette collection de monstres se concerte.

Alerte ! Un cavalier passe dans le chemin.
C'est l'heure où les soldats, aux yeux lourds,
[aux fronts blêmes,
La sieste finissant, se réveillent d'eux-mêmes.

Le cavalier qui passe est habillé de fer :
 Il vient par le sentier du côté de la mer ;
 Il entre dans le val ; il franchit la chaussée ;
 Calme, il approche. Il a la visière baissée ;
 Il est seul ; son cheval est blanc . . .

.....
 Les princes, occupés de bien faire leur crime,
 Virent, hautains d'abord, sans trop se soucier,
 Passer cet inconnu sous ce voile d'acier ;
 Lui-même, il paraissait, traversant la clairière,
 Regarder vaguement leur bande aventurière ;
 Comme si ses poumons trouvaient l'air étouffant.
 Il se hâtait ; soudain il aperçut l'enfant ;
 Alors il marcha droit vers eux, mit pied à terre,
 Et grave, il dit :

—Je sens une odeur de panthère,
 Comme si je passais dans les monts de Tunis ;
 Je vous trouve en ce lieu trop d'hommes réunis ;
 Fait-on le mal ici par hasard ? Je soupçonne
 Volontiers les endroits où ne passe personne.
 Qu'est-ce que cet enfant ? Et que faites-vous là ?

Un rire si bruyant qu'un vautour s'envola,
 Fut du fier Pacheco la première réponse ;
 Puis il cria :

—Pardieu, mes frères, Jorge, Ponce,
 Ruy, Rostabat, Alonze, avez-vous entendu ?
 Les arbres du ravin demandent un pendu . . .

.....
 Le chevalier leva lentement sa visière.

—Je m'appelle Roland, pair de France, dit-il.

.....
 Puis, présentant au roi son beau destrier blanc :

—Tiens, roi ! pars au galop, hâte-toi, cours, regagne
 Ta ville, et saute au fleuve et passe la montagne.
 Va !—

L'enfant-roi bondit en selle éperduement,
 Et le voilà qui fuit sous le clair firmament.
 A travers monts et vaux, pâle, à bride abattue.

—Ça, le premier qui monte à cheval, je le tue,
 Dit Roland.

Les infants se regardaient entre eux
 Stupéfaits . . .

Puis le combat s'engage, se poursuit :

Laveuses, qui, dès l'heure où l'orient se dore,
 Chantez, battant du linge aux fontaines d'Andore,
 Et qui faites blanchir des toiles sous le ciel ;
 Chevriers qui roulez sur le Jaizquivel
 Dans les nuages gris votre hutte isolée ;
 Muletiers qui poussez de vallée en vallée
 Vos mules sur les ponts que César éleva,
 Sait-on ce que là-bas le vieux mont Corcova,
 Regarde par-dessus l'épaule des collines ?

Le mont regarde un choc hideux de javelines,
 Un noir buisson vivant, de piques hérissé,
 Comme au pied d'une tour que ceindrait un fossé,
 Autour d'un homme, tête altière, âpre, escarpée,
 Que protège le cercle immense d'une épée.
 Tous d'un côté ; de l'autre, un seul ; tragique duel !
 Lutte énorme ! combat de l'Hydre et de Michel !

.....
 Le combat finissait ; tous ces monts radieux
 Ou lugubres, jadis hantés des demi dieux,
 S'éveillaient, étonnés, dans le blanc crépuscule,
 Et, regardant Roland, se souvenaient d'Hercule...
 Durandal, à tuer ces coquins d'ébréchant,
 Avait jonché de morts la terre, et fait ce champ
 Plus vermeil qu'un nuage où le Soleil se couche ;
 Elle s'était rompue en ce labeur farouche ;
 Ce qui n'empêchait pas Roland de s'avancer ;
 Les bandits, le croyant prêt à recommencer
 Tremblant comme des bœufs qu'on mène à l'étable,
 A chaque mouvement de son bras redoutable,
 Reculaient, lui montrant de loin leurs coutelas ;
 Et, pas à pas, Roland, sanglant, terrible, las,
 Les chassait devant lui parmi les fondrières ;
 Et, n'ayant plus d'épée, il leur jetait des pierres.

“ Longtemps encore après que la lecture est terminée, on est hanté de cette tragique vision, d'autant plus obsédante qu'elle reste inachevée. Elle subsiste au plus profond de nous-mêmes, alors même que nous n'y pensons plus, comme une chose réelle quand nous en détournons les yeux. ” (1)

(1) Paul Souriau, *La rêverie esthétique*.

3. L'art du dialogue.—La narration tient du drame autant que de la description. Aussi bien elle comporte des *monologues* et des *dialogues* qui, à l'illusion de *voir* les personnages, ajoutent, pour le lecteur celle de les *entendre*. Quelquefois tout le mouvement d'une action dépend de ces duels de paroles, amusants ou terribles. D'autre part, rien de plus difficile à faire que du bon dialogue. La lecture attentive des pièces de théâtre, classiques ou autres, apprendra mieux que des préceptes, à donner aux répliques les qualités essentielles qu'elles doivent avoir : la *vivacité*, la *brièveté* et l'*a-propos*.

LA SCÈNE DE LA CRUCHE.

Un soir, au moment de se mettre à table, on s'aperçoit qu'il n'y a plus une goutte d'eau dans la maison.

—Si vous voulez, j'irai en chercher, dit ce bon enfant de Jacques.

Et le voilà qui prend la cruche, une grosse cruche en grès.

M. Eyssette hausse les épaules :

—Si c'est Jacques qui y va, dit-il, la cruche est cassée, c'est sûr.

—Tu entends, Jacques,—c'est Mme Eyssette qui parle de sa voix tranquille,—tu entends, ne la casse pas, fais bien attention.

M. Eyssette reprend :

—Oh ! tu as beau lui dire de ne pas la casser, il la cassera tout de même.

Ici, la voix éplorée de Jacques :

—Mais enfin, pourquoi voulez-vous que je la casse ?

—Je ne veux pas que tu la casses, je te dis que tu la casseras, répond M. Eyssette, et d'un ton qui n'admet pas de réplique.

Jacques ne réplique pas ; il prend la cruche d'une main fiévreuse et sort brusquement avec l'air de dire :

—Ah ! je la casserai ? Eh bien, nous allons voir.

Cinq minutes, dix minutes se passent ; Jacques ne revient pas. Mme Eyssette commence à se tourmenter :

—Pourvu qu'il ne lui soit rien arrivé !

—Parbleu ! que veux-tu qu'il lui soit arrivé ? dit M. Eyssette d'un ton bourru. Il a cassé la cruche et n'ose plus rentrer.

Mais tout en disant cela,—avec son air bourru, c'était le meilleur homme du monde,—il se lève et va ouvrir la porte pour voir un peu ce que Jacques était devenu. Il n'a pas loin à aller ; Jacques est debout sur le palier, devant la porte, les mains vides, silencieux, pétrifié. En voyant M. Eyssette,

il pâlit, et d'une voix navrante et faible, oh ! si faible : " Je l'ai cassée," dit-il... Il l'avait cassée !...

Dans les archives de la maison Eyssette, nous appelons cela " la scène de la cruche."

(Alph. Daudet, *Le Petit Chose.*)

ARTICLE III

La dissertation et l'analyse littéraire.

1. La dissertation : définition ; les sujets.—2. Plan et style de la dissertation.
—3. De l'analyse ou critique littéraire.

1. La dissertation : définition ; les sujets.—La *dissertation* est un discours ou écrit dans lequel on examine une matière, une question, un ouvrage ; elle consiste à développer les preuves de certaines vérités morales, scientifiques ou littéraires. En d'autres termes, et d'après la stricte étymologie (*disserere*, discuter), c'est la discussion d'un texte, d'un jugement, d'une parole célèbre, d'une maxime.

On voudra bien référer aux pages 52-53 de ce livre, où nous avons donné, à propos des idées générales, une liste d'au moins douze excellents *sujets de dissertation*, touchant la philosophie, la morale et la littérature. Ce développement peut encore avoir pour objet des types ou personnages du théâtre classique à apprécier, des opinions critiques à discuter ou à commenter, enfin des questions de théorie ou d'histoire littéraire à exposer sous forme de causerie, etc. **Ex. :**

Apprécier le rôle de Sévère dans *Polyeucte* ;—Caractériser les principaux personnages d'*Athalie* ;—" Le style est l'homme même"—Importance de la littérature et des études littéraires ;—Théorie des images ;—Usage et abus des figures ;—Origine, développement, évolution d'un genre ;—Tableau et appréciation d'une époque, etc.

2. Plan et style de la dissertation.—Voici les principales règles à suivre dans ce genre de composition :

1° *Savoir exactement ce qu'on veut exposer ou démontrer.* Le premier soin doit être de comprendre l'énoncé du devoir, de se faire une conception bien nette du sujet à traiter. Pour cela, il est nécessaire de *se définir* par écrit les mots essentiels, ou du moins de les *souligner*.

2° *Analyser le sujet*, en distinguer les parties, c'est-à-dire, les idées, les faits, les arguments, les détails. Relisez attentivement vos définitions, creusez le sens des mots soulignés ; puis écrivez sommairement, à mesure qu'ils apparaissent, et sans trop vous préoccuper de les ordonner, les développements suggérés : réflexions, distinctions, comparaisons, oppositions, etc. S'il s'agit d'un texte, on peut très souvent en expliquer toute la portée subjective, par le caractère de l'auteur, ou par certaines circonstances de temps ou de lieu. De même aussi est-il excellent de comparer telle pensée, telle maxime, tel jugement avec d'autres de même nature. De ces rapports d'analogie ou de contraste, se dégage généralement une *opinion moyenne* qui peut être la plus juste, sinon la seule juste.—Puis, aussitôt, donnez à ces notes sommaires une forme plus arrêtée et plus lisible.

3° *Disposer les parties dans l'ordre le plus propre à faire une œuvre qui plaise, éclaire, convainque.* Discernez l'idée principale parmi les idées recueillies, au moyen des procédés généraux de l'amplification logique et par la pratique des deux règles ci-dessus ; écrivez-la en caractères plus apparents ; puis inscrivez à la suite, en les séparant par des alinéas, les idées accessoires ou secondaires, classées selon leur valeur comparative. Ex. :

EN QUOI CONSISTE L'AMOUR DE LA PATRIE ?

- I. *Définition* :
- (a) L'amour de la patrie est l'affection qui nous attache à notre pays et à la nation dont nous faisons partie.
 - (b) Il ne consiste pas dans le sentiment du bien-être et il ne faut pas dire avec ce personnage d'une comédie latine : "Patria est ubicumque est bene." (*Teucer*, un personnage de Pacuvius).
- II. *Objet* :
- (a) Il a d'abord pour objet le sol sacré de la patrie, la France, le Canada, par exemple.
 - (b) Il a ensuite pour objet la grande famille que nous formons avec nos concitoyens, son passé et son histoire, son caractère et son génie.
 - (c) Il a enfin et surtout pour objet les croyances nationales : l'amour de la patrie ne se sépare jamais du sentiment religieux.
- III. *Comment il se manifeste* :
- Il s'affirme :
- (a) Tantôt d'une manière éclatante par le sacrifice de la vie sur les champs de bataille ; exemples...
 - (b) Tantôt d'une manière plus modeste, mais aussi méritoire, par un dévouement de tous les jours au service de son pays. (1)

4^o *Rédiger en appropriant le style au sujet et aux circonstances.* "Le style d'une dissertation, en général, doit être d'une simplicité soutenue, sans trivialité comme sans recherche, tenu loin des termes techniques qui ne sont pas encore reçus dans la langue littéraire, et cependant doué de la précision et de la brièveté qui conviennent au raisonnement, fuyant autant une rapidité excessive qui le rendrait obscur qu'une diffusion qui le rendrait lourd ; ayant avant tout la propriété, sans laquelle les définitions perdent leur valeur et les discussions tournent dans le vide." (2)

(1) D'après M. l'abbé Th. Delmont : *Compositions françaises*.

(2) Ch. Gidel, *Dict. des Ecriv. et des Litt.*—Nous avons aussi emprunté une bonne partie de cet article à M. H. Métivier, *Méth. de Comp. franç.*

3. De l'analyse ou critique littéraire.—Nous avons donné précédemment la définition de l'analyse littéraire, considérée comme moyen de formation à l'art d'écrire, telle qu'on doit la pratiquer pour soi-même, et à l'aide de laquelle, par la réduction d'un fragment ou d'une œuvre à ses idées essentielles, on en découvre les qualités ou les défauts de composition et de style. Or, ce travail peut être *rédigé*, et prendre la forme d'une véritable dissertation. A ce titre, on peut définir l'*analyse* ou la *critique littéraire* : Un développement dans lequel on examine, soit les principes mêmes de la composition ou les règles propres à un genre particulier; soit une œuvre ou les œuvres d'un écrivain à part, pour en définir le caractère, en exprimer la valeur et leur marquer leur place.—Cet exercice suppose d'abord un vif amour du vrai, du beau et du bien, où qu'on les rencontre; il exige en outre les connaissances les plus variées, un grand fond de raison et de bon sens; du goût, de la délicatesse, de la pénétration: tout cela servi et relevé par une absolue maîtrise de style. Le critique est en effet un de ces genres "dont la médiocrité est insupportable": il ne faut l'aborder qu'à bon escient.

Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus; et versate diu quid ferre recusent,
Quid valeant humeri.

(Horace, *Art poét.*)

Les dimensions nécessairement étroites de ce traité élémentaire ne nous permettent pas de détailler les conditions d'une bonne analyse littéraire, encore moins d'en fournir des modèles. Nous laissons ce soin à MM. les professeurs.

ARTICLE IV

La lettre.

1. Définition de la lettre ; ton de la correspondance ; composition et style ; liberté d'allure.—2. Cérémonial de la lettre ; modèles.—3. Du style épistolaire.—4. La dissertation-lettre.

1. Définition de la lettre; ton de la correspondance; composition et style; liberté d'allure.—

1^o On définit généralement la lettre une *conversation* par écrit entre deux personnes séparées par la distance. A la rigueur des termes, cette définition serait fautive. Une conversation, en effet, suppose un dialogue ; or il n'y a rien de pareil, dans une lettre : c'est plutôt l'*exposé* d'une ou de plusieurs questions sollicitant une réponse. D'où il résulte qu'une suite de lettres seulement peut constituer une conversation.

2^o Mais la définition est exacte, si l'on veut par elle déterminer le *ton de la correspondance* : familier dans les lettres ordinaires, entre parents et amis, il doit être presque impersonnel dans les lettres d'affaires, respectueux dans les lettres administratives, ému dans les lettres de condoléances, cordial dans les lettres de félicitations, ferme dans les lettres de réclamations, etc. En toute circonstance, c'est le langage de la bonne compagnie ; en sorte que l'on peut continuer de dire que dans une lettre il faut " écrire comme on parle," à la seule condition que l'on parle bien.

3^o Néanmoins, le fait de mettre par écrit ce qu'on ne peut exposer de vive voix, réclame une certaine *méthode de composition*, puisqu'il s'agit d'abord de se bien faire comprendre et quelquefois de convaincre, ou même d'émouvoir ; et qu'au surplus on a le temps de choisir et d'arranger un peu ses idées. La lettre exige de même un certain *souci de la forme*,

car aussi bien en écrivant on a le loisir de peser ses mots et de construire ses phrases. On ne saurait donc se permettre, dans le billet même le plus intime, adressé à la personne de la plus humble condition, ces négligences et ces incorrections qui échappent à la rapidité d'une causerie improvisée.

Cela entendu, qu'on se garde bien de croire que par soin de la diction, nous entendons la recherche de l'effet, l'emploi, sans le moindre à-propos, des termes ambitieux, des périodes arrondies, des figures oratoires, etc. Nous voulons dire simplement que l'on doit éviter les longs détours, les redites, le verbiage ; qu'il faut conserver à sa phrase la netteté et la correction, tout en lui donnant l'aisance, la souplesse, le laisser-aller apparent, qui font du langage écrit une piquante imitation de l'entretien oral. Le *naturel* est la première et la dernière qualité du style épistolaire. Mais le naturel ne s'atteint d'un premier jet que par les écrivains de race ; pour l'ordinaire des mortels, c'est le fruit de la réflexion, des retouches, des ratures, en un mot, du travail. Soignez donc toujours votre correspondance.

Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse,
Et ne vous piquez point d'une folle vitesse.

4^o Donc la lettre doit être traitée, fond et forme, avec le même soin que toute autre composition littéraire. Elle en diffère toutefois par la *liberté de l'allure*. C'est un des privilèges du genre épistolaire de se passer de *transitions*. La lettre emprunte véritablement à l'entretien familial cette facilité de passer brusquement et sans préparation d'une idée à une autre, et s'épargne ainsi l'extrême difficulté que l'on éprouve toujours à lier entre elles les parties d'un sujet, même logiquement disposées, et à les fondre en un bloc solide et résistant. Elle se contente généralement pour cela de

locutions toutes faites : “ *Il faut vous prévenir que... A propos, je vous dirai... Au reste, apprenez que... J'allais oublier de vous informer que...* ”

2. Cérémonial de la lettre ; formules de fin de lettre ; modèles.—1^o On entend par cérémonial épistolaire les règles prescrites par la politesse et l'étiquette, sur la manière de *placer la date*, de *commencer*, de *terminer*, de *signer*, de *plier* et de *adresser* la lettre. Ces détails sont d'une grande importance ; mais nous supposons qu'il n'est pas un élève du Cours supérieur qui les ignore. Du reste, ils n'ont guère de rapport avec la littérature, un excepté, et dont il faut dire quelques mots.

2^o La *formule de fin de lettre* doit former un alinéa distinct du corps de la lettre ; et dans les missives adressées à un personnage officiel, à un dignitaire ecclésiastique, à un supérieur, ou enfin à un étranger qu'on respecte, le titre du début doit y être répété.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'hommage de mes sentiments respectueux,

Croyez, Monseigneur, à mes sentiments les plus affectueux comme les plus dévoués,

Agréez, je vous prie, Monseigneur, l'assurance de mes sentiments respectueux et dévoués,

Recevez, monsieur, l'assurance de mes sentiments de très haute considération,

Agréez, monsieur, l'assurance de mon très reconnaissant dévouement,
ROGER DUTHEIL.

Cette formule se termine par une virgule et non par un point, car la lettre n'est finie que par la signature qui se place près de la limite droite du papier.

Dans les lettres familières, la signature peut s'amener avec moins de raideur et en toute liberté. Souvent la finale se

borne à une brève salutation, un au revoir, un souhait, etc. D'autres fois il faut trouver le " mot de la fin," spirituel ou touchant. Ce n'est pas toujours facile. Un grand écrivain disait que rien ne lui coûtait tant dans une lettre que les deux dernières lignes. Voici quelques exemples de finales communes et d'autres plus heureuses :

Bien à vous, X.—Sur ce, mon cher, adieu, et bonne année !—Mille compliments affectueux.—Mille cordiales amitiés.—Respects et sympathies.—Adieu, je suis à vous du fond du cœur.—A bientôt. Quand je pense que dans un mois nous serons ensemble, j'oublie tous mes chagrins,—Voulez-vous bien agréer l'expression de mes sentiments les meilleurs ?—Tout à vous respectueusement.—Agréez mes remerciements anticipés.

J'égaré tous mes papiers ; je suis comme le siècle, je ne sais ce que je fais ; mais je sais bien ce que je dis en vous renouvelant tous les sentiments de ma respectueuse estime. (Voltaire.)—Je suis un peu malade, mais je vous aime comme si je me portais bien. (*le même.*)—C'est ainsi encore qu'il termine une supplique au baron d'Espagnac, en faveur d'un vieux soldat du nom de Prévôt, dit *la Flamme* :

Permettez-moi donc que je vous présente ma requête pour *la Flamme*, qui me paraît en effet un peu éteinte. Ajoutez cette grâce à toutes celles dont vous m'avez honoré, et soyez persuadé du respect, de l'attachement et de la profonde estime avec laquelle j'ai l'honneur d'être,

Monsieur,

Votre bien dévoué,

AROUET DE VOLTAIRE.

Quand vous verrez mon cher L. B., partagez avec lui le tendre et profond serrement de main que je vous envoie. (V. H.)

3^o Veut-on à présent des *modèles de lettres* ? Il y a d'abord celles des anciens : Cicéron, Pline le jeune, Sénèque ; celles des Pères de l'Eglise : S. Grégoire de Nazianze, S. Basile, S. Jean Chrysostome, S. Augustin, S. Jérôme ; celles des classiques français : Mme de Sévigné, Racine, Voltaire. Il existe des recueils particuliers où ces chefs-d'œuvre de la correspondance familière ont été traduits, choisis et savamment annotés à l'usage des collégiens et des gens du monde. Ajoutez à cela les livres de *Lettres écrites de même sans*

dessein ni prévision de publicité, puis réunies et mises au jour,—surtout depuis un demi-siècle,—après le décès de leurs auteurs, par des amis aussi indiscrets que diligents : Jos. de Maistre, Joubert, Lamennais, Lacordaire, Mme Swetchine, Montalembert, Cornudet, l'abbé Perreyve, Maurice et Eugénie de Guérin, Louis Veuillot, le P. Didon, bien d'autres encore. Inutile, pensons-nous, d'indiquer en plus le nom des éditeurs, le nombre et le format des volumes : il n'est point de bibliothèque digne de ce nom qui ne les contienne tous ou en partie. Mais pourquoi les y laisse-t-on dormir dans un abandon moins ingrat encore que mal avisé ? Si l'on savait qu'il n'est point de lecture plus curieuse et plus attachante que celle de ces confidences où les grands hommes et les maîtres écrivains ont épanché leurs pensées, leurs sentiments les plus intimes et le plus beau de leur âme ! Et combien instructive et propre à former le style !

Voici une lettre de Léon XIII enfant à son père :

Viterbe, 22 mai 1819.

A M. le comte Ludovic Pecci, à Carpineto.

Monsieur et très cher père,

Je vous écris ces deux lignes, parce que je voudrais bien que vous vinsiez nous voir. Venez, et vous serez content ; car, mon frère et moi, nous sommes gras, rouges et très bien de santé. Jusqu'à cette heure, nous n'avons eu aucun malaise, ni fièvre, ni autre maladie. Si vous veniez nous voir, nous serions bien plus gais, et vous nous donneriez la consolation la plus grande.

Saluez, de ma part, maman et toute la maison. Donnez-moi votre bénédiction, et croyez-moi.

Votre fils affectueux,

JOACHIM PECCI.

Une autre de V. Hugo à un enfant :

Je vous dois depuis longtemps une réponse, mon cher petit enfant ; mais, voyez-vous, j'ai les yeux bien malades, il faut m'excuser, les médecins me défendent d'écrire ; j'obéis aux médecins comme vous obéissez à votre mère : la vie se passe à obéir ; n'oubliez pas cela. Mais vous qui êtes petit,

vous êtes plus heureux que moi. A votre âge, l'obéissance est toujours douce : au mien, elle est dure quelquefois ; vous le voyez, puisqu'on m'a défendu de vous écrire.

Adieu, mon petit ami, devenez grand et restez sage.

(V. H.)

Celle qui suit, plaisante et spirituelle, est de Veillot, à ses filles et à son frère.

Monsieur,

Expliquons-nous. Pourquoi deux paires de rasoirs et point de cuir à repasser ? Pourquoi point de linge à barbe ? A-t-on jugé que les rasoirs ne devant point couper, le linge à barbe est inutile ? Cette raison est profonde ; mais je vous demande un cuir à repasser, et point de raisons.

Si c'est Noémie qui a fait ma malle, alors je conjecture qu'elle va se marier. Mais ce n'est pas moi qui suis son futur, et elle n'a pas le droit de me tourmenter.

Et toutes ces femmes qui sont chez moi, ces femmes qui ont appris le latin, à quoi servent-elles, si elles ne surveillent pas une opération de cette gravité ? Oh ! femmes savantes, que je suis malheureux de vous aimer ! Vous vous marierez toutes, et vos maris me vengeront, et vous me vengerez d'eux, ce sera bien fait !

Je demande mon cuir à repasser. Il m'est plus nécessaire que l'empire du Mexique, et un pot de pomnade pour m'adoucir les amertumes de ma vie, et pour assouplir mes cheveux qui se dressent d'horreur, quand je pense à votre peu d'amitié.

Mon frère, c'est sur toi que je compte. Tu es un homme, toi ; tu as un cœur et du soin. Apporte-moi mon cuir, je te le prêterai.

Adieu, êtres très chers.

L. VEILLOT.

3. Du style épistolaire.—Puisque, grâce aux recueils dont nous venons de parler, la lettre est devenue un *genre littéraire*, comment caractériser le style qui lui convient ? Rien de plus difficile, car ce style, ignorant tout procédé, échappe à l'analyse. Un célèbre écrivain parle ainsi de la lettre :

La plupart des auteurs épistolaires ont ignoré qu'ils fussent auteurs ; ils ont fait des ouvrages comme ce M. Jourdain, tant de fois cité, faisait de la prose : sans le savoir. Ils n'écrivirent point pour écrire, mais parce qu'ils avaient des parents et des amis, des affaires et des affections. Ils n'étaient nullement préoccupés, dans leurs correspondances, du souci de l'immortalité,

mais tout simplement des soins matériels de la vie. Leur style est simple comme l'intimité, et cette simplicité en fait le charme. C'est parce qu'ils n'ont envoyé leurs lettres qu'à leurs familles qu'elles sont parvenues à la postérité. Nous croyons qu'il est impossible de dire quels sont les éléments du style épistolaire ; *les autres genres ont des règles, celui-là n'a que des secrets.*

Collombet a clairement détaillé ce que l'on trouve dans les modèles du genre :

Une lettre reproduira la marche irrégulière, les expressions familières et naïves, enjouées et piquantes de la conversation ; elle empruntera dans l'occasion à l'éloquence la gravité de ses tours et ses traits les plus fiers ; confidente du cœur, elle sera l'interprète de ses sentiments les plus intimes ; la tendresse lui prêter son accent passionné, et la haine ses sarcasmes les plus amers. Elle mettra en scène les mœurs et les ridicules des hommes, aussi bien qu'elle peindra la nature physique et ses tableaux muets ; quelquefois elle pourra faire entrer dans les bornes de son cadre des récits dignes de l'histoire, développer les combinaisons de la politique, ou éclaircir les abstractions de la philosophie. (1)

4. La dissertation-lettre.—Après avoir dit tout ce que nous savions sur la lettre proprement dite, il nous resterait à parler des ouvrages composés sous forme de lettres par une fiction de l'auteur, et présentant, dans le cadre d'une correspondance imaginaire, des dissertations religieuses, philosophiques ou morales, des traités de science élémentaire, des plaidoyers et des pamphlets, enfin des romans. Telles sont les *Lettres provinciales* de Pascal, les *Lettres sur la pluralité des mondes* de Fontenelle, les *Lettres sur l'Hist. de France* d'Aug. Thierry, les *Lettres à une inconnue* de Mérimée, *Corbin et d'Aubecourt* de Ls Veillot. Mais cette matière fait plutôt partie de l'histoire littéraire.

On donne quelquefois dans les classes, pour sujets de dissertations, des *lettres à faire*, celle-ci, par exemple :

Maucroix écrit à LaFontaine.—Il vient de lire ses fables. Il le loue de se placer modestement à la suite des fabulistes anciens. Cette modestie lui

(1) F. Z. Collombet, *Cours de litt.*, 1852, t. I.

semble excessive, son ami ayant donné à l'apologue un caractère tout nouveau dont à peine quelques traits de Phèdre et surtout d'Horace pouvaient donner l'idée.

Ces sujets se composent, cela va sans dire, sur le même plan que les autres dissertations. Ils en diffèrent cependant du côté du style. Ce style ne doit pas seulement se rapprocher par le ton de celui de la lettre familière, mais de plus reproduire les formes, les tours particuliers du personnage fictif à qui on attribue le développement (supposons Racine, Boileau, Voltaire); ou encore l'imitation, le pastiche, si l'on peut, du langage propre à son temps. On comprend que cela exige une certaine somme de connaissances et beaucoup d'adresse à manier la plume. En voici un modèle extraordinairement réussi : c'est le sujet indiqué ci-dessus.

LETTRE DE MAUCROIX À LAFONTAINE.

Je viens de lire vos fables, Monsieur, et je veux, sans plus tarder, vous exprimer la joie que cette lecture m'a fait ressentir. Vous dites dans une de vos préfaces que votre seul désir est de glaner dans le champ des anciens, et de faire passer dans notre langue quelques beautés d'Esopé ou bien de Phèdre. Je vous fais compliment de cette modestie. Les anciens sont âgés d'environ deux mille ans ; d'ailleurs ils sont nos maîtres : nous devons ne parler d'eux qu'avec déférence. Mais viennent les années ; vous serez un ancien ; et j'espère que la postérité vous fera non seulement entrer dans leur compagnie, mais encore qu'elle vous y donnera une place d'honneur ; peut-être vous préférera-t-elle à vos illustres devanciers.

Ce n'est pas au moins que je veuille rabaisser Esopé ou Phèdre dans l'estime des honnêtes gens. Esopé a nourri notre enfance ; ses fables ont une sorte de naïveté qui fait aimer l'auteur ; enfin je lui sais gré, Monsieur, d'avoir parfois inspiré votre talent. Mais j'oserai trouver qu'il est languissant ; et parfois il m'ennuie. Sans doute ses préceptes sont bons ; ses conseils judicieux ; et, si la morale disparaissait du monde, on la retrouverait dans ses fables. Mais ses personnages sont froids ; ils ne savent ni parler ni agir ; ils n'ont jamais vécu. C'est en vain que je cherche dans leur cœur le spectacle des passions humaines. Ce spectacle est absent. Aussi je ne m'étonne pas qu'on ait rangé Esopé au nombre de ces poètes gnomiques, dont le talent consistait à mettre en vers des maximes morales. Vous comparer à lui serait établir un rapport trop désavantageux pour ce judicieux

auteur. Contentons-nous donc de dire que vous n'avez fait ni plus mal ni mieux que lui, mais que vous avez fait différemment.—Phèdre met plus d'agrément dans ses ouvrages. C'est un poète, un poète de bonne race. Chez lui, les personnages se meuvent, le drame se complique, et l'intérêt grandit. Je la vois cette grenouille qui voudrait devenir aussi grosse que le bœuf, et se gonfle tant qu'elle finit par crever. Je le vois ce loup qui préfère sa pauvre chère avec la liberté aux bonnes et franches lippées avec la servitude. Ces personnages, nous dit Phèdre, existaient à Rome ; je le crois sur parole ; car sous des costumes de bêtes, ils pensent et parlent comme des hommes.

Malheureusement, le génie de notre fabuliste ne brille que par éclair. On a dit d'Homère qu'il sommeillait parfois : Phèdre s'éveille rarement. Pour trouver chez les anciens quelques fables que je compare aux vôtres, j'aimerais mieux m'adresser à Horace. Vous vous rappelez, monsieur, sa fable des deux Rats : c'est de tous points un chef-d'œuvre. Ce rat grand seigneur qui, invité chez un pauvre hère, grignotte et fait la mine, puis invite son hôte à un repas de citadin, je l'ai vu quelque part. Du temps d'Horace, il était aux Esquilies ; maintenant il habite à Versailles. Mais Horace a écrit peu de fables. Aussi, c'est à vous, et c'est à vous seulement que revient l'honneur d'avoir porté l'apologue jusqu'à sa perfection ; car vous seul nous avez donné

“ Un drame à cent actes divers.”

.....

Mais voici bien du papier noirci. Tandis que je vous écris, je crois être en votre société ; le temps s'écoule rapidement, et je ne m'aperçois pas que peut-être je pose en ce moment devant vous, comme l'un des modèles que vous dessinerez un jour. En ce cas, ne me donnez pas le costume d'une trop vilaine bête, et, quoi que vous fassiez, croyez, cher Monsieur, à ma bonne amitié.

(V. Asselin, *Choix de Dissert.*, Paris, 1872.)

CONCLUSION.

Arrivé au terme de ce traité, après avoir défini la littérature et l'art littéraire, analysé les facultés qui interviennent dans sa réalisation ; distingué dans le style le fond et la forme, les idées et la phraséologie ; classé et détaillé les ornements grâce auxquels l'expression plaît, émeut, intéresse ; montré les conditions nécessaires pour " bien penser, bien sentir et bien rendre " ; conseillé et dirigé l'étude des modèles et l'exercice de la composition ; en un mot, passé en revue toutes les lois du bien écrire et les moyens de s'y former : quelle sera notre conclusion ? Que nous reste-t-il à ajouter, pour vous, jeunes aspirants à la carrière d'hommes de lettres ? Voici :

Munis de ces connaissances, initiés à ces moyens, vous saurez d'abord ce qu'on trouve chez ceux qui ont bien écrit ; puis, vous écrirez bien vous-même, ... si vous avez du talent, c'est-à-dire une disposition naturelle que l'étude développe, mais qu'elle ne donne pas.

La critique est aisée et l'art est difficile.

Rien de moins satirique ni de plus profondément vrai, que ce vers de Destouches, souvent attribué à Boileau. En effet, avec de la culture et quelqu'expérience, on peut discerner les œuvres bonnes et détestables, aussi sûrement que les Aristarques de profession ; savourer les excellentes avec des satisfactions inconnues aux autres moins privilégiés, et plaindre ceux qui se complaisent dans les médiocres. C'est déjà quelque chose, que l'étude consciencieuse de ce livre vous aura appris.

Mais le talent d'écrivain est inné, les préceptes sont impuissants à le communiquer. " Le don d'écrire avec puissance et originalité et d'être soi en tenant une plume, dit Brunetière,

ne saurait s'enseigner." Vous pourrez posséder à fond la syntaxe et la grammaire, savoir éviter les répétitions, les " qui ", les " que ", les " mais ", les " car ", faire scrupuleusement des métaphores qui se suivent, connaître et employer toutes les formes possibles de la diction,—et encore demeurer incapable de rédiger une page estimable ou digne d'être lue deux fois. Tout cela est indispensable,—et tout cela n'est rien, si la pensée neuve manque à l'auteur, s'il ne trouve rien que de banal et de commun, si surtout il ne sent pas assez vivement pour faire partager ses sentiments aux autres. Lisez bien, en observant les pauses, cette phrase admirablement rythmée, par laquelle un sous-préfet de roman est censé ouvrir sa harangue au jury d'un comice agricole :

*Le temps n'est plus, messieurs, | où la discorde civile
ensanglantait nos places publiques, | où le propriétaire,
le négociant, l'ouvrier lui-même, | en s'endormant le soir
d'un sommeil paisible, | tremblaient de se voir réveillés
tout à coup au bruit des tocsins incendiaires, | où les maxi-
mes les plus subversives sapaient audacieusement les
bases...*

L'art est merveilleux, et cela fait rire. Des dehors si magnifiques font ressortir plus odieuse la pauvreté de la pensée officielle (1).

Qu'est-ce donc que le style ? Mystère. Au début d'un de ses cours, le physicien Ampère remonta gravement son chronomètre aux yeux des élèves, et leur fit cette question : " Messieurs, je viens d'emmagasiner dans un ressort de la force pour vingt-quatre heures ; qu'est-ce qu'une force ? " Puis, dans le silence profond de toute la classe, il ajouta : " Je l'ignore moi-même : Dieu seul le sait. " Il en est de

(1) M. Lanson, *l'Art de la prose*.

même de cette force qu'est le talent d'écrivain. On le voit, on l'apprécie, on le mesure ; il se révèle à nous, et nous échappe dès qu'on veut le saisir.

Voici, à ce propos, et ce sera notre dernier emprunt, les piquantes réflexions d'un écrivain remarquable, mais déjà ancien, presque oublié en France, et tout à fait inconnu, croyons-nous, dans notre pays :

“ On entend dire quelquefois que le talent du style n'est que celui du verbiage, que l'essentiel est le fond des idées. Cela paraît vrai, cela paraît incontestable, et cela est faux. Un événement est tout autre, selon qu'il vous est transmis par un homme d'esprit ou par un sot, par un égoïste ou par une âme sensible : ils en ont eux-mêmes été diversement affectés ; ils ont vu dans le même fait deux choses différentes. C'est pour cela qu'avec le même fond tel auteur paraît ridicule, ou bien fait bâiller, ou bien révolte, et que tel autre intéresse, charme, attire. C'est Pradon, c'est Racine. Qu'un écrivain vulgaire vous dise : “ Aux yeux des courtisans, une grande fortune compense la bassesse de l'extraction, l'absence de toute éducation et de toute délicatesse.” C'est fort bien ; voilà une idée commune revêtue d'une livrée commune. Mettez-la entre les mains d'un grand écrivain, il en fera ressortir la vérité, la gravera dans votre mémoire, fera sourire votre malice et couvrira de honte ceux qui seraient tentés d'encenser trop effrontément la fortune ; enfin, il vous dira : “ Si le financier manque son coup, les courtisans disent de lui : c'est un bourgeois, un malotru ; “ s'il réussit, ils lui demandent sa fille.” (LaBruyère.) (1)

(1) J. B. Say, économiste français (1767-1832), *Quelques aperçus des hommes et de la société*, 1 vol. 1818.

FINIS.

P

C

C

C

CH

CH

CH

CH

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PREFACE.....	VII

PREMIÈRE PARTIE

Notions générales

CHAPITRE 1 ^{er} .—De la littérature et des études littéraires.....	1
CHAPITRE II.—Des arts et du beau.....	16
CHAPITRE III.—Les facultés littéraires.....	24
Art. I.—La raison et la mémoire.....	<i>ib.</i>
Art. II.—L'imagination.....	26
Art. III.—La sensibilité.....	32
Art. IV.—Le goût ; talent, génie, esprit.....	37
Art. V.—Division.....	43

DEUXIÈME PARTIE

Le style

CHAPITRE I ^{er} .—Du style en général.....	44
CHAPITRE II.—Eléments du style : le fond.....	47
Art. I.—Les idées.....	<i>ib.</i>
Art. II.—Les images.....	53
Art. III.—Les sentiments.....	60
CHAPITRE III.—Eléments du style : la forme.....	63
Art. I.—Les mots.....	<i>ib.</i>
Art. II.—Les phrases.....	76
Art. III.—Qualités de la phrase.....	88
CHAPITRE IV.—Ornements du style : les figures.....	104
Art. I.—Des figures en général.....	<i>ib.</i>
Art. II.—Figures de signification ou tropes.....	109
Art. III.—Figures de construction ou de grammaire.....	115
Art. IV.—Figures de raison.....	120
Art. V.—Figures d'imagination.....	138
Art. VI.—Figures de passion.....	141

	Pages
CHAPITRE V.—Qualités du style	150
Art. I.—Division du sujet.....	<i>ib.</i>
Art. II.—Qualités générales.....	152
Art. III.—Du style périodique et de l'harmonie imitative.....	163
Art. IV.—Qualités particulières.....	174
Art. V.—Variété et convenance ; des transitions.....	186

TROISIÈME PARTIE

Les modèles

CHAPITRE UNIQUE.—De l'étude des modèles.....	190
Art. I.—Des règles aux modèles.....	<i>ib.</i>
Art. II.—La lecture.....	193
Art. III.—Analyse et explication des auteurs.....	201
Art. IV.—L'imitation.....	204
Art. V.—La traduction.....	208

QUATRIÈME PARTIE

La composition

CHAPITRE 1^{er}—De la composition en général.....	216
Art. I.—Notions préliminaires.....	<i>ib.</i>
Art. II.—Travail d'invention. De l'amplification.....	219
Art. III.—Travail de disposition et d'élocution. Le plan et le style.	238
CHAPITRE II.—Les différents genres de composition.....	242
Art. I.—La description.....	<i>ib.</i>
Art. II.—La narration.....	252
Art. III.—La dissertation et l'analyse littéraire.....	266
Art. IV.—La lettre.....	270
CONCLUSION.....	279