

400840  
MADE IN SPAIN

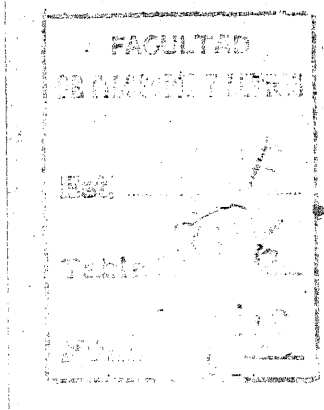
COURS D'ÉTUDE

POUR INSTRUCTION

DE PRINCE DE PARME.

TOME SECOND.





# COURS D'ÉTUDE

POUR L'INSTRUCTION

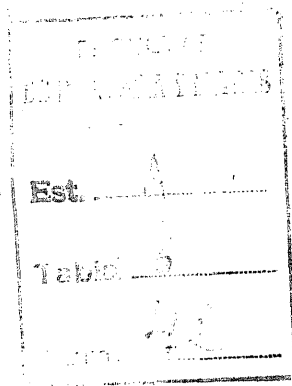
## DU PRINCE DE PARME.

---

TOME SECON D.

---





# COURS D'ÉTUDE

POUR L'INSTRUCTION

DU PRINCE DE PARME,

AUJOURD'HUI

SON ALTESSE ROYALE L'INFANT

D. FERDINAND,

DUC DE PARME, PLAISANCE, GUASTALLE,  
&c. &c. &c.

Par M. l'Abbé DE CONDILLAC, de l'Académie  
Françoise & de celles de Berlin, de Parme  
& de Lyon; ancien Précepteur de S. A. R.

---

TOME SECOND.

l'Art d'Écrire.

---

A GENEVE,

Chez FRANÇOIS DUFART, Imprimeur-Libraire.

ET A AVIGNON,

Chez JOLY, Imprimeur-Libraire.

---

1789.





fient. C'est par-là qu'il est triste ou gai, vif ou lent, doux ou colère, &c. Or, les différens sujets que traite un écrivain sont également susceptibles de différens caractères, parce qu'ils sont susceptibles de différentes modifications. Mais ce n'est pas assez de leur donner le caractère qui leur est propre, il faut encore le modifier suivant les sentimens que nous devons éprouver en écrivant. Vous ne parlerez pas avec le même intérêt de la gloire & du jeu; car vous n'avez pas & vous ne devez pas avoir une passion égale pour ces deux choses: vous n'en parlerez pas non plus avec la même indifférence. Réfléchissez donc sur vous-même, Monseigneur: comparez le langage que vous tenez lorsque vous parlez des choses qui vous touchent, avec celui que vous tenez lorsque vous parlez des choses qui ne vous touchent pas; & vous remarquerez comment votre discours se modifie naturellement de tous les sentimens qui se passent en vous. Quand vous prenez vos leçons en pénitence, vous êtes triste, je suis sérieux, & les leçons sont aussi tristes que vous & aussi sérieuses que moi. N'êtes-vous plus en pénitence? ces mêmes leçons deviennent un jeu: elles nous amusent l'un

& l'autre, & nous trouvons du plaisir jusque dans les choses qui paroîtroient faites pour nous ennuyer.

Le caractère du style doit donc se former de deux choses: des qualités du sujet qu'on traite, & des sentimens dont un écrivain doit être affecté.

Chaque pensée, considérée en elle-même, peut avoir autant de caractères qu'elle est susceptible de modifications différentes: il n'en est pas de même, lorsqu'on la considère comme faisant partie d'un discours. C'est à ce qui précède, à ce qui suit, à l'objet qu'on a en vue, à l'intérêt qu'on y prend, & en général aux circonstances où l'on parle, à indiquer les modifications auxquelles on doit la préférence; c'est au choix des termes, à celui des tours, & même à l'arrangement des mots, à exprimer ces modifications: car il n'est rien qui n'y puisse contribuer. Voilà pourquoi, dans un cas donné, quel qu'il soit, il y a toujours une expression qui est la meilleure, & qu'il faut savoir saisir.

Nous avons donc deux choses à considérer dans le discours: la netteté & le caractère. Nous allons rechercher ce qui est nécessaire à l'une & à l'autre.

---



---

 LIVRE PREMIER.
 

---

## DES CONSTRUCTIONS.

LA netteté du discours dépend sur-tout des constructions, c'est-à-dire, de l'arrangement des mots. Mais comment connoissons-nous l'ordre que nous devons donner aux mots, si nous ne connoissons pas celui que les idées suivent, quand elles s'offrent à l'esprit ? Découvrons-nous comment nous devons écrire, si nous ignorons comment nous concevons ? Cette recherche vous paroîtra d'abord difficile, cependant elle se réduit à quelque chose de bien simple. En effet, lorsque nous concevons, nous ne faisons & ne pouvons faire que des jugemens, & si nous observons notre esprit, lorsqu'il en fait un, nous savons ce qu'il lui arrive lorsqu'il en fait plusieurs.




---



---

 CHAPITRE PREMIER.
 

---

*De l'ordre des idées dans l'esprit, quand on porte des jugemens.*

A l'occasion des Grecs, je puis penser aux fables qu'ils ont imaginées, comme à l'occasion des fables je puis penser aux Grecs. L'ordre dans lequel ces idées naissent en moi n'a donc rien de fixe.

Mais lorsque je dis : *les Grecs ont imaginé des fables*, ces idées ne suivent plus aucun ordre de succession : elles me sont toutes également présentes au moment que je prononce *les Grecs*. Voilà ce qu'on appelle *juger* : un jugement n'est donc que le rapport apperçu entre des idées qui s'offrent en même tems à l'esprit.

Quand un jugement renferme un plus grand nombre d'idées, nous n'en découvrons les rapports que parce que nous les faisons encore toutes ensemble. Car, pour juger, il faut comparer, & on ne compare pas des choses qu'on n'apperçoit pas en même tems. Lorsque je dis *les Grecs ignorans ont imaginé des fables grossières*, non seulement j'apperçois le rapport des Grecs aux

fables imaginées ; mais j'apperçois encore ; au même instant , le caractère d'ignorance que je donne aux Grecs , & celui de grossièreté que je donne aux fables. Si toutes ces choses ne s'offroient pas à la fois à mon esprit , je les modifierois au hafard : il pourroit m'arriver de dire , *les Grecs éclairés ont imaginé des fables raisonnables* ; & je ne saurois pourquoi je préférerois une épithète à une autre. Il est vrai que je puis d'abord avoir dit seulement , *les Grecs ont imaginé des fables* , & avoir ensuite ajouté les caractères d'ignorance & de grossièreté. Par-là je n'aurai achevé ce jugement qu'en deux reprises ; mais enfin je ne puis m'assurer qu'il est exact dans toutes les parties , que parce que je l'embrasse dans toute son étendue.

Je dis plus : c'est que si votre esprit sent que deux jugemens ont quelque rapport l'un avec l'autre , il faut nécessairement qu'il les saisisse tous les deux à la fois. « Les Grecs étoient trop ignorans pour ne pas imaginer des fables grossières , & ils avoient trop d'esprit pour ne les pas imaginer agréables ». Vous ne saisissez l'opposition qui est entre ces idées , que parce que vous appercevez les deux jugemens ensemble. Cette vérité vous fera encore plus sensible , si

vous réfléchissez sur vous-même lorsque vous faites un raisonnement.

Allons encore plus loin : considérons une de ces suites de jugemens & de raisonnemens dont nous avons formé des systêmes : vous le pouvez , Monseigneur ; car vous savez ce que tout le monde fait à votre âge , comment toutes les opérations de l'entendement forment un systême , comment celles de la volonté en forment un autre , & comment les deux se réunissent en un seul.

C'est peu-à-peu que nous avons achevé ce systême : nous avons un jugement , & puis un autre encore. Il nous est arrivé ce qui arrive à un architecte qui fait un bâtiment. Il met avec ordre des pierres sur des pierres : le bâtiment s'élève peu-à-peu ; & lorsqu'il est fini , on le saisit d'un coup-d'œil. En effet , vous appercevez dans le mot *entendement* une certaine suite d'opérations ; vous en appercevez une autre dans celui de *volonté* , & le seul mot *pensée* présente à votre vue tout le systême des facultés de votre ame.

Il étoit très-important de vous accoutumer de bonne heure à bien saisir un systême : mais ce n'est pas assez , il faut encore réfléchir sur les moyens qui vous ont rendu

capable de le sentir. Car il faut que vous sachiez comment vous en pourrez former d'autres.

Vous voyez par l'art avec lequel nous nous sommes conduits, qu'un seul mot suffit pour vous retracer un grand nombre d'idées. Voulez-vous savoir comment cela se fait, vous n'avez qu'à réfléchir sur vous-même, & vous rappeler l'ordre que nous avons suivi.

Vous remarquerez donc une suite d'idées principales que nous avons successivement développées, & qui, partant d'un même principe, se réunissent & forment un seul tout. Vous remarquerez que vous avez fait une étude de la subordination qui est entr'elles; que vous avez observé comment elles naissent les unes des autres, & que vous avez contracté l'habitude de les parcourir rapidement. A mesure que vous avez contracté cette habitude, votre esprit s'est étendu, & il vous est enfin arrivé de saisir l'ensemble qui résulte d'un grand nombre d'idées.

Cette conduite vous ayant réussi une fois, doit vous réussir toujours. Nous l'avons tenue dans les autres systèmes que vous vous êtes faits, & vous en savez déjà assez pour sentir que c'est le seul moyen d'acquérir de vraies connoissances. En effet, il n'y a

de la lumière dans l'esprit, qu'autant que les idées s'en prêtent mutuellement. Cette lumière n'est sensible que parce que les rapports qui sont entr'elles nous frappent la vue; & si, pour connoître la vérité d'un jugement, il faut saisir à la fois tous les rapports, il est encore plus nécessaire de n'en laisser échapper aucun, lorsqu'on veut s'affurer de la vérité d'une longue suite de jugemens. Il faut un plus grand jour pour appercevoir les objets qui sont répandus dans une campagne, que pour appercevoir les meubles qui sont dans votre chambre.

Mais le premier coup-d'œil ne suffit pas pour démêler tout ce qui se montre à nous dans un espace fort étendu. Vous êtes obligé d'aller d'un objet à un autre, de les observer chacun en particulier; & ce n'est qu'après les avoir parcourus avec ordre, que vous êtes capable de distinguer plus de choses à la fois. Or, vous suppléez à la foiblesse de votre esprit avec le même artifice que vous employez pour suppléer à la foiblesse de votre vue, & vous n'êtes capable d'embrasser un grand nombre d'idées, qu'après que vous les avez considérées chacune à part.

Vous ne savez peut-être pas, Monseigneur, ce que c'est qu'un esprit faux; il est à propos

de vous l'apprendre , car vous en rencontrerez dans le monde.

Un esprit faux est un esprit très-borné : c'est un esprit qui n'a pas contracté l'habitude d'embrasser un grand nombre d'idées. Vous voyez par - là qu'il doit souvent en laisser échapper les rapports. Il ne lui sera donc pas possible de s'affurer de la vérité de tous ses jugemens. S'il a l'ambition de faire un système , il tombera dans l'erreur : il accumulera contradictions sur contradictions , absurdités sur absurdités. Je vous en donnerai quelque jour des exemples , & vous sentirez combien il est important d'étendre votre esprit , si vous ne voulez pas qu'il soit faux.

Mais , me direz-vous , j'aurai beau l'étendre , il sera toujours borné , & par conséquent toujours faux.

L'esprit n'est pas faux , précisément parce qu'il est borné , mais parce qu'il est si borné qu'il n'est pas capable d'étendre sa vue sur beaucoup d'idées : il ne se doute pas même de tous les rapports qu'il faut saisir avant de porter un jugement : il juge à la hâte , au hasard , & il se trompe.

Celui qui , au contraire , s'est accoutumé de bonne heure à se porter sur une suite

d'idées , sent combien il est nécessaire de tout comparer pour juger de tout. Lors donc qu'il n'est pas assez étendu pour embrasser un système , il suspend ses jugemens , il observe avec ordre toutes les parties , & il ne juge que lorsqu'il est assuré que rien ne lui a échappé. Le caractère de l'esprit juste , c'est d'éviter l'erreur , en évitant de porter des jugemens : il sait quand il faut juger ; l'esprit faux l'ignore & juge toujours.

Quoique plusieurs idées se présentent en même tems à vous , lorsque vous jugez , que vous raisonnez , & que vous faites un système , vous remarquerez qu'elles s'arrangent dans un certain ordre. Il y a une subordination qui les lie les unes aux autres. Or , plus cette liaison est grande , plus elle est sensible , plus aussi vous concevez avec netteté & avec étendue. Détruisez cet ordre , la lumière se dissipe , vous n'appercevez plus que quelques foibles lueurs.

Puisque cette liaison vous est si nécessaire pour concevoir vos propres idées , vous comprenez combien il est nécessaire de la conserver dans les discours. Le langage doit donc exprimer sensiblement cet ordre , cette subordination , cette liaison. Par conséquent le principe que vous devez vous faire en

écrivain, est de vous conformer toujours à la plus grande liaison des idées : les différentes applications que nous ferons de ce principe, vous apprendront tout le secret de l'art d'écrire.

Je puis même déjà vous faire entrevoir comment ce principe donnera au style différens caractères. Si nous réfléchissons sur nous-mêmes, nous remarquerons que nos idées se présentent dans un ordre qui change suivant les sentimens dont nous sommes affectés. Telle dans une occasion nous frappe vivement, qui se fait à peine appercevoir dans une autre. De-là naissent autant de manières de concevoir une même chose, que nous éprouvons successivement d'espèces de passions. Vous comprenez donc que, si nous conservons cet ordre dans le discours, nous communiquerons nos sentimens en communiquant nos idées.

Je ne sais si le principe que j'établis pour l'art d'écrire souffre des exceptions, mais je n'ai pu encore en découvrir.




---

## CHAPITRE II.

*Comment, dans une proposition, tous les mots sont subordonnés à un seul.*

DANS cette phrase : *un Prince éclairé est persuadé que tous les hommes sont égaux, & qu'il ne se met au-dessus d'eux qu'en donnant l'exemple des vertus; éclairé est subordonné à Prince; est persuadé l'est à Prince éclairé; que tous les hommes sont égaux, & qu'il ne se met au-dessus d'eux, à persuadé; & qu'en leur donnant l'exemple des vertus, à, ne se met au-dessus d'eux.*

Le propre des mots subordonnés est de modifier les autres, soit en les déterminant, soit en les expliquant. *Eclairé* modifie *prince*, parce qu'il le détermine à une classe moins générale; & tout le reste de la phrase modifie *prince éclairé*, parce qu'il explique l'idée qu'on s'en fait. Vous remarquerez aussi que tous les mots des propositions particulières sont subordonnés les uns aux autres, dans le même ordre dans lequel ils sont ici placés.

Ces rapports de subordination se reconnoissent à différens signes : au genre & au nombre, *prince éclairé, princesses éclairées*; à la place que les mots occupent, comme

vous le voyez dans le tissu de cette phrase ; aux conjonctions, vous en avez deux dans cet exemple, *que*, & ; aux prépositions, il y en a aussi deux, *de* & *à*.

Le nom est proprement le premier terme de la proposition, puisque c'est à lui que tous les autres se rapportent. Lorsque je dis *courageux soldat*, on voit bien qu'au moment où je prononce *courageux*, je pense à un nom que j'ai dessein de modifier. *Soldat*, quoique énoncé le second, est donc le premier dans l'ordre des idées, & *courageux* est un mot subordonné.

De-là naissent deux sortes de constructions : l'une qui suit la subordination des mots, & que nous avons nommée *construction directe* ; l'autre qui s'en écarte, & que nous avons nommée *construction renversée* ou *inversion*. *Soldat courageux* est une construction directe, & *courageux soldat* est une inversion.

Il ne faut jamais faire d'inversion lorsque le rapport des mots doit être marqué par la place qu'ils occupent. *J'aurois à rendre compte de mille autres secrets*, voilà une construction directe : l'on peut la renverser, & dire, *de mille autres secrets j'aurois à rendre compte*, parce que le rapport de *compte* à *mille autres secrets* est suffisamment marqué

par la préposition *de* : mais le rapport de *compte à rendre*, ne doit être marqué que par la place ; & par conséquent ce seroit mal de dire « de mille autres secrets j'aurois » compte à vous rendre. » On dira, « j'aurois des comptes à rendre, ou j'aurois à rendre des comptes, » & ces deux constructions sont même directes ; car on dit également « j'ai des comptes, je rends des comptes : » mais l'on ne dit pas *j'ai compte*, comme l'on dit *je rends compte*.

Quelquefois une construction directe commence par un mot subordonné ; c'est qu'alors le nom est sous-entendu. « Des savans pensent ; savans est subordonné, puisqu'il est précédé de la préposition *des*, & le mot sous-entendu est *une partie*, ou *quelques-uns*.

On distingue les mots en régissant & en régimes. Le régissant est celui qui détermine le genre, le nombre, la place ou la préposition qui doit précéder un mot subordonné ; le régime est celui qui ne prend tel genre, tel nombre, telle place ou telle préposition, que parce qu'il est subordonné à un autre. *Eclairé* est régi par *prince*, *est persuadé* est le régime de *prince éclairé* ; ainsi du reste. Je parle de ces mots, parce que les grammairiens en font un grand usage :

je crois cependant que nous nous en servons peu. Ils sont plus nécessaires dans la grammaire latine que dans la grammaire françoise.

---

### CHAPITRE III.

*Des propositions simples & des propositions composées de plusieurs sujets, ou de plusieurs attributs.*

**V**ous êtes heureux, vous lisez, sont des exemples de propositions simples. Vous voyez que ces propositions ne sont composées que d'un nom, du verbe être & d'un adjectif, ou simplement d'un nom & d'un verbe équivalent à un adjectif précédé du verbe être. Vous lisez est la même chose que vous êtes lisant, qui ne se dit pas.

Des deux termes que l'on compare dans une proposition, l'un s'appelle *sujet*, & l'autre *attribut*.

On peut comparer plusieurs sujets avec un même attribut, plusieurs attributs avec un même sujet, ou tout-à-la-fois plusieurs sujets & plusieurs attributs. Et dans tous ces cas, l'on a une proposition composée de plusieurs autres,

La construction de ces sortes de propositions ne souffre point de difficultés. Lorsque Boileau peint la mollesse par ce vers :

*Soupire, étend les bras, ferme l'œil & s'endort;*

il renferme quatre attributs dans une proposition, & il les présente dans la gradation qui les lie davantage. L'ordre des mots est donc alors déterminé par la gradation des idées, & l'on n'a pas à choisir entre deux constructions.

Si la gradation n'a pas lieu, les idées seront également liées, quel que soit l'ordre qu'on leur donne. En pareil cas, les constructions seront donc arbitraires : il suffira de consulter l'oreille.

Il seroit inutile de multiplier ici les exemples; ces sortes de phrases ne souffrent point de difficultés.

---

### CHAPITRE IV.

*Des propositions composées par la multitude des rapports.*

**U**N verbe peut avoir rapport à un objet; j'envoie ce livre : à un terme, à votre ami : à un motif, ou à une fin, pour lui faire plaisir, à une circonstance, dans sa nouveauté : à un moyen, par une commodité.



Il semble d'abord qu'il suffiroit d'ajouter ces choses les unes aux autres : cependant le plus médiocre écrivain ne se permettroit pas cette phrase, *j'envoie ce livre à votre ami pour lui faire plaisir, dans sa nouveauté, par une commodité.* Or, quelle est cette loi à laquelle nous obéissons, lors même que nous ne la connoissons pas ?

Pour découvrir la raison de ce qui est mal ; le moyen le plus simple & le plus sûr c'est de chercher la raison de ce qui est bien.

Premièrement le même rapport a beau être répété ; il est certain que la phrase n'en fera pas moins correcte. Par exemple : » vous » ne connoissez pas l'ennui qui dévore les » grands, l'obsession où ils font de cette » multitude de valets dont ils ne peuvent » se passer, l'inquiétude qui les porte à » changer de lieu sans en trouver un qui » leur plaise, la peine qu'ils ont à remplir » leur journée, & la tristesse qui les suit » jusque sur le trône ».

Vous voyez dans cette phrase autant de fois le même rapport que le verbe *connoissez* a d'objets différens. En pareil cas, ou il y a quelque gradation entre les idées, ou il n'y en a point. S'il y en a une, vous devez vous assujettir à l'ordre qu'elle vous indi-

que ; s'il n'y en a point, vous pouvez les disposer comme il vous plaît, ou vous n'avez du moins que l'oreille à consulter.

« Les Romains savoient profiter admirablement de tout ce qu'ils voyoient dans les autres peuples de commode pour les campemens, pour les ordres de bataille, pour le genre même des armes, en un mot, pour faciliter tant l'attaque que la défense ».

Voilà un exemple où un adjectif, *commode*, a rapport à plusieurs fins indiquées par la préposition *pour* : que ce soit un verbe ou un adjectif, & quel que soit le rapport, pourvu qu'il soit toujours le même, il est évident que la construction ne souffre point de difficulté.

La gradation des idées étoit le genre des armes, les campemens, & les ordres de bataille : mais Bossuet a fait un renversement, parce qu'il a voulu faire sentir jusqu'où les Romains portoient l'attention qu'il leur attribue ; c'est à quoi contribue encore l'adjectif *même*.

Comme il y a une gradation entre les rapports de même espèce, il y en a une également entre les rapports d'espèce différente. Le verbe est plus lié à son objet qu'à

son terme, & à son terme qu'à une circonstance.

Si, par exemple, je m'interromps après avoir dit, *j'envoie....* on ne me demandera pas d'abord à *qui ni où*, à moins qu'on ne fût d'ailleurs ce que j'ai dessein d'envoyer : on demandera *quoi* ? si j'ajoute *un livre*, la première question ne sera pas *pourquoi*, ni *par quelle occasion*, mais *plutôt à qui*.

Vous voyez par-là que ce qu'il y a de plus lié au verbe, c'est l'objet, & qu'après l'objet c'est le terme. Il sera donc mieux de dire *j'envoie ce livre à votre ami*, que de dire *j'envoie à votre ami ce livre*.

Vous remarquerez que le sens de cette phrase, pour être fini, doit renfermer un objet & un terme ; & qu'il n'est pas nécessaire qu'il renferme les circonstances, le moyen, la fin, ou le motif. Or, j'appelle *nécessaires* toutes les idées sans lesquelles le sens ne fauroit être terminé ; & j'appelle *sur-ajoutées* les circonstances, le moyen, la fin, le motif, toutes les idées, en un mot, qu'on ajoute à un sens déjà fini.

Puisque le sens est terminé indépendamment des idées sur-ajoutées, il est évident que lors qu'aucune n'est énoncée, le verbe ne porte pas à faire des questions sur l'une plutôt

plutôt que sur l'autre. Elles n'y sont pas liées essentiellement. Si l'on fait des questions, ce sera uniquement par un esprit de curiosité, & elles pourront avoir pour objet les circonstances, plutôt que les moyens ; plutôt que la fin, & réciproquement.

Je puis ajouter une circonstance à la phrase donnée pour exemple. *J'envoie ce livre à votre ami dans sa nouveauté*. Cette circonstance, *dans sa nouveauté*, n'altère point la liaison des idées ; elle est à sa place, & la construction est bien faite.

Je puis encore substituer à la circonstance la fin ou le moyen, & je dirai également bien, *j'envoie ce livre à votre ami pour lui faire plaisir* : *j'envoie ce livre à votre ami par une commodité*.

Mais si je veux rassembler les circonstances, les moyens & la fin, je n'ai pas de raison pour commencer par l'une de ces idées plutôt que par l'autre ; voilà pourquoi la construction devient choquante : chacune d'elles a le même droit de précéder, & la dernière paroît hors de sa place. Lors donc que je dis, *j'envoie ce livre à votre ami dans sa nouveauté, pour lui faire plaisir, par une commodité* ; ces idées, *pour lui faire plaisir, par une commodité*, terminent mal la phrase,

parce qu'elles sont trop séparées du verbe auquel seul elles se rapportent, & que d'ailleurs elles ne sont pas liées entr'elles.

La multitude des rapports n'est donc un défaut, que parce qu'elle altère la liaison des idées; & cette altération commence, lorsqu'à l'objet & au terme on ajoute encore deux rapports. La règle générale est donc que le verbe n'ait jamais que trois rapports après lui.

Je dis *après lui*, car le sens étant fini; indépendamment des idées sur-ajoutées, le verbe ne leur marque point de place: il n'est pas plus lié aux unes qu'aux autres, & elles peuvent commencer ou terminer la phrase.

Par le moyen de ces transpositions, on peut faire entrer dans la même phrase un rapport de plus. On dira donc: *pour faire plaisir à votre ami, je lui envoie ce livre dans sa nouveauté*; & cette construction est mieux que *j'envoie ce livre à votre ami dans sa nouveauté pour lui faire plaisir*.

Quand nous commençons la première construction, l'idée sur-ajoutée *pour faire plaisir*, &c. attire notre attention, & nous fait attendre le verbe auquel elle est subordonnée. Aussi-tôt donc que nous lisons *j'envoie*, nous l'y lions naturellement,

Il n'en est pas de même de la seconde construction. Au-contre, quand nous arrivons au mot *nouveauté*, nous n'attendons plus rien. Le sens portera bien à lier encore *pour lui faire plaisir à j'envoie*; mais la liaison ne se fera pas si naturellement.

Il faut qu'une phrase paroisse faite d'un seul jet; il ne faut pas qu'on paroisse y revenir à plusieurs reprises. Or, quand on ajoute à la fin plusieurs idées à un sens d'ailleurs fini, il semble qu'on a oublié ce qu'on veut dire, & qu'on est obligé d'y revenir à plusieurs fois.

La règle est donc qu'on peut faire entrer dans une phrase autant d'idées sur-ajoutées qu'on veut, lorsqu'elles ont toutes le même rapport avec le verbe: mais si elles ont des rapports différens, on n'en peut faire entrer qu'une, lorsqu'on n'en met point au commencement; & on en peut faire entrer deux, lorsqu'on en met une au commencement & une à la fin.

N' imaginez pas cependant qu'on soit toujours libre de changer la place des idées sur-ajoutées. Lorsque Pellisson, croyant louer Louis XIV, dit, « le roi reçut fièrement les » députés de Tournay, pour avoir osé tenir » en sa présence », vous sentez qu'on ne

peut rien transposer. Mais s'il avoit d'abord été question du roi & de ces députés, on auroit pu dire également : « le roi les reçut » fièrement, pour avoir osé tenir en sa pré- » sence, *ou*, pour avoir osé tenir en sa pré- » sence, le roi les reçut fièrement ».

Vous devez encore éviter les transpositions lorsqu'il en peut naître quelqu'équivoque. Quoique vous puissiez dire, « par » la voie des expériences la philosophie fait » des progrès; *vous ne direz pas*, ce n'est » pas en imaginant qu'on découvre la vérité; » par la voie des expériences la philosophie » fait des progrès. *Car* par la voie des expé- » riences » se rapporteroit à ce qui précède, comme à ce qui suit.

Le terme n'a pas une place aussi fixe que l'objet, & l'on peut souvent le transposer. « Aux yeux de l'ignorance tout est pro- » dige, *ou* tout est naturel ».

» Tout est prodige, tout est naturel », fait un sens fini, & cela vous montre que le terme peut être au nombre des idées surajoutées. Les circonstances peuvent à leur tour devenir des idées nécessaires : je vous fais voir cette remarque, afin que vous vous accoutumiez à juger des choses par le sens. Voici un exemple que je tire de Bossuet.

« Près du déluge se rangent le décroisse- » ment de la vie humaine, le changement » dans le vivre, & une nouvelle nourriture » substituée aux fruits de la terre; quelques » préceptes donnés à Noé de vive voix, » seulement, la confusion des langues arri- » vées à la tour de Babel, &c. »

*Près du déluge* est une circonstance absolument nécessaire pour terminer le sens du verbe *se rangent*. Remarquez que Bossuet n'a pas suivi l'ordre direct, parce qu'il l'a trouvé moins propre à lier les idées. En effet, l'esprit eût été suspendu par l'énumération de cette multitude de sujets, & la liaison n'eût été formée qu'à la fin de la phrase; au lieu que, dans la construction qu'il a choisie, chaque nom se lie au verbe à mesure qu'il est prononcé.

Avec un peu de réflexion, vous sentirez facilement les occasions où vous pouvez, à votre choix, vous permettre l'ordre direct ou l'ordre renversé. Vous direz donc également : « le rouge, l'orangé, le jaune, le » verd, le bleu, l'indigo, le violet entrent » dans la composition de chaque faisceau du » lumière; *ou*, dans la composition de cha- » que faisceau de lumière entrent le rouge, » l'orangé, &c. »

Au reste, quand je donne deux constructions pour bonnes, c'est que je considère une phrase comme isolée. Vous verrez que, dans la suite d'un discours, le choix n'est jamais indifférent.

Nous avons vu que l'objet doit suivre le verbe & précéder le terme, & cela est vrai toutes les fois que l'objet & le terme ne sont pas plus composés l'un que l'autre. Mais si l'objet est plus composé, le principe de la liaison des idées veut que le terme précède l'objet.

Vous direz fort bien avec Madame de Maintenon : « M. de Catinat fait son métier ; » mais il ne connoît pas Dieu. Le roi n'aime pas à confier ses affaires à des gens sans dévotion. *Ce tour est mieux que* le roi n'aime pas à confier à des gens sans dévotion ses affaires. *Mais si vous dites* : M. de Catinat ne connoît pas Dieu, le roi ne confie pas le commandement de ses armées à des incrédules, ce tour ne seroit pas le meilleur, quoique les idées y suivent le même ordre que dans le premier exemple. Il seroit mieux de transposer le terme avant l'objet, & de dire : « le roi ne confie pas à des incrédules le commandement de ses armées ». La raison de cette transposition,

c'est que le terme est trop éloigné du verbe, lorsqu'il en est séparé par un objet exprimé en beaucoup plus de mots. Mais s'il étoit lui-même à-peu-près aussi composé, il faudroit lui faire reprendre sa place, & présenter ce tour : « le roi ne confie pas le commandement de ses armées à des hommes qui sont sans religion, à celui-ci, le roi ne confie pas à des hommes qui sont sans religion le commandement de ses armées ». Lorsqu'il faut que le terme ou l'objet soit séparé du verbe par plusieurs mots, c'est par le terme qu'on doit finir ; parce que par sa nature il est moins lié au verbe. C'est ainsi que, suivant les circonstances, les mêmes idées s'arrangent différemment.

---

## CHAPITRE V.

*Des propositions composées par différentes modifications.*

LES propositions n'ont que trois termes qu'on puisse modifier : le nom, le verbe & l'attribut. Quoique l'arrangement de ces modifications soit aisé, il faut l'étudier avec soin, afin d'apprendre à surmonter les difficultés lorsque nous voudrons ajouter des modifications aux termes d'une proposition

déjà fort composée. Toutes les fois que vous voudrez vous rendre raison d'une chose un peu compliquée, souvenez-vous, Monseigneur, de commencer toujours par observer dans le même genre des choses qui seront plus simples.

Les modifications sont ou des adjectifs, ou des adverbes, ou des substantifs, précédés d'une préposition, ou d'autres propositions, ou tout cela ensemble. Nous allons traiter successivement des modifications du nom, de celles du verbe & de celles de l'attribut.

---

*Des modifications du nom.*

QUAND la modification est un adjectif, la liaison est égale, quelqu'arrangement qu'on suive. *Cet heureux mortel, ce mortel heureux.* Mais l'usage ne laisse pas toujours la liberté de mettre à notre choix l'adjectif avant ou après le nom; & il ne paroît pas suivre en cela de loi bien fixe.

Si le nom est modifié par un substantif, précédé d'une préposition, ou ce substantif est pris d'une manière vague, ou il a un sens déterminé. Dans le premier cas, l'usage ne permet qu'une seule construction: *l'homme*

*me de fortune a presque toujours des revers à craindre; on ne dira jamais de fortune l'homme.* Dans le second cas, on a le choix entre deux constructions. On peut dire: *enfin les revers de la fortune sont à craindre; & de la fortune enfin les revers sont à craindre.* *De la fortune* est une idée déterminée, sur laquelle l'esprit s'arrête; il attend le nom qu'elle modifie, & il lie l'un à l'autre. Il ne lui est pas si naturel de se fixer d'abord sur une idée vague: c'est pourquoi l'on ne peut pas dire *de fortune l'homme.*

Vous remarquerez que la transposition du substantif, avant le nom qu'il modifie, demande qu'ils soient séparés l'un de l'autre par quelque chose, & cela ne nuit pas à la liaison des idées. Car s'il y a des cas où les idées ne sont liées qu'autant que les mots se suivent immédiatement, il y en a d'autres où la construction écarte les idées, pour en rendre la liaison plus sensible. Tout l'artifice consiste à présenter d'abord l'idée qui, dans l'ordre direct, devoit être la dernière: l'esprit la fixe, & la lie lui-même à celle dont elle a été séparée, & qu'elle lui a fait attendre. Quand on lit *de la fortune*, on attend le nom que ce substantif détermine, & aussitôt qu'on lit *les revers*, la liaison est faite.

Or, la liaison est la même, soit que la construction rapproche elle-même les idées en rapprochant les mots, soit qu'elle écarte les mots avec cet art qui engage l'esprit à rapprocher lui-même les idées. Ces deux constructions ont chacune des avantages, & elles sont tour à tour préférables l'une à l'autre. L'ordre direct est le point fixe que vous ne devez jamais perdre de vue. Vos constructions peuvent s'en écarter; mais il faut qu'elles puissent y revenir sans effort, autrement elles seront obscures, ou du moins embarrassées: *de la fortune enfin les revers sont à craindre*, ne s'entend que parce que l'esprit rétablit naturellement l'ordre direct.

*Un excellent fruit d'Italie; un fruit excellent d'Italie*: voilà un nom, *fruit*, modifié par un adjectif *excellent*, & par un substantif indéterminé précédé d'une préposition. Vous avez ici deux constructions, parce qu'*excellent* peut avoir deux places différentes. Dans la première, cependant, *fruit* se lie mieux avec ses modifications: aussi est-elle préférable. Avec l'adjectif *bon* vous n'auriez absolument qu'une construction, parce qu'on ne dit pas *fruit bon*.

Si le substantif qui modifie étoit déterminé, vous auriez quelquefois quatre cons-

tructions, & d'autres fois deux. Quatre dans « la victoire sanglante de Fontenoi; la » sanglante victoire de Fontenoi; de Fontenoi la victoire sanglante; de Fontenoi la » sanglante victoire. *Deux*: les attirails affujettissans de la grandeur; de la grandeur » les attirails affujettissans. *Il ne seroit pas » bien de dire*, les affujettissans attirails. Chacune de ces constructions a son usage; c'est ce qui vous sera expliqué dans la suite. Je vous prie seulement de vous souvenir qu'on ne les emploie pas indifféremment.

Vous pouvez encore construire de quatre manières différentes *les revers dangereux de la fortune*, & de deux seulement *les coups incertains de la fortune*. Mais il est inutile de multiplier les exemples. On dira *l'ambitieux, l'intrépide, le téméraire roi de Suède; & le roi de Suède ambitieux, intrépide, téméraire*; & on ne dira jamais *le roi ambitieux, intrépide, téméraire de Suède*. *De Suède* est un substantif pris vaguement, & qui, par conséquent, ne doit pas être séparé du nom qu'il modifie.

Si vous vouliez n'employer qu'une seule épithète, vous ne pourriez la transposer après ce substantif, que dans le cas où elle seroit accompagnée de quelque circonstance

ce, & renfermée dans une parenthèse. Vous ne direz pas *le roi de Suède téméraire entreprit*; quoique vous puissiez dire, *le roi de Suède, téméraire en cette occasion, entreprit*. Alors *téméraire* est bien en cette place; parce qu'il doit se lier à la circonstance, exprimée par ces mots *en cette occasion*: vous pourriez dire aussi, *téméraire en cette occasion, le roi, &c.*

Il faut toujours prendre garde que les transpositions ne donnent pas lieu à des équivoques: ne dites donc pas, *peintures des mœurs vives & brillantes*; car d'un côté on verroit que vous voulez que les épithètes modifient *peintures*, & de l'autre elles paroïtroient modifier *mœurs*.

On peut encore remarquer qu'il doit y avoir une certaine proportion entre les parties d'une phrase. Si cette proportion n'y étoit pas, l'oreille en seroit blessée; & tout ce qui l'offense cause une distraction, qui ne permet pas à l'esprit de saisir également la liaison des idées. Ne dites donc pas: *on trouve dans la Bruyere des peintures vives, brillantes & vraies des mœurs*. Il seroit mieux de retrancher quelque chose d'un côté & d'ajouter de l'autre, en disant: *on trouvera dans la Bruyere des peintures vives & bril-*

*lantes des mœurs de son siècle*. En général, il ne faut pas multiplier les épithètes sans nécessité, car tout mot qui n'est pas nécessaire nuit à la liaison.

Au reste, sans compter les épithètes, il suffit d'avoir l'esprit juste pour discerner les constructions qui altèrent la liaison des idées; il seroit ridicule de s'affujettir à compter les mots.

Si la modification est une proposition, elle se joint au nom par le moyen des adjectifs conjonctifs, *qui, que, donc, &c.* précédés quelquefois d'une préposition. *L'homme qui m'a parlé de vous, que vous connoissez, à qui vous avez obligation.*

Ces propositions incidentes doivent toujours suivre immédiatement le nom, lorsqu'elles en sont les seules modifications. S'il y en a plusieurs, il faut les disposer dans la gradation des idées. "Turenne, qui attaqua,, les troupes de l'empire avec une armée,, bien inférieure, qui les défit dans plusieurs combats consécutifs, & qui mit nos,, frontières à l'abri de toute insulte,,."

Si la modification est tout-à-la-fois formée par des adjectifs, des substantifs & des propositions, les adjectifs & les substantifs se construisent comme nous l'avons remar-



qué, & les propositions incidentes ne viennent jamais qu'après. *La sanglante victoire de Fontenoi, sur laquelle M. de Voltaire a fait un poëme.* Vous voyez par-là que les modifications qui tiennent le plus au nom sont celles qui sont exprimées par un adjectif ou par un substantif précédé d'une préposition; qu'il est de la nature de l'adjectif conjonctif d'être toujours entre les idées qu'il lie ensemble; & que, par conséquent, les propositions incidentes ne sauroient être transposées.

*Des modifications de l'attribut.*

QUAND l'attribut est un adjectif, il peut être modifié par un adverbe ou par un substantif précédé d'une préposition.

Les adverbes de quantité doivent toujours précéder l'adjectif, *les phénomènes sont plus communs, depuis que les observateurs sont moins rares.* Ceux de manière peuvent le précéder ou le suivre comme l'usage vous l'apprendra. *Il est ouvertement ambitieux, il est ambitieux* ouvertement.

Si les substantifs précédés d'une préposition sont l'équivalent d'un adverbe, ils doivent être placés après l'adjectif, *il est*

*économe sans avarice, il est courageux avec prudence.*

Ces expressions *sans avarice, avec prudence*, marquent la manière dont on est économe ou courageux. Mais si les substantifs précédés d'une préposition indiquoient moins la manière que le rapport au terme, à la cause ou à quelques circonstances, alors les transpositions auroient lieu ou n'auroient pas lieu suivant les cas.

Exemples où les transpositions n'ont pas lieu. » La tige des plantes est toujours perpendiculaire à l'horison. Un Prince n'est grand que par les connoissances & les vertus. On est bien inférieur aux autres, quand on ne leur est supérieur que par la naissance ».

Dans ces exemples, aucun des noms précédés d'une préposition ne sauroit changer de place.

Vous savez que l'adjectif & le verbe sont quelquefois renfermés dans un seul mot. En pareil cas, rien n'est si commun que des exemples où les transpositions ne sont pas permises. En voici quelques-uns.

» J'aime mieux commander à ceux qui possèdent de l'or, que d'en posséder moi-même, *disoit Fabius aux ambassadeurs de Pyrrhus.* Les loix que suit la lumière,

» lorsqu'elle passe d'un milieu dans un autre,  
 » ont été découvertes par les philosophes  
 » modernes. Si vous perdez vos enseignes,  
 » disoit Henri le Grand, ne perdez point  
 » de vue mon panache blanc; vous le trou-  
 » verez toujours au chemin de l'honneur  
 » & de la victoire.

Exemples où la transposition peut se faire.  
 » Aux yeux des flatteurs vous êtes char-  
 » mant; mais aux yeux de votre gouverneur  
 » & de votre précepteur l'êtes-vous? Pour  
 » votre âge vous êtes bien peu avancé.  
 » Avec de l'attention on se corrige de ses  
 » mauvaises habitudes, avec de l'application  
 » on en acquiert de bonnes. On pourroit  
 » également dire: vous êtes charmant aux  
 » yeux des flatteurs; mais l'êtes-vous aux  
 » yeux, &c.»

Après Saül paroît David; David paroît  
 après Saül: dans ces deux constructions  
 les idées sont également liées, car l'une n'est  
 que le renversement de l'autre. Mais David  
 après Saül paroît: après Saül David paroît,  
 la liaison n'est pas si grande.

Si nous ajoutons sur le trône, voici les  
 constructions, où les mots se suivront dans  
 la plus grande liaison. Après Saül David  
 paroît sur le trône: sur le trône David paroît  
 après Saül.

La liaison ne seroit plus si sensible si l'on  
 disoit: David paroît sur le trône: car sur le  
 trône est une circonstance qui ne doit faire  
 qu'une idée avec le verbe paroît.

Si le nom est accompagné de plusieurs  
 modifications, on ne pourra se permettre  
 qu'une seule construction.

» Après Saül paroît un David, cet admi-  
 » rable berger, vainqueur du fier Goliath,  
 » & de tous les ennemis du peuple de Dieu:  
 » grand roi, grand conquérant, grand pro-  
 » phète, digne de chanter les merveilles de  
 » la toute-puissance divine, homme enfin  
 » selon le cœur de Dieu, & qui, par sa  
 » pénitence, a fait même tourner son crime  
 » à la gloire de son créateur.»

Il y a quelques observations à faire sur  
 les tems composés. On dira également les  
 femmes vous avoient gâté prodigieusement,  
 ou vous avoient prodigieusement gâté. Mais  
 l'usage vous apprendra que tous les adverbes  
 ne peuvent pas se transposer, & qu'on ne  
 peut pas dire les femmes vous avoient gâté  
 beaucoup.

Quand la modification est exprimée par  
 un substantif précédé d'une préposition, elle  
 ne doit jamais précéder le participe. On ne  
 dira pas, il nous a avec magnificence traités,

quoiqu'on dise *il nous a magnifiquement traités*. La raison de cette différence, c'est que la modification ne formant qu'une seule idée avec le participe, on ne peut la faire précéder que dans le cas où l'on ne craindrait pas qu'elle se liât avec le verbe. Or, dans *il a avec magnificence*, avec sembleroit se lier au verbe *a*.

Il nous resteroit à examiner la place des modifications, lorsque l'attribut est un substantif. Mais il vous sera facile de faire ici l'application de ce que nous avons dit en traitant des modifications du sujet: il faut seulement remarquer que les transpositions ne sont pas aussi fréquentes avec l'attribut. Quoiqu'on puisse dire, *le téméraire roi de Suède a ruiné ses états*, on ne dira pas *Charles XII étoit un téméraire roi*. Si je vous rendois compte des vieilles erreurs & de quelques découvertes modernes, je pourrois ajouter en faisant une inversion: *des philosophes anciens ce sont-là les absurdités, des modernes ce sont là les découvertes*. Mais je ne pourrois plus faire de transposition, si je disois *l'horreur du vuide est une absurdité des anciens philosophes, la pesanteur & le ressort de l'air sont deux découvertes des modernes*; cependant si *absurdité & décou-*

vertes étoient le sujet des propositions, je pourrois dire, *des anciens les absurdités sont innombrables, des modernes les découvertes sont rares*. Avec la plus légère réflexion sur la liaison des idées, il ne vous arrivera pas de vous tromper en pareil cas.

---

*Des modifications du verbe.*

NOUS avons traité des modifications de l'attribut. Nous n'avons donc rien à dire sur les verbes qui renferment l'attribut, tels que parler, aimer; & il ne s'agit ici que du verbe *être*.

Les modifications de ce verbe comprennent les circonstances de tems, de lieu, d'ordre, & le degré d'affurance avec lequel on juge. Vous avez vu dans la grammaire, qu'elles peuvent prendre différentes places. Lorsque Maffillon dit: » les conseils agréables sont rarement des conseils utiles, & » ce qui flatte les souverains fait d'ordinaire » le malheur des sujets: » il pouvoit commencer la première proposition par *rarement*, & la seconde par *d'ordinaire*.

Madame de Maintenon a dit: » dans le » monde tous les retours sont pour Dieu, » dans le couvent tous les retours sont pour » le monde. *elle pouvoit dire*: tous les re-

» tours font pour Dieu dans le monde, *ou*  
 » encore, tous les retours dans le monde  
 » font pour Dieu ». Ce dernier tour altère  
 un peu la liaison des idées : l'autre, au  
 contraire, fuit l'ordre renversé que Madame  
 de Maintenon a préféré. Vous voyez que  
 le second membre de cette période est aussi  
 susceptible de différentes constructions.

Si l'on ajoutoit des modifications au sub-  
 stantif *monde*, elles se construiraient comme  
 nous l'avons dit : mais vous ne pourriez  
 pas les insérer entre le nom & le verbe,  
 & dire » tous les retours dans le monde,  
 » où tant de choses nous contrarient, nous  
 » dégoûtent & nous ennuient, font pour  
 » Dieu ». Cette construction seroit cho-  
 quante, parce que la liaison des idées seroit  
 altérée.

Vous souvenez-vous d'un flatteur qui  
 vous disoit : » Monseigneur étoit déjà bien  
 » habile il y a deux ans ? Déjà & il y a  
 » deux ans » font des modifications du verbe  
*étoit* : la première ne peut se déplacer ; il  
 n'en est pas de même de la seconde.

» Que mon peuple soit bien nourri, je  
 » serai toujours assez bien logé ». C'est une  
 des meilleures choses que Louis XIV ait  
 dites ; & c'est dommage qu'on ne puisse

pas l'écrire sur les bâtimens qu'il a élevés.  
 Quoiqu'il en soit, *toujours* modifie *serai*, &  
 ne sauroit être transposé.

Sans multiplier davantage les exemples ;  
 souvenez-vous, Monseigneur, que les idées  
 ne sont jamais plus liées, que lorsque l'ordre  
 est direct ; & ne vous permettez des inver-  
 sions qu'autant que la liaison demeure la  
 même. Voilà le principe que vous ne devez  
 jamais perdre de vue.

---

*Des modifications qu'on ajoute à l'objet, au  
 terme & au motif.*

Si l'objet, le terme & le motif sont des  
 substantifs, il faut observer ce que nous  
 avons dit sur la place de ces sortes de noms.

Mais un second verbe peut être l'objet,  
 le terme ou le motif du premier, & il peut  
 avoir lui-même un objet, un terme ou un  
 motif. En pareil cas l'ordre direct vous fera  
 sentir la liaison des idées, & vous ne vous  
 permettrez que les inversions qui n'altéreront  
 pas cette liaison. Un seul exemple suffira.  
*Les philosophes n'ont pu découvrir la nature  
 du corps*, voilà l'ordre direct ; vous pourriez  
 faire une inversion, & dire *les philosophes  
 n'ont pas pu du corps découvrir la nature*.

*Découvrir* est l'objet de *n'ont pu* ; mais ces

deux verbes tendent l'un & l'autre vers un objet commun, *la nature du corps*. Lors donc que vous transportez *du corps* entre l'un & l'autre, cette inversion anticipe sur l'objet commun aux deux, & elle les sépare sans diminuer la liaison. Car l'esprit sent que *du corps* doit se rapporter à ce qui suit: il attend, & aussi-tôt qu'il arrive au mot *nature*, il lie l'un à l'autre. Voilà pourquoi cette transposition n'est point contraire à la liaison des idées. Si vous disiez *découvrir du corps la nature*, vous sépareriez l'objet du verbe, *la nature de découvrir*, & la construction seroit vicieuse. Racine a dit:

Celui qui met un frein à la fureur des flots,  
Sait aussi des méchants arrêter les complots.

Les phrases où il entre un objet, un terme, un motif, &c. avec différentes modifications, renferment ordinairement des propositions subordonnées & des propositions incidentes. Nous traiterons bientôt de ces propositions.

---

## CHAPITRE VI.

*De l'arrangement des propositions principales.*

**N**OUS allons traiter des phrases principales, sans avoir égard aux différentes modi-

fications qu'on leur donne. Il ne s'agit que de remarquer comment elles se lient entr'elles.

Or, elles se lient par la gradation des idées, par les conjonctions, par l'opposition, ou parce que les dernières expliquent les premières.

Par la gradation. « D'un côté, l'ame » donne son attention; elle compare, elle » juge, elle réfléchit, elle imagine, elle » raisonne: de l'autre, elle a des besoins, » elle a des desirs, elle a des passions, elle » pense, en un mot, la sensation est le prin- » cipe de ses facultés, le besoin en est le » mobile, la liaison des idées en est le » moyen ».

Par la gradation & par les conjonctions: » Un nouveau phénomène paroît: chacun » en parle, chacun veut l'observer; enfin » on le laisse par lassitude ».

Scipion l'Africain, obligé de comparoître devant le peuple pour se purger du crime de péculat, au lieu de se défendre, parla ainsi: » Romains, à pareil jour je vainquis » Annibal & je soumis Carthage: allons en » rendre grâces aux Dieux ».

» Le peuple attache uniquement son estime » aux richesses & au pouvoir, & les grands » se laissent gouverner par l'opinion du » peuple ».

Si on a l'esprit juste, on découvrira presque toujours entre les phrases une gradation plus ou moins sensible; & l'on sentira qu'il ne suffiroit pas de les lier par des conjonctions.

Par l'opposition. » Le désœuvrement fait » sentir le poids des grandeurs, l'occupation les rendroit faciles à supporter ».

» Le grand nombre voit ce qu'il croit; » le philosophe croit ce qu'il voit.

Par l'opposition & par les conjonctions. Athéas, roi des Scythes, disoit à Philippe, roi de Macédoine: » les Macédoniens savent » combattre des hommes, mais les Scythes » savent combattre la faim & la soif ».

Phrases liées à une autre, parce qu'elles l'expliquent: » chaque espèce commence » où une autre finit. Rien ne ressemble plus » à des animaux que certaines plantes: rien » ne ressemble plus à des plantes que certains animaux: il y a des corps organisés » qui diffèrent à peine des corps bruts.

» Il est aisé de se corriger: les habitudes » se contractent par des actes répétés. On » peut donc acquérir les bonnes & perdre » les mauvaises: il n'y a qu'à faire ou cesser » de faire ».

Vous remarquerez dans tous ces exemples  
une

une gradation d'idées qui en fait toute la netteté.

Quelquefois on renferme plusieurs phrases en une. » Nul n'est heureux comme un vrai » chrétien, ni raisonnable, ni vertueux, ni » aimable. Avec combien peu d'orgueil un » chrétien se croit-il uni à Dieu? avec » combien peu d'abjection s'égalé-t-il au » ver de la terre »!

Cette pensée est de Pascal. La première phrase en renferme quatre. Je vous ferai remarquer par occasion qu'il y a dans la dernière un terme qui n'est pas propre: car nous ne nous égalons qu'à ce qui est au-dessus de nous.

---

## CHAPITRE VII.

*De la construction des propositions subordonnées avec la principale.*

VOUS avez vu que, dans l'ordre direct des idées, le sujet est le premier mot de la proposition. Or, la phrase principale est également la première; c'est à elles que se rapportent toutes les phrases subordonnées, comme tous les mots se rapportent au sujet. Pour démêler une phrase principale entre

plusieurs autres, il suffit donc de consulter l'ordre direct des idées.

Quelquefois l'arrangement de ces phrases se conforme à l'ordre direct.

» De grands physiciens ont fort bien trouvé pourquoi les lieux souterrains sont chauds en hyver, & froids en été; de plus grands physiciens ont trouvé depuis peu que cela n'est pas ».

» Alcibiade coupa la queue de son chien; afin que les Athéniens parlassent de cette singularité ».

D'autres fois l'ordre renversé a la préférence.

» Lorsque les écrevisses quittent leur enveloppe extérieure, elles se défont de leur estomac, & s'en font un autre.

» Lorsqu'elles se cassent la patte, il leur en vient une autre.

M. de Fontenelle a dit: „ quand les oracles commencèrent à paroître dans le monde, heureusement pour eux la philosophie n'y avoit point encore paru ».

„ Dans une suite de phrases, chaque principale peut en avoir une subordonnée.

„ L'intelligence nous manque pour découvrir les causes naturelles, les yeux même nous manquent pour voir les effets. Nous

ne devons donc pas être surpris si les découvertes des modernes ont échappé aux anciens, la postérité auroit donc tort de demander pourquoi nous n'avons pas observé bien des choses qui se présentent à nous; & quelques progrès que fasse la philosophie, les hommes seront toujours fort ignorans ».

Deux phrases principales peuvent être renfermées dans une seule; alors une première phrase subordonnée pourra se rapporter à l'une, & une seconde pourra se rapporter à l'autre.

„ Madame de la Fayette & Madame de Coulanges essayoient des railleries; celle-la parce qu'elle avoit un lit galonné d'or, celle-ci parce qu'elle avoit un valet de chambre ».

On peut subordonner une phrase à un seul mot, à un seul verbe s'il est à l'impératif.

Songez que les femmes vous ont gâté.

Une phrase peut être subordonnée à une phrase qui l'est elle-même.

„ Comptez, dit Madame de Maintenon, que presque tous les hommes noient leurs parens & leurs amis pour dire un mot de plus au roi, & pour lui montrer qu'ils lui sacrifient tout ».

Une phrase est souvent comme enveloppée par deux propositions subordonnées.

„ Quand un prince veut devenir aimable, il n'est rien qu'il ne tente pour se corriger de ses défauts ».

Un grand nombre de propositions peuvent être subordonnées à une seule.

„ Vous avez vu qu'une subordination de cause & d'effets suppose nécessairement un premier principe ; que l'ordre qui est dans tout ce que nous observons prouve son intelligence & sa puissance infinie ; qu'il est indépendant, parce qu'il est le premier ; qu'il est libre, parce que connoissant tout & pouvant tout il fait tout ce qu'il veut ; qu'il est immense & éternel, qu'il existe dans tous les tems & dans tous les lieux, qu'il a été, est & sera par-tout la première cause ; & que son action embrasse tout ce qui existe ; qu'il est immuable, parce que ne pouvant point acquérir de connoissances, il ne sauroit changer de dessein ; qu'il est juste, parce que connoissant tout & pouvant tout, il connoît le mieux ; il le peut & qu'il n'est pas en lui de ne pas le vouloir ; qu'enfin tous ces attributs nous donnent une idée de la providence, par laquelle ce premier principe, que nous appelons Dieu, pourvoit à tout ».

Dans tous les exemples que je viens de

mettre sous vos yeux, la liaison est aussi grande qu'elle peut l'être, & il ne manque rien à la netteté des constructions. Vous remarquerez que tantôt la phrase subordonnée précède la phrase principale, & que tantôt elle la suit. Quand elle la précède, il faut que, dès qu'on arrive à la principale, on voie que c'est celle à laquelle la subordonnée se rapporte. Par exemple : » tandis que les hommes adoptent avec tant de facilité des opinions qu'ils n'entendent pas, ils se refusent aux vérités les plus claires ». A peine lisez-vous *ils*, que vous voyez que c'est le commencement de la phrase principale à laquelle vous devez rapporter la précédente.

Lorsque la phrase subordonnée vient après, il faut qu'en lisant le premier mot, vous connoissiez à quelle phrase principale vous devez la rapporter. Par exemple, « on remarque des choses si singulières sur les insectes, qu'on croiroit que les animaux les plus admirables par le mécanisme sont ceux qui nous ressemblent le moins ». Vous n'avez pas besoin de lire ici toute la phrase subordonnée, pour connoître la phrase principale dont elle dépend. Voici un exemple où cette liaison est altérée.



« Polybe voyoit les Romains du milieu de la Méditerranée porter leurs regards par-tout aux environs, jusqu'aux Espagnes & jusqu'en Syrie, observer ce qui s'y passoit; s'avancer régulièrement & de proche en proche; s'affermir avant que de s'étendre; ne se point charger de trop d'affaires; dissimuler quelque tems & se déclarer à-propos; attendre qu'Annibal fût vaincu pour désarmer Philippe, roi de Macédoine, qui l'avoit favorisé. Après avoir commencé l'affaire, n'être jamais las ni contens, jusqu'à ce que tout fût fait; ne laisser aux Macédoniens aucun moment pour se reconnoître, & , après les avoir vaincus, rendre, par un décret public à la Grèce si long-tems captive, la liberté à laquelle elle ne pensoit plus; par ce moyen répandre d'un côté la terreur, & de l'autre la vénération de leur nom; c'en étoit assez pour faire voir que les Romains ne s'avançoient pas à la conquête du monde par hasard, mais par conduite,,

« Après avoir commencé l'affaire, après les avoir vaincus, par ce moyen ,, sont des expressions qui suspendent la liaison, & qui rendent le discours languissant. *Après avoir commencé l'affaire*, a même l'inconvénient de paroître appartenir à la phrase

qui précède, comme à celle qui suit. Il faut éviter toute équivoque; car ce n'est pas assez que, quand on a lu une phrase, on sente la vraie liaison des idées; il faut que, dès les premiers mots, on ne puisse pas s'y méprendre.

Puisque la liaison des propositions ne fauroit se faire sentir trop rapidement, il seroit mieux d'insérer les suspensions dans le cours d'une phrase, que de les placer au commencement. Il me semble donc qu'il eût fallu dire: « répandre par ce moyen, *plutôt que* par ce moyen répandre.

Vous remarquerez que *du milieu de la Méditerranée*, fait une équivoque: on ne fait d'abord si c'est Polybe qui voyoit du milieu de la méditerranée, ou si ce sont les Romains qui *portoient du milieu*, &c.

Un autre défaut, c'est de construire une suite de propositions successivement subordonnées les unes aux autres.

« Le Corrège étoit si rempli de ce qu'il entendoit dire de Raphaël, qu'il s'étoit imaginé que l'artisan qui s'étoit fait une si grande fortune dans le monde, devoit être d'un mérite bien supérieur ,, *Du Bos*.

Il eut été mieux de dire:

« Le Corrège, rempli de ce qu'il enten-

doit dire de Raphaël, s'étoit imaginé que l'artisan qui s'étoit fait une si grande fortune dans le monde, devoit être d'un mérite bien supérieur.

Ce n'est pas parce que les *que* sont répétés, que nous sommes choqués de ces constructions: vous avez plus haut une longue phrase, où cette conjonction est fort répétée: c'est donc parce que la même conjonction sert à marquer des subordinations toutes différentes. On peut se permettre deux *que* employés de la sorte, parce qu'il est bien difficile de les éviter; mais on ne doit jamais s'en permettre davantage. Le fil des idées échappe quand on subordonne trois ou quatre propositions successivement les unes aux autres. Voici encore un exemple de ce défaut.

« Je fis entendre au Roi, qu'autant que j'avois pu le pénétrer, je voyois que le prince d'Orange se flattoit que le roi d'Angleterre se démettroit de sa couronne, »

Quelquefois un écrivain s'embarrasse par la difficulté où il est de lier également à une phrase principale plusieurs phrases subordonnées. Nicole a dit :

« La volonté de Dieu étant toujours juste & toujours sainte, elle est aussi tou-

jours adorable, toujours digne de soumission & d'amour, quoique les effets nous en soient quelquefois durs & pénibles; puisqu'il n'y a que des âmes injustes qui puissent trouver à redire à la justice, »

La proposition principale est ici, « la volonté de Dieu est toujours adorable, &c. ». Elle est précédée d'une proposition subordonnée & suivie de deux: retranchez la dernière *puisque'il n'y a*, &c. la construction fera bonne; mais cette phrase répand de l'embarras & de la confusion: de l'embarras, parce qu'elle n'est pas à sa place, car elle se rapporte immédiatement à la principale; de la confusion, parce qu'elle paroît d'abord se rapporter à la subordonnée qui la précède. On ne corrigeroit pas ce défaut en faisant une transposition; mais on tomberoit, au contraire, dans un autre; & il n'y avoit qu'un moyen de l'éviter. C'étoit de dire: « la volonté de Dieu . . . . est toujours digne de soumission & d'amour, quoique les effets en soient quelquefois durs & pénibles: il n'y a que des âmes injustes qui puissent trouver à redire à la justice ». Vous voyez qu'en retranchant la conjonction, vous faites de la phrase subordonnée une phrase princi-

pale; & que par ce moyen elle se lie à ce qui la précède.

Quand une proposition principale se lie naturellement à d'autres, il faut bien se garder d'en faire une phrase subordonnée; car, si les conjonctions n'embarraissent pas le discours, elles le rendent au moins languissant. Je pourrois dire :

“ On ne sent guère dans les divertissemens de la Cour, que de la tristesse, de la fatigue & de l'ennui; & le plaisir fuit à proportion qu'on le cherche, parce que nos princes n'ont plus rien de nouveau à voir, puisqu'ils voient tout dans leur enfance, & que dès le berceau on leur prépare leur ennui „.

Mais Madame de Maintenon dit beaucoup mieux.

“ On ne sent guère dans les divertissemens de la Cour, que de la tristesse, de la fatigue & de l'ennui; & le plaisir fuit à proportion qu'on le recherche. Nos Princes n'ont plus rien de nouveau à voir, parce qu'ils voient tout dans leur enfance: dès le berceau on leur prépare leur ennui „.

Il ne reste plus, Monseigneur, qu'à vous rappeler de combien de manières les phrases subordonnées se lient aux principales.

10. Par les conjonctions, comme vous le voyez dans les exemples précédens.

20. En mettant à l'infinitif le verbe de la subordonnée „. La rosée paroît tomber d'une certaine région de l'air; mais les bons observateurs la voient s'élever de la terre jusqu'à cette région „. Vous remarquerez cependant que vous pourriez, en pareil cas, considérer la subordonnée & la principale comme ne formant qu'une seule phrase. Car, dans le vrai, l'un de ces verbes n'est qu'une circonstance de l'autre: paroît tomber, *c'est* tomber en apparence; voir s'élever, *c'est* s'élever à la vue. Mais il importe peu de discuter s'il y a ici deux propositions, ou s'il n'y en a qu'une.

30. La subordonnée se lie à la principale par des prépositions. “ Les arts & les sciences suffiroient seuls pour rendre un règne glorieux, pour étendre la langue d'une nation peut-être plus que des conquêtes, pour lui donner l'empire de l'esprit & de l'industrie, également flatteur & utile pour attirer chez elle une multitude d'étrangers qui l'enrichissent par leur curiosité „.

40. Par des géronatifs. “ Vous étudiez une montre & vous en découvrez le mécanisme en la décomposant, en arrangeant

sous vos yeux toutes les parties, en les examinant séparément, en observant comment le mouvement passe d'un premier ressort à un second, d'un second à un troisième, & ainsi jusqu'à l'aiguille; en analysant de la même manière les opérations de votre ame, vous découvrirez ce qui se passe en vous quand vous pensez. Remarquez que c'est proprement la préposition *en* qui lie ici les phrases.

59. Enfin par des participes. « Les hommes se sont rassemblés, ont bâti des villes, & ont formé des sociétés, en considérant les malheurs d'une vie sauvage, réfléchissant sur les secours qu'ils pouvoient se donner, découvrant de nouveaux moyens pour soulager leurs besoins, & commençant à donner naissance aux arts & aux sciences. »

Ce sont-là des participes; car vous pourriez dire: « parce qu'ils ont considéré, qu'ils ont réfléchi, &c. »

Vous sentez que ces sortes de propositions subordonnées peuvent se transposer comme toutes les autres. Mais n'insérez aucune expression qui puisse suspendre la liaison, & rendre vos constructions languissantes. Prenez garde aux équivoques, & souvenez-vous que le rapport de chaque proposition subordonnée doit se faire sentir dès le premier mot.

---



---

 C H A P I T R E VIII.

*De la construction des propositions incidentes.*

LA place d'une proposition incidente est après le substantif qu'elle modifie.

« Les substances ont des qualités relatives que nous pouvons connoître, & elles en ont aussi que nous ignorerons toujours, parce qu'il y a des comparaisons que nous ne pouvons pas faire. Elles ont encore des qualités absolues que nous ne découvrirons jamais. Les philosophes qui se sont flattés de remonter à l'essence des choses, & qui ont cru avoir trouvé la nature de l'ame & du corps, ont dit des absurdités, ont prononcé des mots qui ne signifient rien. Les sens, que la nature nous a donnés pour voir au-dehors, ne nous apprennent point pourquoi les corps sont étendus, & nous interrogeons envain cette science par laquelle nous observons ce qui se passe en nous; nous ne pouvons savoir ce qui rend l'ame sensible. »

Dans cet exemple, il y a des propositions incidentes qui suivent immédiatement le substantif qu'elles modifient: des *comparaisons que*; les *philosophes qui*. Il y en a d'autres qui ne sont séparées du substantif que par

des adjectifs : des *qualités relatives* que... des *qualités absolues* que. Elles doivent être ainsi séparées, parce qu'elles ne se rapportent pas uniquement au substantif *qualités* ; mais au substantif déjà modifié par les adjectifs, *relatives* ou *absolues*. A ne consulter que les mots, la séparation est encore plus grande dans elles en ont aussi que nous ignorerons toujours : mais si vous consultez le sens, vous verrez que la proposition incidente suit immédiatement le substantif qu'elle modifie : car elles en ont aussi, est la même chose qu'elles ont aussi des *qualités*. Jusqu'ici les constructions ne souffrent point de difficultés. Je crois cependant à-propos de vous arrêter sur quelques exemples. En voici :

“ Le microscope nous fait voir des animaux qui sont vingt - sept millions de fois plus petits que le ciron.

“ Nous connoissons neuf planètes qui étoient inconnues aux anciens ,”

“ Le tumulte & l'agitation qui environne le trône, en bannit les réflexions, & ne laisse jamais le souverain avec lui-même. *Massillon*.

“ C'est l'adulation qui fait d'un bon Prince un Prince né pour le malheur de son peuple : c'est elle qui fait du sceptre un joug accablant, & qui à force de louer les faiblesses des rois

rend leurs vertus même méprisables. *Massillon*.

„ Je ne suis pas si convaincu de notre ignorance par les choses qui sont, & dont la raison nous est inconnue, que par celles qui ne sont pas, & dont nous croyons trouver la raison. *Fontenelle*.

Vous voyez dans ces exemples que la proposition incidente se lie à un nom par le moyen des adjectifs conjonctifs *qui*, *que*, *dont*, &c.

Des grammairiens vous diront que les adjectifs se rapportent toujours au substantif qui les précède immédiatement ; mais cette règle est tout-à-fait fautive.

» Si nous vous reprochons sans-cesse des mouvemens d'habitude dont vous devriez vous défaire, c'est que vous songez peu à vous corriger ».

*Dont* ne se rapporte certainement pas à *habitude*. Vous en avez appris la raison dans votre grammaire : c'est qu'un adjectif conjonctif ne se rapporte jamais à un nom qui n'a pas déjà été déterminé par un article, ou par quelque chose d'équivalent. En effet, *d'habitude* n'est pas là pour être modifié par ce qui suit, mais pour modifier lui-même ce qui le précède. Voilà pourquoi l'esprit lie naturellement *dont* à *mouvemens*.

En pareil cas, ce seroit faire une faute que de rapporter le conjonctif au dernier substantif. Ainsi Vertot s'est mal exprimé, lorsqu'il a dit : *il les fit patriciens avant de les élever à la dignité de sénateurs, qui se trouvèrent jusqu'au nombre de trois cent.* Si en lisant cette phrase, vous vous arrêtez au conjonctif, vous croirez d'abord que la proposition incidente va modifier *dignité*; il n'étoit donc pas naturel qu'elle modifiât *sénateurs*. Voici un exemple d'une autre espèce :

*Il a fallu avant toute chose vous faire lire dans l'écriture l'histoire du peuple de Dieu, qui fait le fondement de la religion.* Boss.

Ici *du peuple* détermine l'espèce d'histoire, & *de Dieu* détermine l'espèce de peuple. Ces deux mots étant suffisamment déterminés, l'esprit ne s'y arrête plus; il remonte au substantif *histoire*, & rapporte à ce nom la proposition incidente. Voilà donc un second cas où le conjonctif se lie à un substantif éloigné. On seroit choqué de cette construction : *vous avez appris l'histoire du peuple de Dieu, qui est le créateur du ciel & de la terre.* C'est donc une règle de rapporter le conjonctif au substantif le plus éloigné, toutes les fois que le dernier substantif,

n'étant employé que pour déterminer le premier, ne demande lui-même aucune modification.

Mais si l'on disoit avec Bossuet : *on vous a montré avec soin l'histoire de ce grand royaume que vous êtes obligé de rendre heureux; que se rapporteroit à ce grand royaume.* Car si ce substantif commence à être déterminé, il ne l'est pas encore assez, & il fait encore attendre quelque autre modification : voilà le seul cas où la proposition incidente appartient au dernier substantif.

Jusqu'ici je ne parle que des constructions où les substantifs se déterminent successivement, parce que ce sont les seuls qui puissent embarrasser. Dans les autres, il ne vous arrivera pas de vous tromper. Vous fentez bien que vous ne pouvez pas dire : *ils trouvèrent des obstacles dans cette guerre qu'ils surmontèrent; ni ils trouvèrent dans cette guerre des obstacles qu'ils entreprirent.* Vous direz toujours : *ils trouverent des obstacles dans cette guerre qu'ils entreprirent; ils trouvèrent dans cette guerre des obstacles qu'ils surmontèrent.*

Vous avez vu, en étudiant la grammaire; pourquoi l'on dit : *une espèce de fruit qui est mûr en hiver, une sorte de bois qui est dur.* C'est

que l'esprit s'arrêtant sur les mots *fruit & bois*, déjà déterminés par ce qui précède, leur rapporte tout ce qui suit. Par la même raison, *une troupe de soldats qui pillèrent le château*, sera mieux qu'*une troupe de soldats qui pillà le château*.

La règle générale que vous devez vous faire dans ces fortes de cas, c'est de n'avoir nul égard à la forme matérielle du discours, de ne point examiner quel est le dernier substantif; mais de considérer l'idée sur laquelle votre esprit se porte plus naturellement. Voici un passage de Fléchier, où vous trouverez des exemples de toute espèce.

« Cette sagesse ( *de Turenne* ) étoit la source de tant de prospérités éclatantes. Elle entretenoit cette union des soldats avec leur chef; qui rend une armée invincible: elle répandoit dans les troupes un esprit de force, de courage & de confiance, qui leur faisoit tout souffrir, tout entreprendre dans l'exécution de ses desseins: elle rendoit enfin des hommes grossiers capables de gloire. Car, Messieurs, qu'est-ce qu'une armée? C'est un corps animé d'une infinité de passions différentes, qu'un homme habile fait mouvoir pour la défense de la patrie: c'est une troupe d'hommes armés qui suivent avec

glément les ordres d'un chef dont ils ne savent pas les intentions: c'est une multitude d'ames, pour la plupart viles & mercenaires, qui, sans songer à leur propre réputation, travaillent à celle des rois & des conquérans: c'est un assemblage confus de libertins, qu'il faut assujettir à l'obéissance; de lâches, qu'il faut mener au combat; de téméraires, qu'il faut retenir; d'impatiens, qu'il faut accoutumer à la constance.

Exerçons-nous encore sur d'autres exemples. Cette construction, *les tableaux de Rubens qui sont au Luxembourg*, est fort correcte: car on sent que *Rubens* n'est là que pour déterminer l'espèce de tableau, & qu'il ne demande point d'être modifié. On diroit au contraire, *les tableaux de ce peintre qui vient de Rome*, parce que *ce peintre* veut une modification. ●

*Les tableaux de Rubens qui est un grand peintre*, est donc une construction forcée. Le lecteur croit d'abord que le conjonctif *qui* se rapporte à tableaux, & il voit ensuite qu'il se rapporte à *Rubens*. Cette équivoque est momentanée; elle est levée sur le champ: mais enfin c'est une équivoque, & les constructions ne sont jamais plus nettes lorsque le rapport indiqué par ce qui précède n'est jamais changé par ce qui suit.

*C'est un effet de la providence divine qui est conforme à ce qui a été prédit : c'est un effet de la providence divine qui veille sur nous.* Voilà des constructions sur lesquelles les grammairiens ont beaucoup disserté. Dans la première *qui est conforme* se rapporte à *effet*, comme il doit s'y rapporter; car si l'on disoit, sans achever la phrase : *c'est un effet de la providence divine qui*, on rapporteroit naturellement *qui à effet*, plutôt qu'à *providence divine*; parce que ce mot est celui sur lequel l'attention s'arrête plus particulièrement. On est prévenu qu'un *effet* est l'idée principale dont on va s'occuper, & celle par conséquent qui sera modifiée. Quand ensuite on lit *de la providence divine*, l'attention ne s'y arrête pas, comme sur des mots qui font entendre quelques modifications : au contraire, on juge qu'ils ne sont là que pour déterminer l'espèce d'effet dont on parle, & par conséquent l'esprit revient naturellement au mot *effet*, auquel il lie la proposition incidente, *qui est conforme*.

Il est donc encore naturel de rapporter dans la seconde phrase le conjonctif *qui* au mot *effet*; & cependant le mot *veille* force à le rapporter à *providence divine*. Ce conjonctif a donc alors un double rapport. Je

conviens néanmoins qu'il seroit rigoureux de condamner ces sortes de constructions : car l'équivoque ne s'apperçoit pas lorsque le sens la lève sur le champ.

Il y a des écrivains qui, faute d'avoir saisi la nature de ces constructions, rapportent la proposition incidente au dernier substantif : ils disent avec confiance, *les tableaux de Rubens qui est un grand peintre*. Mais lorsqu'ils veulent que la proposition incidente modifie le premier, ils disent, dans la crainte d'une équivoque imaginaire, *les tableaux de Rubens, lesquels ; c'est un effet de la providence divine, lequel*. Enfin ils font au bout de toutes leurs ressources, quand les deux substantifs sont au même genre & au même nombre : *c'est une punition de la providence divine*, ils n'ont plus ici de moyens pour éviter l'équivoque.

Vous remarquerez, Monseigneur, que le conjonctif *lequel* a mauvaise grace dans ces dernières constructions. C'est que si ce conjonctif est employé pour rapprocher d'un mot une proposition qui devroit plutôt appartenir à une autre, vous êtes choqué ; parce qu'on fait violence à la liaison des idées. Si au contraire ce conjonctif sert à lier une proposition à un mot, auquel elle



se lioit déjà elle-même; vous êtes encore choqué, parce que vous n'aimez pas qu'on prenne des précautions superflues. En effet, nous voulons qu'un écrivain soit clair, & nous voulons qu'il le soit sans travail. La beauté des constructions dépend toujours de l'ordre des idées; & le lecteur est fatigué des efforts d'un écrivain, parce qu'il les partage.

Plusieurs propositions incidentes peuvent se rapporter à un seul substantif.

Tel fut cet empereur (*Titus*) sous qui Rome adorée,  
Vit renaître les jours de Saturne & de Rhée,  
Qui rendit de son joug l'univers amoureux,  
Qu'on n'alla jamais voir sans revenir heureux,  
Qui soupiroit le soir si sa main fortunée,  
N'avoit par ses bienfaits signalé la journée.

*Despréaux:*

Tous ces *qui* se rapportent à *empereur*; ceux qui en sont le plus loin comme celui qui en est le plus près, & cette construction est fort bonne.

La construction suivante au contraire est très-défectueuse, quoique le conjonctif se rapporte presque toujours au substantif qui le précède immédiatement.

« Il faut se conduire par les lumières de la foi, *qui* nous apprennent que l'insensibilité est d'elle-même un très-grand mal,

*qui* nous doit faire appréhender cette menace terrible, *que* Dieu fait aux ames *qui* ne sont pas assez touchées de sa crainte. *Nicole* ».

Nous ferons sur ces propositions incidentes la même observation que nous avons déjà faite, en parlant d'une suite de propositions subordonnées les unes aux autres. Ce n'est pas là une phrase où les idées soient liées, c'est une suite de phrases qui tiennent mal ensemble. L'esprit s'écarte insensiblement du point d'où il est parti, & on ne fait plus où l'on est. En effet, le premier *qui* se rapporte à *lumières*, le second à *grand mal* ou à *insensibilité*, le troisième à *menace*, & le dernier à *ames*. Il me semble que Nicole auroit pu dire : *il faut se conduire par les lumières de la foi, qui nous apprennent que l'insensibilité est d'elle-même un très-grand mal; & qu'elle doit nous faire appréhender cette menace terrible que Dieu fait aux ames trop peu touchées de sa crainte.*

« On n'ignore pas que peu de tems après la mort d'Auguste, la poésie, qui avoit brillé avec tant d'éclat sous les yeux de ce prince, s'éclipsa peu-à-peu sous ses successeurs, & demeura enfin comme éteinte dans les ténèbres de la barbarie, *qui* amena du fond du nord ce déluge de nations féroces, *qui*

des débris de l'empire romain forma la plupart des royaumes *qui* subsistent aujourd'hui dans l'Europe. *L'abbé du Bos* ».

Il y a ici le même défaut que dans l'exemple précédent : car un *qui* conjonctif se rapporte à *ténèbres*, un autre à *nations* & le dernier à *royaumes*.

Le vice est encore plus grand lorsque les conjonctifs se rapportent tantôt au dernier substantif, tantôt à un substantif éloigné ; car il en résulte ou de l'embarras ou des équivoques.

« Nous tombons sans y penser dans une infinité de fautes, à l'égard de ceux avec *qui* nous vivons, *qui* disposent à prendre en mauvaise part ce qu'ils souffriroient sans peine, s'ils n'avoient déjà un commencement d'aigreur dans l'esprit. *Nicole* ».

On pourroit éviter le second *qui* en disant : *Et par là nous les disposons, &c.*

« Qui ne croiroit que ceux que Dieu a éclairés par de si pures lumières, à qui il a découvert la double fin & la double éternité de bonheur ou de misère *qui* les attend, *qui* ont l'esprit rempli de ces grands & effroyables objets, ont préféré Dieu à toute chose : *qui* ne croiroit, dis-je, qu'ils sont incapables

incapables d'être touchés des bagatelles du monde. *Nicole* ».

Si en lisant ces exemples, vous vous arrêtez à chaque *qui*, vous remarquerez que vous rapportez naturellement le second au même nom, auquel vous avez rapporté le premier ; & cependant lorsque vous continuez de lire, le sens demande que vous le rapportiez à un autre. Ces doubles rapports sont toujours vicieux, parce que s'ils ne causent pas d'équivoque, ils embarrassent au moins la construction.

« Les étoiles fixes ne sauroient être moins éloignées de la terre que de vingt-sept mille six cent soixante fois la distance d'ici au soleil, qui est de trente millions de lieues. *Fontenelle* ».

On ne peut pas absolument blâmer cette dernière proposition incidente : mais il me semble qu'elle termine mal la phrase, & qu'un tour où on l'eût évitée eût été préférable.

« Il n'y a personne dans le monde, si bien lié avec nous de société & de bienveillance, qui nous aime, qui nous goûte, qui nous fait mille offres de services & qui nous sert quelquefois, *qui* n'ait en soi, par l'attachement à son intérêt, des dispo-

sitions très-proches à rompre avec nous.  
*La Bruyere* ».

« Il n'y a qu'une affliction qui dure, qui est celle qui vient de la perte des biens »,  
*La Bruyere*.

Il eût été mieux de dire : *c'est celle qui*, &c.

« Racine exact imitateur des anciens, dont il a suivi exactement la netteté & la simplicité de l'action. *La Bruyere* ».

Cette phrase est mauvaise, parce que la netteté & la simplicité se construisent tout-à-la-fois avec de l'action qui les suit. Mais voilà suffisamment d'exemples.

## CHAPITRE IX.

*De l'arrangement des modifications exprimées par des propositions subordonnées, par des propositions incidentes, ou par tout autre tour.*

IL ne suffit pas, Monseigneur, d'étudier les bonnes constructions, il faut encore étudier les mauvaises ; car l'art d'écrire renferme deux choses : les loix qu'il faut suivre, & les défauts qu'il faut éviter. Vous saurez donc écrire avec clarté & avec précision, lorsque vous aurez observé ce qui rend le

discours long, pesant & embarrassé. C'est pourquoi je vais, dans ce chapitre, rassembler des exemples où vous verrez des défauts de toute espèce.

Nous aurons occasion de nous servir du mot de *période*, & il faut vous rappeler ce que nous en avons dit dans la grammaire. Venons à un exemple.

*Il y a bien des phénomènes qui embarrassent les philosophes ; & les plus communs ne sont pas ceux qui les embarrassent le moins.* Voilà une période : vous voyez qu'elle renferme plusieurs choses qu'on appelle *membres*. *Il y a bien des phénomènes qui embarrassent les philosophes ; c'est le premier membre ; & les plus communs ne sont pas ceux qui embarrassent le moins : c'est le second.*

Vous comprenez qu'une période peut avoir un plus grand nombre de membres, trois, par exemple, quatre ou davantage ; mais il est inutile de les compter. Vous savez qu'il suffit de bien lier les idées, & qu'il seroit ridicule de s'occuper du nombre des phrases ou des mots.

« Comme donc, en considérant une carte universelle, vous sortez du pays où vous êtes né & du lieu qui vous renferme, pour parcourir toute la terre habitable, que

vous embrassez par la pensée avec toutes ses mers & tous ses pays ; ainsi en considérant l'abrégé chronologique , vous sortez des bornes de votre âge , & vous vous étendez dans tous les siècles ».

« Mais de même que pour aider sa mémoire dans la connoissance des lieux , on retient certaines villes principales , autour desquelles on place les autres , chacune selon sa distance ; ainsi dans l'ordre des siècles , il faut avoir certains tems marqués par quelque grand événement , auquel on rapporte tout le reste. *Bossuet* ».

Voilà une période où tout est lié ; en voici une où il y a quelques petits défauts.

« C'est la suite de la religion & des empires que vous devez imprimer dans votre mémoire , & comme la religion & le gouvernement politique sont deux points sur lesquels roulent les choses humaines , voir ce qui regarde ces choses renfermé dans un abrégé , & en découvrir par ce moyen tout l'ordre & toute la suite , c'est comprendre dans sa pensée tout ce qu'il y a de grand parmi les hommes , & tenir pour ainsi dire le fil de toutes les affaires de l'univers. *Bossuet* ».

J'aurois mieux voir dans un abrégé , que

voir ce qui regarde ces choses renfermé dans un abrégé. Je retrancherois encore par ce moyen , comme inutile.

Il y a deux inconvéniens à craindre dans les longues périodes : l'un de tomber dans des équivoques pour éviter les constructions forcées ; l'autre de faire violence aux constructions pour éviter les équivoques. Ce n'est pas assez qu'une transposition prévienne les doubles sens ; il faut encore que les idées se lient également dans l'ordre renversé comme dans l'ordre direct. Voici une longue période qui est fort bien faite.

« Quel témoignage n'est-ce pas de sa sévérité , de voir que dans les tems où les histoires profanes n'ont à nous conter que des fables , ou tout-au-plus des faits confus & à demi oubliés , l'écriture , c'est-à-dire , sans contestation , le plus ancien livre qui soit au monde , nous ramène par tant d'événemens précis , & par la suite même des choses , à leur véritable principe ; c'est à-dire , à Dieu qui a tout fait , & nous marque si distinctement la création de l'univers , celle de l'homme en particulier , le bonheur de son premier état , les causes de ses misères & de ses foiblesses , la corruption du monde & le déluge ; l'origine des arts & celle des

nations, la distribution des terres ; enfin la propagation du genre humain, & d'autres faits de même importance, dont les histoires humaines ne parlent qu'en confusion, & nous obligent à chercher ailleurs les sources certaines. *Bossuet* „

Vous voyez que dans une période, tous les membres doivent être distincts & liés les uns aux autres. Quand ces conditions ne sont pas remplies, ce n'est plus qu'un assemblage confus de plusieurs phrases. En voici un exemple.

“ Comme les arcs triomphaux des Romains ne se dressoient que pour éterniser la mémoire d'un triomphe réel, les ornemens tirés des dépouilles qui avoient paru dans un triomphe, & qui étoient propres pour orner l'arc qu'on dressoit, afin d'en perpétuer la mémoire, n'étoient point propres pour embellir l'arc qu'on feroit en mémoire d'un autre triomphe, principalement si la victoire avoit été remportée sur un autre peuple que celui sur qui avoit été remportée la victoire, laquelle avoit donné lieu au premier triomphe comme au premier arc. *L'abbé du Bos* „

Bossuet conçoit nettement sa pensée, & ses idées s'arrangent naturellement : mais

plus l'abbé du Bos fait d'efforts, plus il s'embarraffe. Il est obscur par les précautions qu'il prend pour se faire entendre. On démêle qu'il veut dire que les arcs triomphaux étant ornés des dépouilles des ennemis, on ne pouvoit pas faire servir les mêmes dans des occasions où la victoire avoit été remportée sur des peuples différens.

Quand on accumule les idées sans ordre ; on s'embarraffe dans sa propre pensée, & l'on ne sait plus où finir. On sent qu'on est obscur ; & on le devient davantage, parce qu'on veut cesser de l'être. On pourroit dire :

“ Rien n'est plus propre à nous faire connoître ce que peuvent sur tous les hommes & principalement sur les enfans les qualités propres à l'air d'un certain pays, que de considérer le pouvoir des simples vicissitudes ou altérations passagères de l'air sur les organes qui ont acquis toute leur consistance „

L'abbé du Bos exprime cette même pensée avec beaucoup de désordre & de superfluité.

“ Rien n'est plus propre à nous donner une juste idée du pouvoir que doivent avoir sur tous les hommes, & principalement sur les enfans, les qualités qui sont propres à l'air d'un certain pays en vertu de sa com-

position, *lesquelles* on pourroit appeler ses qualités permanentes, *que* de rappeler la connoissance *que* nous avons du pouvoir *que* les simples vicissitudes ou les altérations passagères de l'air ont même sur les hommes dont les organes ont acquis la consistance dont ils sont susceptibles. *Du Bos* „

“ Tout persuadé *que* je suis *que* ceux *que* l'on choisit pour de différens emplois, chacun selon son génie & sa profession font bien; je me hasarde de dire *qu'il* se peut faire *qu'il* y ait au monde plusieurs personnes, connus ou inconnus, que l'on n'emploie pas, qui feroient très-bien. *La Bruy.* „

Quand vous lirez la Bruyere, vous y trouverez souvent des constructions dans ce goût-là.

Il me semble qu'on écriroit correctement si l'on disoit :

“ L'Allemagne est aujourd'hui bien différente de ce qu'elle étoit quand Tacite l'a décrite. Elle est remplie de villes, & il n'y avoit que des villages : les marais, la plupart des forêts ont été changés en prairies ou en terres labourables : mais, quoique par cette raison la manière de vivre & de s'habiller des Allemands soit différente en bien des choses de celles des Germains, on leur

reconnoît encore le même génie & le même caractère „

Voici comment l'abbé du Bos embarrasse cette pensée.

“ Quoique l'Allemagne soit aujourd'hui dans un état bien différent de celui où elle étoit quand Tacite la décrit; quoiqu'elle soit remplie de villes, au lieu qu'il n'y avoit que des villages dans l'ancienne Germanie; quoique les marais & la plupart des forêts de la Germanie aient été changés en prairies & en terres labourables; enfin quoique la manière de vivre & de s'habiller des Germains soient différentes par cette raison en bien des choses de la manière de vivre & de s'habiller des Allemands, on reconnoît néanmoins le genre & le caractère d'esprit des anciens Germains dans les Allemands d'aujourd'hui „

1. L'abbé du Bos pouvoit éviter la répétition de ces *quoique*. 2. Par cette raison & dans les Allemands d'aujourd'hui sont mal placés. 3. Les mots de *Germanie*, de *Germains* & d'*Allemands* sont trop répétés. Enfin cette longue suite de propositions subordonnées tiennent trop long tems l'esprit en suspens, le font revenir trop souvent au même tour, & ne sont pas en propor-

tion avec la conclusion qu'elles amènent. Tous ces défauts rendent le style lourd & traînant ; & vous voyez qu'on les évite , quand on se conforme à la liaison des idées.

Si vous étudiez les périodes que je vous ai données pour modèles , vous remarquerez que les idées principales des différens membres tendent toutes au même but , & que les modifications qui les accompagnent , les développent & les arrangent avec ordre autour d'une idée qui est comme un centre commun. C'est pourquoi une période bien faite est appelée une période arrondie.

Celui qui met un frein à la fureur des flots.  
Sait aussi des méchans arrêter les complots.  
Soumis avec respect à sa volonté sainte,  
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai pas d'autre crainte.  
*Racine.*

*Je ne crains que Dieu.* Voilà à quoi toute la période se rapporte. Cette idée est en même tems la principale du second membre ; elle est naturellement liée à la principale du premier , & les propositions subordonnées la développent & l'arrondissent. Voici un passage où Massillon lie parfaitement ses idées dans une suite de périodes. L'idée principale à laquelle toutes les autres se rapportent , est qu'on n'oseroit dire la vérité aux princes.

“ Gâtés par les louanges , on n'oseroit plus leur parler le langage de la vérité : eux seuls ignorent dans leurs états ce qu'eux seuls devoient connoître : ils envoient des ministres pour être informés de ce qui se passe de plus secret dans les cours & dans les royaumes les plus éloignés ; & personne n'oseroit leur apprendre ce qui se passe dans leur royaume propre : les discours flatteurs assiègent leur trône , s'emparent de toutes les avenues , & ne laissent plus d'accès à la vérité. Ainsi le souverain est seul étranger au milieu de ses peuples ; il croit manier les ressorts les plus secrets de l'empire , & il en ignore les événemens les plus publics : on lui cache ses pertes , on grossit ses avantages , on lui diminue les misères publiques , on le joue à force de le respecter ; il ne voit plus rien tel qu'il est , tout lui paroît tel qu'il le souhaite ,”

Voici une période qui n'est pas si bien faite , parce qu'il y a trop de propositions incidentes dans le premier membre. Elle est encore de Massillon.

“ Souvenez-vous de ce jeune Roi de Juda , qui , pour avoir préféré les avis d'une jeunesse inconsidérée , à la sagesse & à la maturité de ceux aux conseils desquels

Salomon son père étoit redevable de la gloire & de la prospérité de son regne, & qui lui conseilloyent d'affermir les commencemens du sien par le soulagement de ses peuples, vit un nouveau royaume se former des débris de celui de Juda, & qui, pour avoir voulu exiger de ses sujets au-delà de ce qu'ils lui devoient, perdit leur amour & leur fidélité qui lui étoient dûs „.

La liaison des idées est ralentie, parce que Massillon s'arrête sur un nom de la première proposition incidente, pour le modifier par deux autres propositions assez longues : *aux conseils desquels, &c. & qui lui conseilloyent, &c.* Or, l'esprit n'aime pas à être retardé de la sorte.

Si des propositions de cette espèce, jetées dans le premier membre, ralentissent le discours, elles rendent la période traînante, lorsqu'elles sont ajoutées au dernier. Fénelon écrit ainsi à Madame de Maintenon.

“ Comme le Roi se conduit bien moins par des maximes suivies, que par l'impression des gens qui l'environnent, & auxquels il a confié son autorité; le capital est de ne perdre aucune occasion pour l'obséder par des gens sûrs, qui agissent de concert avec vous, pour lui faire accomplir dans

leur vraie étendue ses devoirs dont il n'a aucune idée „.

C'est au dernier *pour* que la période devient languissante. Vous vous souviendrez qu'une préposition ne peut être répétée, qu'autant qu'elle exprime le même rapport, & qu'elle subordonne deux propositions à une même préposition principale.

Ce ne seroit pas faire une période, ce seroit écrire une suite de phrases mal liées, que de dire avec Pascal.

“ (1) Qu'est-ce que nous crie cette avidité (*d'acquiescer des connoissances*), sinon qu'il y a eu autrefois en l'homme un véritable bonheur dont il ne lui reste maintenant que la marque & la trace toute vuide; (2) qu'il essaie de remplir de tout ce qui l'environne; (3) en cherchant dans les choses absentes le secours qu'il n'obtient pas des présentes, & que les unes & les autres sont incapables de lui donner; (4) parce que ce gouffre infini ne peut être rempli que par un objet infini & immuable „.

J'ai distingué les phrases par des chiffres. Vous voyez que la seconde modifie le dernier nom de la première, que la troisième modifie la seconde, & que la quatrième modifie la dernière partie de la troi-



fième. Ce n'est certainement pas là une période arrondie.

“ L'ennui dévore les grands, & ils ont „ bien de la peine à remplir leur journée „ Voilà une idée principale que Madame de Maintenon développe dans une suite de phrases bien faites & bien liées.

“ Que ne puis-je vous donner toute mon expérience ; que ne puis-je vous faire voir l'ennui qui dévore les grands, & la peine qu'ils ont à remplir leur journée ! Ne voyez-vous pas que je meurs de tristesse dans une fortune qu'on auroit eu peine à s'imaginer, & qu'il n'y a que le secours de Dieu qui m'empêche d'y succomber ? j'ai été jeune & jolie, j'ai goûté des plaisirs, j'ai été aimée par-tout. Dans un âge plus avancé, j'ai passé des années dans le commerce de l'esprit, je suis venue à la faveur ; & je vous proteste que tous les états laissent un vuide affreux, une inquiétude, une lassitude, une envie de connoître autre chose, parce qu'en tout cela rien ne satisfait entièrement „

Ce dernier exemple est un modèle. Mais revenons encore à des critiques, Monseigneur, car enfin le vrai moyen d'apprendre à écrire, c'est de savoir les défauts que vous avez à éviter.

Ce n'est pas assez de bien arranger les propositions principales, subordonnées & incidentes ; il faut encore que chaque mot soit à sa place.

“ Si la plupart des Grecs & des latins qui les ont suivis ne parlent point de ces rois Babyloniens ; s'ils ne donnent aucun rang à ce grand royaume, parmi les plus grandes monarchies dont ils racontent la suite ; enfin si nous ne voyons presque rien dans leurs ouvrages de ces fameux rois Teglathphalasar, Salmanasar, Sennacherib, Nabuchodonosor, & de tant d'autres si renommés dans l'écriture & dans les histoires orientales, il le faut attribuer ou à l'ignorance des Grecs, plus éloquens dans leurs narrations que curieux dans leurs recherches ; ou à la perte que nous avons faite de ce qu'il y a de plus recherché & de plus exact dans leurs histoires. *Bossuet* „

Dans *si la plupart des Grecs & des Latins qui...* le conjonctif *qui* paroît d'abord se rapporter aux Grecs comme aux Latins. Cependant *les ont suivis* fait bientôt voir que l'écrivain ne veut pas qu'on le rapporte aux Grecs. Mais il ne s'agit pour le moment que de remarquer les mots qui ne sont pas à leur place. Il me semble donc qu'au lieu

de *s'ils ne donnent aucun rang à ce grand royaume parmi . . .* il falloit *s'ils ne donnent à ce grand royaume aucun rang parmi . . .* & qu'au lieu de *si nous ne voyons rien dans leurs ouvrages de ces fameux rois . . .* il falloit *si dans leurs ouvrages nous ne voyons presque rien de ces . . .* Car la liaison des idées demande que *parmi* suive immédiatement *rang*, & que *de ces fameux rois* suive immédiatement *presque rien*.

“ Il écrivit de sa propre main sur deux tables qu'il donna à Moïse au haut du mont Sinaï, le fondement de cette loi, c'est-à-dire, le décalogue. *Boss.* „

Une transposition eût rapproché le verbe de son objet, & la liaison des idées eût été plus grande, si Bossuet eût dit : “ sur deux tables qu'il donna à Moïse au haut du mont Sinaï, il écrivit „

Mais comme on n'est pas toujours sûr d'avoir raison lorsqu'on entreprend de corriger Bossuet, gâtons une de ses périodes en transposant seulement quelques mots.

“ Gloire, richesse, noblesse, puissance, ne sont que des noms pour les hommes du monde; pour nous, si nous suivons Dieu, ce seront des choses: au contraire la pauvreté, la honte, la mort sont des choses trop effec-

tives, & trop réelles pour eux; pour nous ce sont seulement des noms. *Boss.* „

Cette période n'auroit pas la même grace si vous écriviez.

“ Gloire, richesse, noblesse, puissance ne sont que des noms pour les gens du monde; si nous suivons Dieu, ce seront des choses pour nous; au contraire la pauvreté, la honte, la mort sont des choses trop effectives & trop réelles pour eux, ce sont seulement des noms pour nous „

Je n'ai cependant fait que transposer *pour nous* à la fin de chaque membre. Vous voyez donc qu'en laissant ces deux mots dans la place où Bossuet les a mis, les idées en sont beaucoup mieux liées; & cela doit vous servir de règle dans tous les cas où vous avez des oppositions à marquer.

Despréaux a dit: *ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement*; c'est une maxime qu'on répète beaucoup: cependant vous avez vu des phrases, où l'écrivain conçoit bien ce qu'il veut dire, quoiqu'il s'exprime d'une manière obscure ou du moins embarrassée. Cela doit arriver ainsi; car autre chose est de concevoir clairement sa pensée, & autre chose de la rendre avec la même clarté. Dans un cas toutes les idées se présentent à

la fois à l'esprit, dans l'autre elles doivent se montrer successivement. Pour bien écrire, ce n'est donc pas assez de bien concevoir : il faut encore apprendre l'ordre dans lequel vous devez communiquer l'une après l'autre des idées que vous apercevez ensemble. Accoutumez-vous de bonne heure à concevoir avec netteté, & familiarisez-vous en même tems avec le principe de la plus grande liaison.

---

## CHAPITRE X.

### *Des constructions elliptiques.*

IL ne s'agit pas ici seulement des ellipses qui sont d'un usage général, & dont nous avons parlé dans la grammaire ; il s'agit encore de celles qui sont plus rares, & que les bons écrivains se permettent, pour donner plus de vivacité au discours.

Nous voudrions donner à nos expressions la rapidité de nos pensées. Ainsi, non-seulement le style doit être dégagé de toute superfluité, il doit être encore débarrassé de tout ce qui se supplée facilement : moins on emploie de mots, plus les idées sont liées.

“ Une femme inconstante est celle qui n'aime plus ; une légère, celle qui déjà en

aime un autre ; une volage, celle qui ne fait si elle aime, ni celui qu'elle aime : une indifférente, celle qui n'aime rien. La Bruyere,,

Le retranchement du verbe rend ici le style plus vif.

“ Si j'épouse, Hermas, une femme avare, elle ne me ruinera point ; si une joueuse, elle pourra s'enrichir ; si une savante, elle fera m'instruire ; si une prude, elle ne fera point emportée ; si une emportée, elle exercera ma patience ; si une coquette, elle voudra me plaire ; si une galante, elle le fera peut-être jusqu'à m'aimer ; si une dévote, répondez, Hermas, que dois-je attendre de celle qui veut tromper Dieu, & qui se trompe elle-même ?

La Bruyere paroît aimer ce tour, & en fait usage assez souvent ; mais il feroit encore mieux de supprimer le *si*, & de dire, si j'épouse, Hermas, une femme avare, elle ne me ruinera pas ; une joueuse, elle pourra s'enrichir, une savante ; &c. vous sentez qu'il s'agit d'une fausse dévote.

“ J'accepterois les offres de Darius, si j'étois Alexandre ; & moi aussi, si j'étois Parménion,,

Supplétez dans le second membre, je les accepterois.

Quelquefois on sous-entend, avec une négation, un verbe qui a été employé affirmativement.

“ Il y avoit tout à redouter de la fureur d'Annibal, & rien à craindre de la modération de Fabius „ S. Evremont.

Supplétez il n'y avoit rien. D'autrefois on sous-entend, sans négation, un verbe qui a été pris négativement.

“ La frugalité des Romains n'étoit point un retranchement des choses superflues, ou une abstinence volontaire des agréables : mais un usage grossier de ce qu'on avoit entre les mains „ S. Evremont.

Supplétez *c'étoit*; sous-entendu aussi *choses* devant *agréables*.

Enfin on sous-entend des mots qui n'ont pas été énoncés.

..... aussi-tôt aimés qu'amoureux,  
On ne vous force point à répandre des larmes.  
*Deshoulières.*

Le premier vers est elliptique; comme vous êtes aimés, aussitôt que vous êtes amoureux.

Madame de Sévigné écrit à sa fille.

“ Je vous en prie, ne donnons point désormais à l'absence l'honneur d'avoir remis entre nous une parfaite intelligence, & de

mon côté la persuasion de votre tendresse pour moi „

Cette construction est fort claire, & par conséquent, elle est bonne. Cependant les grammairiens demanderont qu'est ce qu'*avoir remis de mon côté la persuasion de votre tendresse pour moi*? Et ils condamneront ce tour, parce qu'ils n'en trouvent pas d'exemple. Plus occupés des mots que des pensées, ils désapprouvent les ellipses lorsqu'elles paroissent rapprocher des mots qu'on n'a pas encore vus ensemble. Mais soyez persuadé qu'une phrase claire, vive & précieuse est bonne, quand même la langue ne fourniroit pas de moyen pour remplir l'ellipse. Ces grammairiens savent si une chose a été dite ou non; mais ils paroissent ignorer que ce qui n'a pas été dit, peut se dire. Assujettis à des règles qu'ils ne sauroient fixer; & souvent en contradiction avec eux-mêmes, ils voient d'un jour à l'autre le succès des tours, contre lesquels ils se font récriés; & ils reçoivent enfin la loi de l'usage, qu'ils appellent bizarre. Cependant l'usage n'est pas aussi peu fondé en raison qu'ils le prétendent; il s'établit d'après ce qu'on sent, & le sentiment est bien plus sûr que les règles des grammairiens. Si Racine avoit toujours

écouté de pareils critiques, il n'auroit pas enrichi la langue de quantité de nouveaux tours. Il a dit.

Je t'aimois inconstant, qu'aurois-je fait fidèle ?

Et un habile grammairien remarque que cette ellipse est trop forte. Il avoue cependant qu'on la peut pardonner à un poète de l'âge de Racine : mais il ne conseilleroit pas à un jeune homme de hasarder un pareil tour ; comme s'il falloit avoir vieilli, pour oser bien écrire.

Voici une ellipse encore plus irrégulière.

Le crime fait la honte, & non pas l'échafaud.

Un grammairien qui voudroit mieux écrire, écriroit fort mal : la précision est à rechercher toutes les fois que la liaison des idées prévient les équivoques auxquelles la forme du discours paroîtroit donner lieu. En effet, tous les arrangemens de mots sont subordonnés à cette liaison, & lorsqu'un mot est inutile, il le faut supprimer.

Monsieur de Valincour a critiqué dans la princesse de Cleves cette phrase : elle faisoit  
" valoir à Estouteville, de cacher leur intelligence ,, ; cependant l'esprit devine facilement que les mots sous-entendus sont le soin qu'elle prenoit.

" Il m'a fait faire bien des complimens ;

& que sans que son équipage étoit bien fatigué, il seroit venu me voir, & moi, sans que je n'en ai point ,,.

On voit que Madame de Sévigné badine sur sans que, qui est une mauvaise expression ; & le tour elliptique qu'elle emploie est aussi bon que plaisant.

" C'est une faute contre la politesse que de louer immédiatement en présence de ceux que vous faites chanter ou toucher un instrument, quelqu'autre personne qui a les mêmes talens, comme devant ceux qui vous lisent des vers, un autre poète ,, La Bruyère.

Cette construction est embarrassée, parce que louer est loin de son objet, quelqu'autre personne : c'est ce qui fait qu'il paroît mal-à-propos sous-entendu *devant* un autre poète.

Vous remarquerez que les ellipses ne souffrent point de difficulté, lorsqu'on ne sous-entend que les mots qui ont déjà été employés.

" Corneille étoit très-aisé à vivre, bon père, bon mari, bon parent, tendre & plein d'amitié. Il avoit l'âme fière & indépendante, nulle souplesse, nul manège : ce qui l'a rendu très-propre à peindre la vertu romaine, & très-peu propre à faire sa fortune ,, Fontenelle.

Voici trois pensées de Pascal, où vous remarquerez le même tour elliptique.

“ Le fini s'anéantit en présence de l'infini : ainsi notre esprit devant Dieu, ainsi notre justice devant la justice divine „.

“ Il est également dangereux à l'homme de connoître Dieu sans connoître sa misère, & de connoître sa misère sans connoître Dieu „.

“ Quand tout se remue également, rien ne se remue en apparence, comme en un vaisseau. Quand tous vont vers le dérèglement, nul ne semble y aller : qui s'arrête, fait remarquer l'emportement des autres comme un point fixe „.

Les grammairiens disent que l'ellipse doit être autorisée par l'usage ; mais il suffit qu'elle le soit par la raison. Vous pouvez vous permettre ces sortes de tours toutes les fois que les mots sous-entendus se suppléeront facilement. Ne demandez pas si une expression est usitée ; mais considérez si l'analogie autorise à s'en servir. Vous saurez un jour que le latin est beaucoup plus elliptique que le françois ; & vous en sentirez facilement la raison.



## CHAPITRE

## CHAPITRE XI.

### *Des amphibologies.*

LES amphibologies sont occasionnées par les pronoms, *il, le, la*, &c. ; par les adjectifs possessifs *son, sa*, &c. ; & par des noms qui ne sont pas dans la place que marque la liaison des idées.

“ Samuel offrit son holocauste à Dieu, & il lui fut si agréable, qu'il lança au même moment de grands tonnerres contre les Philistins „.

Le rapport de ces pronoms n'est pas sensible.

Bouhours veut corriger cette construction & la corrige mal : Samuel, dit il, offrit son holocauste à Dieu, & ce sacrifice lui fut si agréable qu'il lança, &c. Vous voyez que l'amphibologie subsiste toujours : car par la construction *ce sacrifice* se rapporte à Samuel. On auroit pu dire *Samuel offrit son holocauste, & Dieu le trouva si agréable*, qu'il, &c.

Le principe de la plus grande raison des idées nous apprendra comment on peut éviter ces défauts : il suffira de faire des observations sur quelques exemples.

“ Le roi fit venir le maréchal ; il lui dit „.

Il est évidemment le roi, & *lui* le maréchal. Or, vous remarquerez que dans la seconde proposition, les pronoms suivent la même subordination que vous avez donnée aux noms dans la première. Si *fit venir* est subordonné à *roi*, *dit* l'est à *il*; & si *le maréchal* est subordonné à *fit venir*, *lui* l'est à *dit*. La règle est donc, en pareil cas, de conserver cette subordination. Multiplions les noms & les pronoms, nous verrons ce principe se confirmer.

“ Le comte dit au roi que le maréchal vouloit attaquer l'ennemi; & il l'affura qu'il le forceroit dans ses retranchemens „

Il n'y a point d'équivoque dans cette période, quoique le premier membre renferme quatre noms. La subordination est exacte, parce que les pronoms d'une proposition se rapporte tous aux noms d'une proposition de même genre: car le rapport se fait de la principale à la principale, & de la subordonnée à la subordonnée. *Il l'affura* est la principale du second membre, & les pronoms se rapportent à la principale du premier; *il* à *comte*, *le* à *roi*. De même qu'*il le forceroit* est la subordonnée du second membre, & les pronoms se rapportent à la subordonnée du premier; *il* à *maréchal*, *le* à *ennemi*.

Mais toutes les périodes n'ont pas cette symétrie: car un des membres peut avoir deux propositions, tandis que l'autre n'en aura qu'une. *Le maréchal vit que l'ennemi vouloit nous attaquer; il le prévint*. Cependant la subordination marque encore sensiblement le rapport, *le* est pour *l'ennemi*, parce que ce nom appartient à la phrase subordonnée.

Voilà donc la règle générale: toutes les fois que dans le premier membre d'une période il y a des noms subordonnés, les pronoms doivent suivre dans le second le même ordre de subordination. Dans tout autre cas la règle fera de rapporter le pronom subordonné au premier nom qui sera offert dans le discours. “ Le comte étoit à quelques lieues: le maréchal apprit que l'ennemi vouloit l'attaquer; *c'est à dire, attaquer le comte*. A peine avoit-on confié cette place au comte, que le maréchal apprit que l'ennemi vouloit l'attaquer; *c'est à dire, attaquer cette place* „ Or, puisque dans le premier exemple le pronom se rapporte à *comte*, & à *cette place* dans le second, il se rapporte donc en pareil cas au nom qui a été énoncé le premier. Par conséquent il se rapporteroit à *maréchal*, si le discours commen-

çoit par cette phrase : *le maréchal apprit que l'ennemi vouloit l'attaquer*. Vous voyez donc que lorsqu'il n'y a pas subordination de noms, le pronom subordonné tient toujours la place du nom qui a été énoncé le premier.

Je dis *le pronom subordonné* ; car lorsqu'un pronom est le sujet d'une proposition, il se rapporte toujours au dernier nom. *Le comte étoit à quelques lieues, le maréchal dit qu'il vouloit le joindre*. Il, sujet de la proposition, est visiblement pour *le maréchal*, comme *le*, pronom subordonné, est pour *le comte*.

*Ce soldat croit qu'il est l'homme que vous demandez*, est une phrase correcte dans le cas où le soldat parloit lui-même : dans tout autre il faudroit dire, *croit que c'est l'homme*.

Ces exemples vous font connoître que les règles varient suivant le cas : mais souvenez-vous qu'il y en a une qui ne varie point : c'est le principe de la plus grande liaison des idées. Quand vous vous serez familiarisé avec ce principe, il vous sera permis d'oublier toutes les règles particulières.

Une conséquence des observations précédentes, c'est que, dans une suite de propositions, le même pronom ne peut se rapporter à un même nom qu'autant qu'il est tou-

jours dans la même subordination. Vous écrirez clairement si vous dites : "votre ami a rencontré l'homme qui s'est fait cette affaire ; il lui a dit qu'il tenoit de bonne part qu'on menaçoit de l'arrêter, & qu'il avoit même ouï dire qu'on le traiteroit en criminel d'état,,. *Il*, est pour *votre ami*, comme *le* est pour *l'homme qui s'est fait cette affaire* ; & la subordination est fort bien observée. Si vous détruissiez cette subordination, le discours seroit tout-à-fait louche. "Votre ami a rencontré l'homme qui s'est fait cette affaire ; il lui a dit qu'il tenoit de bonne part qu'il étoit menacé d'être arrêté, & qu'il avoit même ouï dire qu'il seroit traité en criminel d'état,,. On apperçoit plus sensiblement le rapport de tous ces *il*, & le lecteur est obligé de deviner quels sont ceux qui tiennent la place de *votre ami* & ceux qui tiennent celle de *l'homme qui s'est fait cette affaire*.

On se sert encore du genre & du nombre pour marquer le rapport des pronoms ; mais il ne faut pas pour cela négliger la subordination des idées. *Paris étoit renfermé dans une isle ; il ne s'étendoit pas au-delà de la cité*. Il signifie *Paris*, & cette construction est correcte, parce que le rapport est tout-



à-la-fois rendu sensible par le genre & par la subordination : car *il* est sujet de la seconde proposition, comme *Paris* l'est de la première. Si l'on disoit : *Paris étoit renfermé dans une isle; elle...* le genre feroit rapporter le pronom *elle* à *isle* : mais cette construction choqueroit la subordination des idées.

Ainsi, lorsque l'abbé de Vertot dit *Rome bâtie sur un fond étranger n'avoit qu'un territoire fort borné; on prétend qu'il...* La construction ne souffre point d'équivoque, parce que le rapport du pronom *il* à *territoire* est marqué par le genre : elle feroit meilleure s'il étoit encore marqué par la subordination. En effet, en substituant *Paris* à *Rome*, *il* ne se rapporteroit plus à *territoire*, mais à *Paris*.

*Tout ce que l'œil peut appercevoir*, dit l'abbé du Bos, *se trouve dans un tableau comme dans la nature: elle...* Le genre du pronom ne permet ici aucune méprise. Mais si à *l'œil* on substituoit *la vue*, la phrase deviendroit équivoque. Cet écrivain n'a donc pas suivi la subordination des idées.

Il en est du nombre comme du genre : il ne doit pas dispenser de se conformer aux règles que nous avons données. *Les Romains n'avoient qu'un territoire fort borné; ils l'avoient conquis*, doit être préféré à *les Ro-*

*ains n'avoient qu'un territoire fort borné, il avoit été conquis.* Car dans la seconde construction, le nombre seul force à rapporter le pronom *il* à *territoire*. L'ordre des idées le feroit au contraire rapporter au nom, si ce nom étoit aussi au singulier. Pour le comprendre, il n'y auroit qu'à dire, *Paris n'avoit qu'un territoire fort borné, il...* car alors le pronom se rapporteroit visiblement à *Paris*.

C'est une suite des règles que nous avons exposées, qu'un pronom doit rarement se rapporter à un nom d'une proposition incidente; car le propre de cette espèce de proposition est de n'attirer l'attention qu'en passant, en sorte que l'esprit se rapporte toujours sur un des noms qui la précèdent, & dont il est préoccupé. Des exemples rendront la chose sensible.

» Télémaque, qui s'étoit abandonné trop promptement à la joie d'être si bien traité par Calypso, reconnut la sagesse des conseils que Mentor venoit de lui donner ». *Fénélon*.

*Calypso* appartient à la proposition incidente. Par conséquent l'esprit ne s'y arrête pas, & il revient à *Télémaque*, auquel il rapporte le pronom *lui*. Cette phrase est donc bien construite.

» Un auteur sérieux n'est pas obligé de

remplir son esprit de toutes les ineptes applications que l'on peut faire au sujet de quelques endroits de ses ouvrages, & encore moins de les supprimer ».

La Bruyere fait-là une construction forcée, rapportant le pronom *les* à *quelques endroits*; car si le sens le pouvoit permettre, on le rapporteroit à *ineptes applications*.

Cette règle, que le pronom se rapporte à l'idée dont l'esprit est préoccupé, a donné lieu à des tours élégans.

« Quand le peuple Hébreu entra dans la Terre promise, tout y célébroit leurs ancêtres. », *Bossuet*.

*Ses* eût été plus lié avec *peuple*, *leurs* l'est plus avec l'idée dont l'esprit est rempli; & par cette raison il a dû être préféré.

« Une femme infidèle, si elle est connue pour telle de la personne intéressée, n'est qu'infidèle; s'il la croit fidèle, elle est perfide ». *La Bruyere*.

*Il* est fort bien, parce que ce n'est pas le mot *personne* qui reste à l'esprit, c'est l'idée d'*homme*, de *mari*. Par la même raison l'on dira : *cette troupe de masques couroit les rues, je les ai vus*, & ce sera mieux que *je l'ai vue*.

« Madame la Dauphine vint passer l'après-

dîner chez Madame de Clèves. M. de Nemours ne manqua pas de s'y trouver; il ne laissoit échapper aucune occasion de voir Madame de Clèves, sans laisser paroître néanmoins qu'il les cherchât.

Que veut dire *les* au pluriel avec *aucune occasion* au singulier, dit M. de Valincour? Mais cette critique n'est pas fondée. Quand on dit, *il ne laissoit échapper aucune occasion*, l'esprit se représente nécessairement qu'il y en a eu plusieurs; or, c'est avec cette idée de multitude, que se construit le pronom *les*. M. de Valincour propose de corriger ainsi cette prétendue faute : *sans faire paroître qu'il cherchât l'occasion de voir Madame de Clèves, il n'en laissoit échapper aucune*. Mais cette phrase n'a pas la même grace que celle qu'il condamne. D'ailleurs l'ordre des idées demandoit que, *il ne laissoit échapper aucune occasion* vînt immédiatement après *il ne manqua pas de s'y trouver*.

« J'ai eu cette consolation en mes ennuis, qu'une infinité de personnes qualifiées ont pris la peine de me témoigner le déplaisir qu'ils en ont eu ».

*Ils*, dit Vaugelas, est plus élégant qu'*elles*. Mais je crois cet exemple mal choisi : les personnes qualifiées étant des deux sexes,

rien ne détermine à préférer le genre masculin. Cet exemple est tout différent de celui que la Bruyere nous a fourni : & il me semble que *elles* seroit mieux.

Il ne faut pas, Monseigneur, que j'oublie de vous faire remarquer qu'en s'écartant de la subordination, on en lie quelquefois mieux les idées. Vous direz ; *il aime cette femme, elle ne l'aime pas*, plutôt que *il aime cette femme ; mais il n'en est pas aimé*. Ce renversement a bonne grace, toutes les fois que les membres d'une période expriment des idées qui sont en opposition. Cela vous fait voir que les règles particulières ne sont jamais suffisantes, & qu'il faut toujours en revenir au principe de la liaison des idées, qui peut seul vous éclairer dans tous les cas.

J'ajouterai même que vous devriez sacrifier toutes ces règles, si vous ne pouviez les suivre qu'en allongeant votre discours ; car rien ne lie mieux que la précision. Mais souvent c'est faute de les observer, qu'on devient diffus. *Le génie*, dit l'abbé du Bos, *se montre bientôt dans les jeunes gens qui en ont : ils donnent à connoître qu'ils ont du génie, dans un tems où ils ne savent point encore la pratique de leur art*. Il eût été plus court & plus correct de dire : *Le génie se*

*montre bientôt dans les jeunes gens qui en ont ; il se fait connoître dans un tems, &c.* Voyons encore quelques exemples.

“ J'ai lu tout ce qui s'est fait de meilleur en notre langue, depuis que vous en avez entrepris la réformation ; je l'ai étudiée dans les plus fameux écrivains „. *Bouhours*.

L'abbé de Bellegarde blâme avec raison le père Bouhours d'avoir rapporté le pronom à *langue* ; mais il se trompe lui-même lorsqu'il dit qu'il se rapporte à *réformation*, parce que c'est le dernier nom ; car cette règle est on ne peut pas moins exacte.

En s'arrêtant au sens qu'emporte le mot *étudiée*, il est visible que le pronom ne peut être employé que pour le mot *langue*. Mais quand on a égard à la construction plutôt qu'au sens, il se rapporte naturellement à *tout ce qui se fait de meilleur*. On s'en convaincra, si l'on dit, *j'ai lu tout ce qui s'est fait de meilleur en notre langue, depuis que vous en avez entrepris la réformation, je l'ai recueilli*.

*César voulut premièrement surpasser Pompée ; les immenses richesses de Crassus lui firent croire qu'il...* Si vous vous arrêtez-là, vous rapporterez *lui* & *il* à *César*, dont votre esprit est préoccupé. Mais lorsque vous lisez : *lui*

firent croire qu'il pourroit partager la gloire de ces deux grands hommes ; le fens vous force à rapporter ces pronoms à *Crassus*. Cette construction de Bossuet est donc vicieuse. En voici deux qu'on pourroit excuser en faveur de la précision.

“ Un commerce foible & languissant étoit tout entier entre les mains des marchands étrangers, que l'ignorance & la paresse des gens du pays n'invitoient que trop à les tromper „ *Fontenelle*.

„ Il est étonnant à combien de livres médiocres & presque inconnus, il avoit fait la grace de les lire. „ *Fontenelle*.

Une dernière observation sur ces pronoms, c'est qu'ils ne doivent jamais être employés pour un nom qui a été pris vaguement. Comme ils sont originairement dans la classe de ces adjectifs que nous avons appelés articles, ils doivent toujours se rapporter à des noms déterminés. Ne dites donc pas avec la Bruyère : *tout est illusion, quand il passe par l'imagination ; ni, ceux qui écrivent par humeur, sont sujets à retoucher leurs ouvrages ; comme elle n'est pas toujours fixée...* Il ne peut se rapporter à *tout*, ni elle à *humeur*. Malgré la réputation dont jouit cet écrivain, il y a beaucoup de négligence dans son style,

Je ne vous parlerai pas de quelques écrivains qui ne savent éviter les amphibologies qu'en répétant les noms : vous sentez que c'est-là le vrai moyen de rendre le discours lâche & pesant.

L'usage des pronoms *y* & *en* ne souffre point de difficultés.

*Y* tient lieu d'un nom qui seroit précédé de la préposition *à*, *en*, ou *dans* : *j'y pense*, à vous ; *nous y sommes*, en été ; dans la maison ; *j'y vais*, à Rome, en Angleterre.

*En* se substitue à un nom qui auroit été précédé de la préposition *de* ; & ce seroit mal de se servir alors d'un autre pronom. *Il faut même que l'on se passe d'habits & de nourriture ; & de les fournir à sa famille*. La Bruyère devoit dire : *& d'en fournir*.

Cet style montre que Quinault avoit un génie particulier ; mais ceux qui ne peuvent faire autre chose que répéter ces expressions, en manquent „ *L'abbé du Bos*.

Cet *en* ne peut se rapporter à génie particulier. On auroit pu dire ; *Quinault avoit du génie ; mais ceux-là en manquent qui, &c.*

“ Le caprice est dans les femmes tout proche de la beauté, pour être son contrepoison, & afin qu'elles nuisent moins aux hommes qui n'en guériroient facilement pas sans remède „ *La Bruyère*.

De quoi ne guériroient-ils pas ? Voici une phrase où le pronom est bien employé.

“ Qui l'auroit cru ! que de chaque morceau d'un animal coupé en deux , trois , quatre , vingt parties , il en naîtroit autant d'animaux complets & semblables au premier „  
*Fontenelle.*

Comme les règles particulières souffrent toujours des exceptions , il me reste à vous faire remarquer que , dans une suite de phrases , les pronoms relatifs à un même nom peuvent être subordonnés différemment.

“ Notre langue demeura long-tems dans un état de grossièreté. Ce ne fut que vers le règne de Henri I, qu'elle commença à se polir. Alors il s'y fit des changemens considérables ; on inventa les articles qui la rendirent plus douce & plus coulante ; on tâcha de lui donner quelque sorte d'harmonie & de nombre ; & , quoiqu'il y ait le tout à dire entre ce qu'elle étoit de ce tems-là , & ce qu'elle est du nôtre , elle prit pourtant dès-lors quelque chose de l'air & de la forme que nous lui voyons aujourd'hui „  
*L'abbé Massillon.*

*Elle , y , la , lui ,* se rapportent tous à *notre langue.* Cependant toutes ces constructions

sont bonnes : car vous sentez que la liaison des idées y est parfaitement observée.

Les adjectifs *son , sa , ses , leur ,* ne sont pas propres à marquer exactement les rapports ; il faut y suppléer.

*Valere alla Chez Léandre ; il y trouva son fils.*

Il y a ici une équivoque qui devoit être levée par ce qui précède ; elle seroit levée trop tard , si le lecteur étoit obligé de lire ce qui suit.

“ On avoit assuré à Valere que son fils avoit péri dans un naufrage. Cependant il veut en douter : il parcourt les ports de mer , dans l'espérance d'en apprendre quelques nouvelles. Arrivé à Marseille , il descend chez Léandre : jugez de son ravissement , il y trouve son fils „

C'est visiblement le ravissement & le fils de Valere.

On avoit assuré à Valere que le fils de Léandre avoit péri ; il va chez Léandre : quelle fut sa surprise , lorsqu'il le vit avec son fils „

C'est tout aussi visiblement la surprise de Valere & le fils de Léandre.



## CHAPITRE DERNIER.

*Exemples de quelques expressions qui rendent les constructions louches, ou du moins embarrassées.*

“LES femmes ne se font - elles pas au contraire établies elles-mêmes dans cet usage, de ne rien favoir, ou par la foiblesse de leur complexion, ou par la paresse de leur esprit, ou par le talent & le génie qu'elles ont seulement pour les ouvrages de la main „  
*La Bruyère.*

*Par le talent & le génie qu'elles ont fait d'abord avec ce qui précède un sens absurde, & ces tours sont à éviter.*

Tous les jours de ses vers qu'à grand bruit il récite,  
Il met chez lui voisins, parens, amis <sup>en</sup> fuite.  
*Despréaux.*

*Il met de ses vers chez lui en fuite, pour il chasse de chez lui avec ses vers.* La syntaxe de notre langue ne permet pas de pareilles constructions.

Et ne savez-vous pas que sur le mont sacré,  
Qui ne vole au sommet, tombe au plus bas degré.

*Vole au sommet sur le mont, & tombe au plus bas degré sur le mont,*

Et n'allez pas toujours d'une pointe frivole,  
Aiguïser par la queue une épigramme folle.

*Despréaux.*

*Aiguïser d'une pointe par la queue!*

Voici des exemples que Bouhours tire de Vaugelas, & où il trouve de l'élégance. “Ces gens faisoient tout ce qu'ils pouvoient pour lui persuader de rebrousser chemin, ou du moins qu'il séparât cette multitude. Les ambassadeurs demandoient la paix, & qu'il lui plût,,.

Il falloit dire, *persuader de rebrousser chemin, ou du moins de séparer.* C'est pécher contre la plus grande liaison des idées que de marquer dans une phrase le même rapport par deux propositions différentes. *Demandoient la paix & qu'il lui plût,* n'est pas non plus assez correct. Le père Bouhours auroit eu bien de la peine à rendre raison de l'élégance qu'il croyoit voir dans ces tours. Vous remarquerez la même chose dans l'exemple suivant : *il croyoit le ramener par la douceur, & que ses remontrances...*

Si c'est une faute d'exprimer les mêmes rapports par des moyens différens, c'en seroit une plus grande d'exprimer des rapports différens par la même préposition; ne dites donc pas : “L'outrage que vous m'avez fait de me faire croire capable d'ap-

prouver & de me réjouir d'une action si détestable. *On approuve* une action, & *non pas* d'une action ,,

Il seroit mal encore de dire : *ils n'ont plus ni affection ni créance pour elles* ; car on n'a pas de la créance pour quelqu'un, mais en quelqu'un. Il faut toujours consulter la syntaxe, & ne lier les idées que par les moyens qu'elle fournit.

J'ajouterai ici quelques exemples de termes impropres, afin de vous accoutumer à remarquer & à éviter ce défaut.

Despréaux voulant dire qu'un esprit qui se flatte ignore souvent combien il a peu de talens, & s'aveugle sur son peu de génie, s'exprime ainsi :

Mais souvent un esprit qui se flatte & qui s'aime,  
Méconnoit son génie & s'ignore soi-même.

*Méconnoître*, signifie proprement *ne pas reconnoître*, ou même *ne pas vouloir reconnoître*. D'ailleurs *ne pas reconnoître son génie*, signifieroit ignorer combien on a de talens, & Despréaux veut dire ; *ne connoît pas combien il en a peu*. Au lieu de *soi-même*, il faudroit *lui-même*. Peut-on dire ; *un esprit qui méconnoît son génie* ? Enfin, *qui s'aime* n'a été ajouté que pour rimer avec *soi-même*.

Pour dire, *Variez votre style, si vous vou-*

*lez mériter les applaudissemens du public*, il prend ce tour :

*Varié ses discours*, c'est proprement écrire sur différens sujets. *Les amours* pour les applaudissemens est mal encore. *En écrivant* est inutile.

Il faudroit substituer *esprit à mémoire*, *ma raison à mes sens*, *précaution à poursuite* ; *je fuis* ou *je veux*, *éviter à j'évite*.

Je crois ces exemples suffisans ; les lectures que nous faisons ensemble vous accoutumeront à discerner les termes propres, & ceux dont on contraint la signification.



## LIVRE SECOND.

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES  
DE TOURS.

LE principe de la liaison des idées vous a fait connoître comment le rapport des mots peut être rendu sensible ; comment on peut écarter toute équivoque & toute obscurité. Voilà, Monseigneur, le commencement de l'art : il nous reste à élever sur le même principe un système, dont toutes les parties se développent à vos yeux, & se distribuent avec ordre. Vous n'acquerrez de vraies connoissances qu'autant que vous suivrez toujours cette méthode : les arts & les sciences sont des édifices qui s'écroulent, s'ils ne sont assis sur des fondemens solides.

Chaque pensée a ses proportions & ses ornemens : lorsqu'elle est mise dans son vrai jour, le développement en fait toute la grace. Pour écrire avec élégance, il faut donc connoître les idées accessoires qui doivent modifier les idées principales, & savoir choisir les tours les plus propres à exprimer une pensée avec toutes ses modifications,

## CHAPITRE PREMIER.

*Des accessoires propres à développer une pensée.*

IL y a des esprits trop bornés même pour leurs propres pensées ; ils s'arrêtent sur chaque idée, ils s'appesantissent sur chaque mot ; incapables de saisir les modifications qui en lient toutes les parties, ils commentent une phrase sans savoir ce qu'ils vont dire ; ils la finissent sans se souvenir de ce qu'ils ont dit. Au contraire, un esprit qui a de l'étendue & de la précision embrasse ses pensées ; il les voit se développer d'elles-mêmes, & il les présente dans leurs vraies proportions ; vous en avez déjà vu des exemples.

Trois choses sont essentielles à une proposition ; le sujet, l'attribut & le verbe. Mais chacune d'elles peut être modifiée, & les modifications dont on les accompagne s'appellent *accessoires*, mot qui vient d'*accedere*, *aborder*, *se joindre à*.

Les accessoires étant retranchés, la proposition subsisteroit encore : ce sont des idées qui ne sont pas absolument nécessaires au fond de la pensée, & qui ne servent qu'à



la développer. *Un prince qui aime la vérité, & qui veut se corriger, ne doit pas écouter les flatteurs* : le sens & la vérité de cette proposition ne dépendent pas des accessoires que j'ai ajoutés au sujet ; elle en est seulement plus développée, car *qui aime la vérité & qui veut se corriger*, fait voir pourquoi un prince ne doit pas écouter les flatteurs.

Or, le choix des accessoires n'est pas une chose indifférente, car lorsque je fais une proposition, je compare deux termes, c'est-à-dire, le sujet & l'attribut ; je les considère donc sous le rapport qu'ils ont l'un à l'autre, & je ne dois par conséquent rien ajouter qui ne contribue à rendre ce rapport plus sensible, ou plus développé. Voilà ce que font les accessoires dans l'exemple précédent ; ils démontrent la nécessité de ne pas écouter les flatteurs.

Si, pour en substituer d'autres, je disois : *un prince qui est incapable d'application, & qui craint d'être contrarié dans ses goûts frivoles, ne doit pas écouter les flatteurs* : je ferois une proposition peu raisonnable, ou même ridicule. Car, être incapable d'application & craindre d'être contrarié dans ses goûts n'est pas une raison pour ne pas

écouter les flatteurs. Si je voulois donc conserver ce caractère au prince, il faudroit changer l'attribut de la proposition, & par conséquent le fond de la pensée ; je dirois, par exemple, *un prince qui est incapable d'application, & qui craint d'être contrarié dans ses goûts frivoles, est fait pour être le jouet de ses flatteurs*.

Quand on modifie le sujet d'une proposition, il le faut donc considérer relativement à ce qu'on en veut affirmer ; il faut que les accessoires dont on l'accompagne contribuent à le lier avec l'attribut ; par conséquent, c'est au principe de la plus grande liaison des idées à vous éclairer sur le choix des accessoires dont le sujet peut être accompagné.

Comme on considère le sujet par rapport à l'attribut, il faut considérer l'attribut par rapport au sujet ; & toutes les modifications ajoutées de part & d'autre doivent conspirer à les lier de plus en plus.

Quant au verbe, il ne peut être modifié que par des circonstances, & il est évident que le choix des circonstances ne peut être déterminé que par le nom & l'attribut, considérés ensemble. Tout ce qui ne tient pas à l'un & à l'autre est au moins superflu : ce

font-là deux points fixes, d'après lesquels l'écrivain doit terminer & circonscire sa pensée.

Si une proposition est composée de plusieurs noms & de plusieurs attributs, la règle fera encore la même. On ne doit jamais ajouter que les accessoires qui contribuent à la plus grande liaison des idées : ce principe est général, & ne souffre point d'exception.

Souvent les écrivains deviennent diffus, par la crainte d'être obscurs, ou obscurs par la crainte d'être diffus. Mais si vous observez le principe de la liaison des idées, vous éviterez également ces deux inconvéniens. Peut-on manquer d'être clair & précis quand on dit tout ce qui est nécessaire au développement d'une pensée, & qu'on ne dit rien de plus.

J'ai déjà dit, Monseigneur, que les préceptes ne nous apprennent jamais mieux ce qu'il faut faire, que lorsqu'ils nous font remarquer ce qu'il faut éviter. Voyons donc comment on peut se tromper dans le choix des accessoires.

Quelquefois un écrivain croit modifier une pensée lorsqu'il s'appesantit pour dire une même chose de plusieurs manières. Or, il est évident que ces répétitions embarrassent le

le discours, & nuisent par conséquent à la liaison des idées.

*L'ennuyeux loisir d'un mortel sans étude est la plus rude fatigue que je connoisse* : si, pour ajouter des modifications à ce loisir, je dis : *ce loisir est celui d'un homme qui est dans les langueurs de l'oïveté, qui est esclave de sa lâche indolence*, on verra que je m'arrête sur une même idée, & que les accessoires de *langueur & d'indolence* ne caractérisent pas le loisir par rapport à l'idée de *fatigue*, qui est l'attribut de la proposition. On doit donc blâmer Despréaux, lorsqu'il dit :

Mais je ne trouve pas de fatigue si rude  
Que l'ennuyeux loisir d'un mortel sans étude,  
Qui, ne sortant jamais de sa stupidité,  
Soutient dans les langueurs de son oïveté,  
D'une lâche indolence esclave volontaire,  
Le pénible fardeau de n'avoir rien à faire.

Le dernier vers est beau, mais le poète n'y arrive que bien fatigué.

Gardez-vous d'imiter ce rimeur furieux,  
Qui de ses vains écrits lecteur harmonieux  
Aborde en récitant quiconque le salue,  
Et poursuit de ses vers les passans dans la rue.

*Despréaux.*

*De ses vains écrits lecteur harmonieux* ne fait que ralentir le discours. Dans la rue est inutile, & ne se trouve à la fin du vers que

pour rimer à *salue*. Enfin les épithètes *furieux*, *vains*, *harmonieux* ne signifient pas grand'chose, ou du moins sont bien froides. Cette pensée ne perdrait donc rien, si on se bornait à dire : *gardez vous d'imiter ce rimeur, qui aborde en récitant quiconque le salue, & poursuit de ses vers les passans*. En ajoutant tout ce que je retranche. Despréaux a voulu peindre, & il répand en effet des couleurs : mais c'est du coloris qu'il falloit, & le vrai coloris consiste uniquement dans les accessoires bien choisis.

Le plus sage est celui qui ne pense point l'être :  
Qui toujours pour un autre enclin vers la douceur,  
Se regarde soi-même en sévère censeur,  
Rend à tous ses défauts une exacte justice,  
Et fait sans se flatter le procès à son vice.

Cette pensée seroit mieux rendue, si l'on retranchoit le quatrième vers. Quand on dit qu'un homme se regarde en sévère censeur ; qu'il fait, sans se flatter, le procès à ses vices ; est-ce ajouter quelque nouvelle idée que de dire qu'il rend une exacte justice à ses défauts. D'ailleurs, dit-on rendre justice aux défauts, comme on dit rendre justice aux bonnes qualités de quelqu'un ?

Le besoin d'un vers, d'un hémistiche, ou d'une rime, fait assez souvent tomber les poètes dans ces sortes de fautes : vous en

trouverez des exemples dans les satyres de Despréaux. Je vous rapporterai encore un passage où il parle de la facilité que Moliere avoit à rimer.

On diroit, quand tu veux, qu'elle te vient chercher.  
Jamais au bout du vers on ne te voit broncher ;  
Et sans qu'un long détour t'arrête ou t'embarasse,  
A peine as-tu parlé qu'elle-même s'y place.

Le premier, le second & le quatrième vers disent la même chose ; mais ils la disent avec de nouveaux accessoires, & ils sont bons, au mot *broncher* près, qu'on pourroit critiquer. Mais le troisième n'est qu'une froide répétition ; & *t'arrête* n'est pas le terme propre : car un long détour n'arrête pas, il retarde seulement. On diroit que le poète ait voulu donner un exemple de ces longs détours qui *arrêtent* & qui embarrassent ; & qu'il ait voulu rimer difficilement, afin de contraster avec la facilité de Moliere.

Je fais, Monseigneur, qu'on trouvera mes critiques bien sévères ; & que la plupart des passages que je blâme ne manqueront pas de défenseurs. L'art d'écrire est un champ de disputes, parce qu'au lieu d'en chercher les principes dans le caractère des pensées, nous les prenons dans notre goût ; c'est-à-dire, dans nos habitudes de sentir,

de voir & de juger : habitudes qui varient suivant le tempérament des personnes, leur condition & leur âge. Aussi notre goût ne paroît-il se refuser aux règles, que pour avoir la liberté de s'en faire de plus particulières & de plus arbitraires. Mais si le principe de la liaison des idées est vrai, il ne restera plus qu'à raisonner conséquemment ; & lorsque les conséquences seront justes, les critiques ne pourront manquer de l'être, quelque sévères d'ailleurs qu'elles paroissent. Voilà, Monseigneur, une observation que vous aurez souvent besoin de vous rappeler.

S'il ne faut pas s'appesantir sur une idée, il faut encore moins se perdre parmi des accessoires étrangers à la chose.

*L'idylle doit être simple comme une bergère.* Cette pensée renferme deux propositions. *La bergère est simple, l'idylle doit l'être également.* Si voulant les modifier chacune à part, je dis *la bergère ne se pare que des fleurs qui naissent dans les champs*, ce sera choisir des accessoires qui conviennent à la bergère & à la simplicité que je lui attribue. L'idylle sera aussi fort bien caractérisée, en disant que sa douceur flatte, chatouille, éveille, & jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Mais il seroit bien déplacé d'observer qu'une bergère ne se charge ni d'or, ni de rubis, ni de diamans ; il vaudroit autant ajouter qu'elle ne met point de rouge, & qu'elle ne porte point de panier. Car tous ces accessoires sont étrangers à la bergère & n'ont aucun rapport à l'idylle.

Il seroit encore mal de dire que l'idylle est humble ; on me reprocheroit de ne pas employer le terme propre ; car pour être simple, on n'est pas humble. Mais si j'ajoutois qu'elle éclate sans pompe, qu'elle n'a rien de fastueux, qu'elle n'aime point l'orgueil d'un vers présomptueux ; cet éclat, cette pompe, cet orgueil d'un vers présomptueux, seroient des expressions bien boursofflées, pour répéter une idée que j'aurois dû me contenter de rendre par ce vers :

Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Je conviens que le propre de la poésie est de peindre, mais a-t-elle atteint son but toutes les fois qu'elle peint ? L'a-t-elle atteint, lorsqu'elle prodigue les images sans choix ? On blâmeroit certainement un écrivain en prose, qui, pour peindre la simplicité d'une bergère, diroit qu'elle ne mêle point à l'or l'éclat des diamans, & qu'elle ne charge point sa tête de superbes rubis. Or, pour-

quoi une image, déplacée dans la prose, feroit elle à sa place dans des vers ?

Il y a des occasions, où, pour faire connoître une chose, il faut remarquer ce qu'elle n'est pas; & l'on dit, par exemple, *libéral sans prodigalité, économe sans avarice*: c'est que le passage est glissant de la libéralité, à la prodigalité, de l'économie à l'avarice, & qu'il est bien difficile de n'être que libéral ou qu'économe. Mais si un poète remarquoit qu'un avare ne charge ses habits ni d'or, ni de rubis, ni de diamans, quelque belle peinture qu'il fit avec ces mots, elle feroit condamnable en vers, parce qu'elle l'auroit été en prose. Or, l'or, les rubis & les diamans ne sont pas moins étrangers à une bergère. Cependant Despréaux a dit :

Telle qu'une bergère, au plus beau jour de fête,  
De superbes rubis ne charge point sa tête;  
Et sans mêler à l'or l'éclat des diamans,  
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornemens.  
Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,  
Doit éclater sans pompe une élégante idylle:  
Son tour simple & naïf n'a rien de fastueux,  
Et n'aime point l'orgueil d'un vers présomptueux.  
Il faut que sa douceur flatte, chatouille, éveille,  
Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Il est fort étonnant que le poète ait employé de si grands mots pour peindre un poème où il ne doit pas s'en trouver. Je

remarquerai encore qu'*au plus beau jour de fête* est une circonstance inutile; & que *son air, son style, son tour* sont des expressions qui disent toutes la même chose.

Le vague des accessoires contribue encore beaucoup à rendre le discours tout-à-fait froid. J'entends par-là les modifications qui n'appartiennent pas plus à la chose dont on parle, qu'à toute autre. Supposons que je veuille modifier le sujet de cette proposition, *un galant condamne la science*; il faudra que je lui donne un caractère qui ne convienne qu'à lui, & qui même ne lui convienne que par rapport à la science qu'il condamne. Mais Despréaux dit :

.... un galant, de qui tout le métier  
Est de courir le jour de quartier en quartier,  
Et d'aller, à l'abri d'une perruque blonde,  
De ses froides douceurs fatiguer tout le monde,  
Condamne la science. . . . .

Vous voyez qu'une partie de ces accessoires ne convient pas plus à un galant qu'à un homme désœuvré, & que tous ensemble ils n'ont que fort peu, ou point de rapport à l'attribut de la proposition. Aussi ces vers sont-ils bien froids.

Ce seroit un plus grand défaut d'associer des idées contraires.

Si sur la foi des vents tout prêt à s'embarquer,  
Il ne voit point d'écueil qu'il ne l'aille choquer.

Le faux de cette pensée est sensible : car on est encore à terre , quand on est prêt à s'embarquer ; & par conséquent on ne va pas heurter contre les écueils.

Mais plutôt sans ce nom, dont la vive lumière  
Donne un lustre éclatant à leur veine grossière,  
Ils verroient leurs écrits, honte de l'univers,  
Pourrir dans la poussière à la merci des vers.  
A l'ombre de ton nom ils trouvent leur asyle ;  
Comme on voit dans les champs un arbrisseau débile,  
Qui, sans l'heureux appui qui le tient attaché,  
Languiroit tristement sur la terre couché.

Il y a dans ces vers bien des choses qui nuisent à la liaison des idées. D'abord ce nom dont la vive lumière, est en contradiction avec l'ombre de ton nom. En second lieu, on peut bien comprendre que des écrits seront pour un tems garantis de l'oubli, par le lustre qu'ils reçoivent d'un grand nom : mais qu'est-ce que le lustre éclatant que donne à une veine grossière la vive lumière d'un nom, à l'ombre duquel des écrits trouvent un asyle ; & comment le lustre que reçoit cette veine fera-t-il que des écrits, qui font la honte de l'univers, ne pourriront pas dans la poussière ? En troisième lieu, qu'on dise que des écrivains trouvent un asyle à l'ombre d'un nom, comme un foible arbrisseau trouve un appui, tout seroit dans l'ordre. Mais peut-on dire qu'ils

trouvent leur asyle, comme un foible arbrisseau languiroit. Enfin dans les champs est une circonstance inutile ; & comme on voit affoiblit la comparaison : car ils ne trouvent pas leur asyle comme on voit un arbrisseau trouver, mais comme un arbrisseau trouve, &c.

Ainsi que le cours des années  
Se forme des jours & des nuits,  
Le cercle de nos destinées  
Est marqué de joie & d'ennuis.  
Le ciel par un ordre équitable  
Rend l'un à l'autre profitable ;  
Et dans ces inégalités,  
Souvent sa sagesse suprême  
Sait tirer notre bonheur même  
Du sein de nos calamités.

Rousseau.

Tout est bien jusque-là. Mais Rousseau tombe en contradiction, lorsque cet ordre équitable du ciel, cette sagesse suprême, se change tout-à-coup en jeux cruels de la fortune ; car il ajoute :

Pourquoi d'une plainte importune  
Fatiguer vainement les airs ;  
Aux jeux cruels de la fortune  
Tout est soumis dans l'univers.

Le même poëte a dit :

Héros cruels & sanguinaires,  
Cessez de vous enorgueillir  
De ces lauriers imaginaires  
Que Bellone vous fit cueillir.

S'ils sont imaginaires, on ne les a pas cueillis.

Despréaux parle d'un feu qui n'a ni sens ni lecture, & qui s'éteint à chaque pas.

Et son feu dépourvu de sens & de lecture,  
s'éteint à chaque pas, faute de nourriture.

Il semble quelquefois qu'un écrivain ne prévoie pas ce qu'il va dire. La Bruyere voulant peindre la vanité & le luxe des hommes de néant devenus riches, représente la beauté & la magnificence d'un palais où Zénobie a prodigué des richesses, & il ajoute : *après que vous y aurez mis, Zénobie, la dernière main, quelqu'un de ces pâtres qui habitent les sables voisins de Palmyre, devenu riche par les péages de vos rivières, achettera un jour à deniers comptans cette royale maison, pour l'embellir, & la rendre plus digne de lui & de sa fortune.*

Si cet écrivain n'avoit rien dit de plus, sa pensée étoit fort bien développée. Certainement il n'étoit pas nécessaire pour la préparer des troubles de l'empire de Zénobie, ni des guerres qu'elle avoit soutenues virilement contre une nation puissante, ni de la mort de son mari. Car ces circonstances ne contribuent pas à donner une plus grande idée du palais qu'elle a bâti. Si, au contraire, le règne de cette princesse avoit été plus paisible, on auroit pu supposer

qu'elle en auroit fait de plus grandes dépenses en bâtimens, & il n'eût pas été hors de propos de le remarquer. Il semble donc que la Bruyere ne prévoie pas ce qu'il va dire, lorsqu'il commence ainsi :

“ Ni les troubles, Zénobie, qui habitent votre empire, ni la guerre que vous avez soutenue virilement contre une nation puissante depuis la mort du roi votre époux, ne diminuent rien de votre magnificence. Vous avez préféré à toute autre contrée les rives de l'Euphrate pour y élever un superbe édifice, &c. „

Il faut considérer une pensée composée ; comme un tableau bien fait, où tout est d'accord. Soit que le peintre sépare ou groupe les figures, qu'il les éloigne ou les rapproche ; il les lie toutes par la part qu'elles prennent à une action principale. Il donne à chacune un caractère ; mais ce caractère n'est développé que par les accessoires qui conviennent aux circonstances. Il n'est jamais occupé d'une figure : il l'est continuellement du tableau entier ; il fait un ensemble où tout est dans une exacte proportion. Venons à des modèles.

Turenne s'exerçoit aux vertus civiles : en montrant d'un côté les circonstances où

ce général s'exerçoit aux vertus civiles, & de l'autre les qualités qu'il apportoit à cet exercice, cette pensée se développera, & les parties seront parfaitement liées. C'est ce que Fléchier a fait.

“ C'est alors que dans le doux repos d'une condition privée, ce prince se dépouillant de toute la gloire qu'il avoit acquise pendant la guerre; & se renfermant dans une société peu nombreuse de quelques amis choisis, s'exerçoit sans bruit aux vertus civiles: sincère dans ses discours, simple dans ses actions, fidèle dans ses amitiés, réglé dans ses desirs, grand même dans les moindres choses,,.

Vous prendriez, Monseigneur, une fautive idée de Despréaux, si vous n'en jugiez que par les passages que j'ai rapportés. Il mérite souvent d'être étudié comme un modèle. Mais comme nous avons déjà lu de ses ouvrages, & que nous en lirons encore, je ne vous en donnerai pour le présent qu'un exemple que vous reconnoîtrez.

Il s'agit d'un chanoine qui repose dans un bon lit.

Dans le réduit obscur d'une alcove enfoncée,  
S'élève un lit de plume, à grands frais amassée;  
Quatre rideaux pompeux, par un double contour,  
En défendent l'entrée à la clarté du jour;

Là, parmi les douceurs d'un tranquille silence,  
Règne sur le duvet une heureuse indolence.

Souvent les idées se développent & se lient par le contraste; c'est ainsi que Bossuet explique cette pensée:

“ Carthage fut soumise à Rome,,.

“ Annibal fut battu, & Carthage, autrefois maîtresse de toute l'Afrique, de la mer Méditerranée, & de tout le commerce de l'Univers, fut contrainte de subir le joug que Scipion lui imposa,,.

La Bruyère développe aussi par des contrastes l'amour du peuple pour les nouvelles de la guerre.

“ Le peuple paisible dans ses foyers, au milieu des siens, & dans le sein d'une grande ville, où il n'y a rien à craindre ni pour ses biens, ni pour sa vie, respire le feu & le sang, s'occupe de guerre, de ruine, d'embrasement & de massacre; souffre impatiemment que des armées qui tiennent la campagne ne viennent pas à se rencontrer,,.

En voilà assez pour vous faire connoître avec quel discernement on doit modifier les différentes parties d'un discours. Il nous reste à examiner le caractère des tours dont on peut faire usage.



---

## CHAPITRE II.

### *Des tours en général.*

**V**OUS avez vu dans le premier livre comment on peut rendre une pensée considérée en elle-même, & sans égard aux différentes manières dont elle peut être modifiée. Mais si cette pensée est employée dans des circonstances différentes, elle devient susceptible de différens accessoires, & puisqu'elle change, il faut que le langage change comme elle. Tout l'art consiste d'un côté à la saisir avec tous ses rapports; & de l'autre à trouver dans la langue les expressions qui peuvent la développer avec toutes ses modifications.

On ne se contente pas dans un discours de parcourir rapidement la suite des idées principales. On s'arrête, au contraire, plus ou moins sur chacune; on tourne, pour ainsi dire, autour, pour saisir les points de vue sous lesquels elles se développent & se lient les unes aux autres. Voilà pourquoi on appelle *tours* les différentes expressions dont on se sert pour les rendre.

Nous n'avons plus rien à remarquer sur les accessoires qui sont exprimés par des

adjectifs, des adverbes ou des propositions incidentes. Ce que nous avons dit suffit pour faire voir comment ils peuvent être construits avec le reste de la phrase.

Nous allons examiner dans les chapitres suivans tous les autres moyens de modifier une périphrase.

D'autres fois on compare deux idées, & l'on en fait sentir l'opposition ou la ressemblance.

Quelquefois, au lieu du nom de la chose, on emploie un terme figuré.

Dans d'autres occasions on change l'affirmation en interrogation, en doute, & réciproquement.

Souvent nous donnons un corps & une ame aux êtres insensibles, aux idées les plus abstraites, & nous personifions tout.

Enfin nous renversons l'ordre des mots.

Telles sont, en général, les différentes espèces de tours dont nous allons traiter.

---

## CHAPITRE III.

### *Des périphrases.*

**L**A périphrase est une circonlocution, un circuit de paroles. Vous voyez donc que ce tour sera vicieux, s'il n'est pas employé à propos.

Quand on prononce le nom d'une chose, l'esprit ne se porte pas plus sur une qualité que sur une autre : il les embrasse toutes confusément : il voit la chose, mais il n'y aperçoit point encore de caractère déterminé. Au contraire, il démêle quelques-unes des qualités qui la distinguent, lorsqu'au nom l'on substitue une circonlocution. En un mot, le nom montre la chose dans un éloignement où on la reconnoît ; mais on l'aperçoit imparfaitement, & les détails échappent : la périphrase, au contraire, la rapproche, & en rend les traits plus distincts & plus sensibles. Le nom de *Dieu*, par exemple, ne réveille pas l'idée de tel ou tel attribut ; mais la périphrase, *celui qui a créé le ciel & la terre*, représente la divinité avec toute son intelligence, & toute sa puissance.

Cette même idée peut être caractérisée par autant de périphrases qu'il y a d'attributs dans *Dieu* : mais le choix des caractères n'est jamais indifférent.

« Celui qui règne dans les cieux, de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté, l'indépendance ; est aussi celui qui fait la loi aux rois, & qui leur donne, quand il lui plaît, de grandes & de terribles leçons ». Bossuet.

Celui qui met un frein à la fureur des flots,  
Sait aussi des méchans arrêter les complots.

Racine.

Dans ces deux exemples, Dieu est caractérisé bien différemment. Mais essayons de changer les périphrases de l'un à l'autre, & disons :

« Celui qui met un frein à la fureur des flots, est aussi celui qui fait la loi aux rois, & qui leur donne, quand il lui plaît, de grandes & terribles leçons ».

« Celui qui règne dans les cieux, de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté, l'indépendance ; fait arrêter les complots des méchans ».

Ces périphrases n'ont plus la même grace : elles vous paroissent froides, déplacées, & vous en voyez la raison : c'est que le caractère donné à Dieu n'a plus assez de rapport avec l'action de cet être ; l'attribut n'est plus assez lié avec le sujet de la proposition.

Les orateurs médiocres se perdent souvent dans le vague de ces fortes de périphrases. Ils craignent de nommer les choses, & ils croient trouver du sublime dans des circonlocutions prises au hasard. Quelquefois aussi le besoin de quelques syllabes fait tomber dans ce défaut jusqu'aux meilleurs poètes ; mais rien n'est plus capable de rendre le dis-

cours froid, pesant ou ridicule. Quand donc les périphrases ne contribuent pas à lier les idées, il faut se borner à nommer les choses.

Rien n'est plus lié aux propositions que nous formons, que les sentimens dont nous sommes alors affectés. Aussi les périphrases ne sont-elles jamais plus élégantes, que lorsque, caractérisant une pensée, elles expriment encore des sentimens.

Au lieu d'expliquer la métempsychose, en disant qu'elle fait sans cesse passer les ames par différens corps, Bossuet emploie des périphrases qui font voir toute l'absurdité qu'il trouve dans cette opinion. Il s'explique ainsi :

« Que dirai-je de ceux qui croient la transmigration des ames qui les faisoient rouler des cieus à la terre, & puis de la terre aux cieus ; des animaux dans les hommes, & des hommes dans les animaux ; de la félicité à la misère, & de la misère à la félicité, sans que ces révolutions eussent jamais ni de terme, ni d'ordre certain ?

Mad. de Sévigné fait bien voir ce qu'elle pensoit du mariage que Mr. de Lauzun fut sur le point de faire lorsqu'elle en écrivit ainsi la nouvelle :

« Mr. de Lauzun épouse, avec la per-

mission du Roi, Mademoiselle..... Mademoiselle la grande Mademoiselle, Mademoiselle fille de feu Monsieur, Mademoiselle petite-fille de Henri IV, Mademoiselle d'Eu, Mademoiselle de Dombes, Mademoiselle de Montpensier, Mademoiselle d'Orléans, Mademoiselle cousine-germaine du Roi, Mademoiselle destinée au trône, Mademoiselle le seul parti de France qui fût digne de Monsieur ».

On peut après une périphrase en ajouter une seconde, une troisième, & ce sera fort bien, pourvu qu'elles expriment chacune des accessoires qui renchérisent les uns sur les autres, & qui soient tous relatifs à la chose & aux circonstances où l'on en parle ; les idées par ce moyen se lieront de plus en plus. Mais au contraire la liaison s'affoiblira, & le style deviendra lâche, si les dernières périphrases ont moins de force que les premières. Despréaux a dit :

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

Voilà trois périphrases pour dire, *tandis que je ne suis pas vieux*. La première est bonne, parce qu'elle fait une image : la seconde est une peinture plus foible : la

troisième ne peut rien, & n'est pas même exacte ; car on peut être vieux, quoiqu'il reste à la Parque de quoi filer. D'ailleurs *qu'on ne voit point mes pas chanceler* est un tour lâche ; il eût été mieux de dire *que je ne chancelle pas*. Enfin *sous l'âge* est une foible répétition de *sous le faix des années*.

La règle est donc que, quand on veut exprimer une même chose par plusieurs périphrases, il faut que les images soient dans une certaine gradation, qu'elles ajoutent successivement les unes aux autres, & que tout ce qu'elles expriment convienne également, non-seulement à la chose dont on parle, mais encore à ce qu'on en dit.

Il faut encore consulter le caractère de l'ouvrage où l'on veut faire entrer ces images. Dans un poëme, par exemple, on exprimera ainsi la pointe du jour :

L'Aurore cependant au visage vermeil  
Ouvroit dans l'Orient le palais du Soleil ;  
La nuit en d'autres lieux portoit ses voiles sombres ;  
Les songes voltigeans fuyoient avec les ombres ,  
Despréaux.

Ce langage seroit froid & ridicule partout ailleurs.

Comme on se sert d'une périphrase pour ajouter des accessoires, on s'en sert aussi pour écarter des idées désagréables, basses

ou peu honnêtes. Mais il faut bien se garder d'éviter des termes, uniquement parce qu'ils sont dans la bouche de tout le monde. Lorsque le langage commun convient au sentiment qu'on éprouve, & aux circonstances où l'on est, il ne faut préférer une périphrase qu'autant qu'elle convient encore davantage. Il est, par exemple, tout naturel qu'un père dise : *ma fille devoit pleurer ma mort & c'est moi qui pleure la sienne*. Je ne vois pas pourquoi il craindroit de se servir du mot *pleurer*. Cependant le père Bouhours loue ces vers que Maynard a fait à ce sujet :

Hâte ma fin que ta rigueur diffère,  
Je hais le monde, & n'y prétends plus rien.  
Sur mon tombeau ma fille devoit faire  
Ce que je fais maintenant sur le sien.

Ce père tendre paroît se faire un petit plaisir de donner à deviner s'il répand des larmes. La périphrase ne doit pas être employée pour écarter l'idée du sentiment, & pour y substituer une énigme. Ces vers de Maynard sont donc d'un mauvais goût. *Et n'y prétends plus rien* est une phrase qui n'est là que pour achever le vers.

Les définitions & les analyses sont proprement des périphrases, dont le propre est d'expliquer une chose. *Dieu est la cause*

*première* : voilà une définition ; car de-là naissent tous les attributs de la divinité. Vous ferez une analyse si vous dites ; *Dieu est la cause première , indépendante , souverainement intelligente , toute-puissante , &c.* Vous pouvez donc substituer au nom de *Dieu* sa définition ou son analyse. Mais alors votre dessein est uniquement de faire connoître l'idée que vous vous faites , & vous remplissez votre objet si vous vous expliquez clairement. Quant aux périphrases qui ne sont ni définitions ni analyses , vous n'en devez faire usage qu'autant qu'elles caractérisent les choses , soit par rapport aux circonstances où vous les considérez , soit par rapport aux sentimens dont vous êtes affecté. Si vous les employez toujours avec ce discernement , vous ne devez pas craindre de les trop multiplier.

---

#### CHAPITRE IV.

##### *Des Comparaisons.*

**L**ES rayons de lumière tombent sur les corps , & réfléchissent des uns sur les autres. Par-là les objets se renvoient mutuellement leurs couleurs. Il n'en est point qui n'em-

prunte des nuances , il n'en est point qui n'en prête ; & aucun d'eux , lorsqu'ils sont réunis , n'a exactement la couleur qui lui seroit propre , s'ils étoient séparés.

De ces reflets naît cette dégradation de lumière , qui d'un objet à l'autre conduit la vue par des passages imperceptibles. Les couleurs se mêlent sans se confondre ; elles se contrastent sans dureté ; elles s'adoucissent mutuellement ; elles se donnent mutuellement de l'éclat ; & tout s'embellit. L'art du peintre est de copier cette harmonie.

C'est ainsi que nos pensées s'embellissent mutuellement : aucune n'est par elle-même ce qu'elle est avec le secours de celles qui la précèdent & qui la suivent. Il y a en quelque sorte entr'elles des reflets , qui portent des nuances de l'une sur l'autre ; & chacune doit à celles qui l'approchent tout le charme de son coloris. L'art de l'écrivain est de saisir cette harmonie : il faut qu'on apperçoive dans son style ce ton qui plaît dans un beau tableau.

Les périphrases , les comparaisons & en général toutes les figures sont très-propres à cet effet : mais il y faut un grand discernement. Quels que soient les tours dont on fait usage , la liaison des idées doit toujours

être la même : cette liaison est la lumière dont les reflets doivent tout embellir.

Il ne s'agit donc pas d'accumuler au hasard les figures. C'est aux circonstances à indiquer les modifications qui méritent d'être exprimées, & c'est à l'imagination à fournir les tours qui donnent un coloris vrai à chaque pensée.

La beauté d'une comparaison dépend de la vivacité dont elle peint : c'est un tableau dont l'ensemble veut être saisi d'un clin-d'œil & sans effort.

Il faut donc qu'un écrivain aperçoive toujours en même tems les deux termes qu'il rapproche : car il ne lui suffit pas de dire ce qui convient à chacun séparément ; il doit dire ce qui convient à tous deux à la fois, encore même ne s'arrêtera-t-il pas sur toutes les qualités qui appartiennent également à l'un & à l'autre. Il se bornera au contraire à celles qui se rapportent au but dans lequel il les envisage. S'il n'a pas cette attention, il perdra son objet de vue, & fera des écarts.

En pareil cas on peut pécher dans le choix des comparaisons, & dans la manière de les développer.

La Bruyère a, ce me semble, employé

une

une comparaison bien extraordinaire dans son discours de réception à l'académie françoise.

« Rappelez, dit-il, à votre mémoire ( la comparaison ne vous fera pas injuste ) rappelez ce grand & premier concile où les Pères qui le composoient, étoient remarquables chacun par quelque membre mutilé, ou par les cicatrices qui leur étoient restées des fureurs de la persécution ; ils sembloient tenir de leurs plaies le droit de s'asseoir dans cette assemblée générale de toute l'église : il n'y avoit aucun de vos illustres prédécesseurs qu'on ne s'empresât de voir, qu'on ne montrât dans les places, qu'on ne désignât par quelque ouvrage fameux, qui lui avoit fait un grand nom & qui lui donnoit rang dans cette académie „

Quel rapport peut-il y avoir entre les membres mutilés, les cicatrices, les plaies des pères de l'église, & les ouvrages des académiciens ?

« Le même regret qu'auroient eu Apellès & Lyfippe de laisser en quelqu'un de leurs chef-d'œuvres l'un des deux yeux à achever d'une autre main que la leur ; il ( Louis XIV ) le sentoit toutes les fois qu'il pensoit à se retirer sans ajouter la prise de Gray à celle de Dole ». Pellisson.

Tome II.

G

Voilà *Gray & Dole* que Pellifson compare à des yeux. Cette comparaison est froide, parce qu'elle est tirée de loin. En rapprochant Apellès qui peint deux yeux, à Louis XIV, qui prend deux villes, cet écrivain rapproche des couleurs qui ne peuvent s'embellir par des reflets, & qui au contraire tranchent bien durement. D'ailleurs il ne peut ici y avoir de commun entre Apellès & Louis XIV que la sensibilité. Mais on n'est pas fondé à comparer deux choses, uniquement parce qu'elles se ressemblent : il faut encore que celle qu'on veut représenter reçoive de l'autre un coloris qu'elle n'auroit pas d'elle-même. Or, la sensibilité de Louis XIV & celle d'Apellès sont, pour ainsi dire, de la même couleur, & ne peuvent rien se communiquer.

Point de ressemblance rend une comparaison froide, comme le trop de ressemblance.

Car d'un dévot souvent au chrétien véritable,  
La distance est deux fois plus grande, à mon avis,  
Que du pôle antarctique au détroit de Davis.

*Despréaux:*

Il n'y a point là d'image que l'esprit puisse saisir; & nous aimerions beaucoup mieux que le poète se fût contenté de dire :  
*Il y a une grande distance d'un dévot à un*

*chrétien.* Car cette distance & celle du pôle antarctique au détroit de Davis ne sont pas à comparer.

Il est impossible d'imaginer quelque ressemblance entre la manière dont l'absence agit sur les passions, & celle dont le vent agit sur le feu. C'est donc encore une comparaison bien froide que celle que fait la Rochefoucault lorsqu'il dit :

« L'absence diminue les médiocres passions & augmente les grandes, comme le vent éteint les bougies & allume le feu ».

Le plus grand abus des comparaisons c'est lorsqu'elles se réduisent à un jeu de mots.

« La cour est comme un édifice bâti de marbre : je veux dire qu'elle est composée d'hommes fort durs & fort polis ». *La Bruyère.*

Gardez-vous bien, Monseigneur, de jouer jamais sur les mots : rien ne décèle plus le défaut du jugement.

Vous entendrez parler des anciens, on vous les citera comme des modèles; & ce sera même avec raison, du moins à bien des égards. Mais il faut vous prévenir de bonne heure contre le préjugé de l'antiquité, & vous apprendre qu'il y a plus de deux

mille ans que les grands génies disent des misères. Platon vous servira d'exemple. C'étoit un philosophe : cette qualité vous intéresse déjà. Il a fait une description du corps humain, que Longin, ancien aussi, mais moins de plusieurs siècles, trouve sublime & divine. La voici : songez que vous allez juger le plus grand philosophe & le plus grand rhéteur.

Platon appelle la tête une *citadelle* : il dit que *le cou est un isthme, qui a été mis entr'elle & la poitrine; que les vertèbres sont comme des gonds, sur lesquels elle tourne; que la volupté est l'amorce de tous les malheurs qui arrivent aux hommes; que la langue est le juge des saveurs; que le cœur est la source des veines, la fontaine du sang, qui de-là se partage avec rapidité dans toutes les parties, & qui est disposé comme une forteresse gardée de tous côtés.* Il appelle les pores des *rues étroites*. “ Les dieux, *poursuit-il*, voulant soutenir le battement du cœur, que la vue inopinée des choses terribles, ou le mouvement de la colère, qui est de feu, lui causent ordinairement, ont mis sous lui le poumon, dont la substance est molle, & n'a point de sang; mais ayant par dedans de petits trous en forme d'éponge, il sert au cœur comme

d'oreiller; afin que quand la colère est enflammée, il ne soit point troublé dans ses fonctions. *Il appelle la partie concupiscible* l'appartement de la femme; & *la partie irascible* l'appartement de l'homme. *Il dit*, que la rate est la cuisine des intestins; & qu'étant pleine des ordures du foie, elle s'enfle & devient bouffie. Ensuite, *continue-t-il*, les dieux couvrirent toutes ces parties de chair, qui leur sert comme de rempart & de défense contre les injures du chaud & du froid, & contre tous les autres accidens. Elle est, *ajoute-t-il*, comme une laine molle & ramassée qui entoure doucement le corps. *Il dit que le sang est* la pâture de la chair; & afin, *poursuit-il*, que toutes les parties pussent recevoir l'aliment, ils y ont creusé comme dans un jardin plusieurs canaux, afin que les ruisseaux des veines, sortant du cœur comme de leur source, pussent couler dans ces étroits conduits du corps humain. *Au reste, quand la mort arrive: il dit*, que les organes se dénouent comme les cordages d'un vaisseau, & qu'ils laissent aller l'ame en liberté „

Voilà cette description divine dont Longin ne donne qu'un extrait, & vous pouvez croire qu'il n'a pas choisi le plus mauvais,



Appliquez, Monseigneur, à toutes ces comparaisons le principe de la liaison des idées, & vous saurez ce que vous en devez juger.

Voici une comparaison bien choisie. Elle est d'un philosophe moderne. Il s'agit de l'enfance d'un homme qui se distingue dans les mécaniques.

“ Il étoit mécaniste, il construisoit de petits moulins, il faisoit des siphons avec des chalumeaux de paille, des jets-d'eau, & il étoit l'ingénieur des autres enfans, comme Cyrus devint le roi de ceux avec qui il vivoit „. *Fontenelle.*

Une comparaison doit toujours répandre de la lumière ou des couleurs agréables. Fontenelle ennoblit de petites choses, & Platon fait du corps humain un monstre qui échappe à l'imagination.

Rousseau voulant montrer l'effet de la louange sur une belle ame se fert d'une comparaison qui rend fort bien sa pensée.

Un esprit noble & sublime,  
Nourri de gloire & d'estime,  
Sent redoubler ses chaleurs ;  
Comme une tige élevée  
D'une onde pure abreuvée  
Voit multiplier ses fleurs.

Les fleurs qui se multiplient sur une tige abreuvée d'une onde pure font une belle

image de ce que l'amour de la gloire produit dans une ame élevée. Il est fâcheux que l'expression du troisième vers soit foible.

Vous voyez, Monseigneur, comment on doit se conduire dans le choix des comparaisons ; voyons actuellement comment on doit les employer. On péche ici de plusieurs manières : par ignorance, par des longueurs, par des écarts.

Il est évident que pour saisir des rapports entre deux termes, il faut avoir des idées exactes de l'un & de l'autre. Nous devons donc nous faire une loi de ne tirer nos comparaisons que des choses connues. L'abbé de Bellegarde veut expliquer une pensée fautive, que l'irrégularité des tours donne de la beauté au style, & il se fert d'une autre pensée tout aussi fautive, parce qu'il la prend dans un art qu'il ne connoissoit pas. Il s'exprime ainsi :

“ Les habiles musiciens emploient à propos des tons discordans qui piquent l'oreille, & qui font mieux sentir la douceur des unissons ; ainsi il est bon quelquefois dans le discours de se servir de tours irréguliers, pour le rendre plus vif & plus animé „.

Les bons musiciens n'emploient jamais des tons discordans, mais bien des dis-

nances; & les dissonances ne sont pas destinées à piquer l'oreille, ni à faire sentir la douceur des *unissons*. Vous pourrez savoir un jour que le propre de cet accord est de déterminer le ton où l'on est. Quant aux tours irréguliers, ils peuvent plaire quoiqu'irréguliers, mais non pas parce qu'ils sont irréguliers; vous verrez souvent confondre ces deux choses. Un visage a des graces, & n'a point de régularité; aussi-tôt on dit l'irrégularité plaît: voilà comme jugent la plupart des hommes.

On ne sauroit trop presser les parties d'une comparaison, parce que les longueurs affoiblissent toujours la liaison des idées; on péche donc par défaut de précision.

“ Comme on voit une colonne, ouvrage d'une antique architecture, qui paroît le plus ferme appui d'un temple ruineux, lorsque ce grand édifice qu'elle soutenoit fond sur elle sans l'abattre; ainsi la reine se montre le ferme soutien de l'état, lorsqu'après en avoir long-tems porté le faix, elle n'est pas même courbée sous sa chûte. *Bossuet* „

Cette comparaison est belle; mais elle auroit plus de force, si l'on retranchoit les mots *on voit, qui, qu'elle soutenoit.*

Autre belle comparaison avec des longueurs.

“ Nous mourrons tous, disoit cette femme dont l'écriture a loué la prudence, au deuxième livre des Rois; nous allons sans-cesse au tombeau; ainsi que des eaux qui se perdent sans retour. En effet, nous ressemblons tous à des eaux courantes. De quelque distinction que se flattent les hommes, ils ont tous une même origine, & cette origine est petite. Leurs années se pouffent successivement comme des flots, ils ne cessent de s'écouler; tant qu'enfin après avoir fait un peu plus de bruit, & traversé un peu plus de pays les uns que les autres, ils vont tous ensemble se confondre dans un abyme, où l'on ne reconnoît plus ni princes, ni rois, ni toutes les autres qualités superbes qui distinguent les hommes; de même que ces fleuves tant vantés demeurent sans nom & sans gloire, mêlés dans l'océan avec les rivières les plus inconnues „

Une comparaison péche par des écarts. Bossuet vient de vous en donner un exemple, lorsque voulant peindre la mort, il se détourne tout-à-coup sur l'origine des hommes, & s'arrête pour dire qu'elle est petite & la même pour tous.

Le père Bouhours veut faire l'apologie de la langue françoise, & au lieu de raisonner il se perd dans des comparaisons très froides, & paroît aller d'écart en écart.

« Puisque la langue latine, *dit-il*, est la mère de l'espagnole, de l'italien & du françois, ne pourrions-nous pas dire que ce sont trois sœurs qui ne se ressemblent point, & qui ont des inclinations fort contraires, comme il arrive souvent dans les familles ? Je ne vous dirai pas précisément laquelle des trois est l'aînée ; car le droit d'aînesse n'y fait rien, & nous voyons tous les jours des cadettes qui valent bien leurs aînées ».

Bouhours entreprend ensuite de prouver que quoique notre langue emprunte bien des mots du latin, ce n'est pas une raison de la juger pauvre. Il n'auroit pas pris la peine de prouver une chose aussi évidente, si ce n'eût pas été une occasion de faire de nouvelles comparaisons. Il dit donc :

« Un prince qui a beaucoup d'or & d'argent dans ses coffres ne laisse pas d'être riche, quoique cet or & cet argent ne naissent pas dans les terres de son état. Ceux qui volent le bien d'autrui s'enrichissent à la vérité par des voies injustes ; mais ils

s'enrichissent néanmoins, & je n'ai jamais ouï dire que les partisans fussent beaucoup moins à leur aise après avoir beaucoup pillé. Mais nous n'en sommes pas à ces termes-là : nous parlons d'une fille qui jouit de la succession de sa mère ; c'est-à-dire de la langue françoise, qui tient sa naissance & ses richesses de la langue latine. Que si cette fille a fait valoir par son industrie & par son travail le bien que sa mère lui a laissé en partage ; si un champ qui ne rapportoit rien est devenu fertile entre ses mains ; si elle a trouvé dans une mine des veines qu'on n'y avoit pas encore découvertes, je ne vois pas, à vous dire le vrai, qu'elle en soit plus pauvre, ni plus misérable ».

Voilà une manière d'écrire dont on ne sauroit trop se garantir ; elle n'a ni agrément ni solidité : c'est un verbiage qui ne laisse rien dans l'esprit. On dit que le latin est une langue-mère, par rapport au françois & à l'italien. Cette expression a l'avantage de la précision ; mais le mot *mère* n'y est pas pris avec toutes les idées qui lui sont propres. Il seroit absurde de dire qu'une langue est mère d'une autre comme une femme est mère de ses enfans. Voilà la faute

du père Bouhours: il a pris ce mot à la lettre, & c'est pourquoi il a vu parmi les langues des femmes, des mères, des filles, des sœurs, des familles, des aînées, des cadettes, des successions. Cet écrivain est fécond en mauvaises comparaisons. Aussi Barbier d'Aucourt lui reproche-t-il d'avoir comparé les langues à tous les arts, à tous les artisans, cinq fois aux rivières, & plus de dix fois aux femmes & aux filles. Voici encore un exemple où les comparaisons sont accumulées sans discernement: il est du même auteur.

« Pour moi je regarde les personnes secrètes comme de grandes rivières, dont on ne voit point le fond, & qui ne font point de bruit; ou comme ces grandes forêts dont le silence remplit l'ame de je ne fais quelle horreur religieuse. J'ai pour elles la même admiration qu'on a pour les oracles, qui ne se laissent jamais découvrir qu'après l'événement des choses; ou pour la providence de Dieu, dont la conduite est impénétrable à l'esprit humain ».

Y a-t-il du jugement à comparer tout-à-la-fois un même homme aux rivières, aux forêts, aux oracles & à la providence ?

« Si j'osois faire une comparaison, dit la Bruyère, entre deux conditions tout-à-fait inégales, je dirois qu'un homme de cœur pense à remplir ses devoirs, à-peu-près comme le couvreur songe à couvrir, ni l'un ni l'autre ne cherchent à exposer leur vie, ni ne sont détournés par le péril: la mort pour eux est un inconvénient dans le métier & jamais un obstacle. Le premier aussi n'est guère plus vain d'avoir paru à la tranchée, emporté un ouvrage, ou forcé un retranchement, que celui-ci d'avoir monté sur des hauts combles, ou sur la pointe d'un clocher; ils ne se font tous deux appliqués qu'à bien faire, pendant que le fanfaron travaille à ce que l'on dise de lui qu'il a bien fait ».

Il y a de la justesse dans cette comparaison, & d'ailleurs La Bruyère prend toutes les précautions possibles pour la faire passer. On peut la lui pardonner, parce qu'il en a senti le défaut. Mais elle pèche en ce que l'état militaire emportant une idée de noble, on ne peut le comparer qu'à des choses auxquelles nous attachons la même idée. Il ne suffit pas de prononcer des rapports vrais, il faut encore exprimer les sentimens dont nous sommes prévenus; &

nous devons peindre avec des couleurs différentes, suivant que nous portons des jugemens différens.

Si vous me demandez quelles sont les idées nobles, je vous répondrai, que rien n'est plus arbitraire: les usages, les mœurs, les préjugés en décident. Si la raison régloit nos jugemens, l'utilité seroit la loi, & l'état de laboureur seroit le plus noble de tous; mais nos préjugés en jugent autrement.

## CHAPITRE V.

### *Des oppositions & des Antithèses.*

LES couleurs vives d'une draperie donnent de l'éclat à un beau teint; les couleurs sombres lui en donnent encore: quand il ne s'embellit pas en déroband des nuances aux objets qui l'approchent, il s'embellit par le contraste. Voilà, Monseigneur, une image sensible des comparaisons & des antithèses. Vous avez vu quelle lumière, quelle grace & quelle force une pensée reçoit d'une pensée qui lui ressemble: il s'agit actuellement de considérer ce qu'elle reçoit d'une pensée qui lui est opposée. Dans l'un & l'autre cas, on compare: mais la comparaison de deux idées qui contrastent est propre-

ment ce qu'on nomme *opposition & antithèse*.

Il y a opposition toutes les fois qu'on rapproche deux idées qui contrastent; & il y a antithèse, lorsqu'on choisit les tours qui rendent l'opposition plus sensible. Ainsi l'opposition est plus dans les idées, & l'antithèse est plus dans les mots.

Dans le tableau de la naissance de Louis XIII, Rubens a peint la joie & la douleur sur le visage de Marie de Médicis. Voilà deux sentimens opposés; ils naissent du sujet même, ils en font partie; ce sont des accessoires qui lui sont essentiels. Mais ce n'est là qu'une opposition.

Monime, dans la nécessité d'épouser Mithridate, a pour Xipharès une passion qui lui est chère & qui l'afflige.

*Vous m'aimez dès long-tems; une égale tendresse  
Pour vous depuis long-tems m'afflige & m'intéresse.*

Quoique ces sentimens se combattent, ils sont si naturellement ensemble, qu'il ne paroît pas que Racine ait pensé à faire une antithèse. En effet, en faisant dire à Monime *m'afflige & m'intéresse*, il lui fait prendre l'expression simple des sentimens qu'elle éprouve, & s'il lui faisoit tenir un langage où ce contraste fût plus marqué, il la feroit sortir de son caractère.

Mais Xipharès, qui apprend qu'il est aimé, reçoit au même instant l'ordre d'éviter ce qu'il aime. Heureux tout à la fois & malheureux, il est frappé de ce contraste, & il le marque dans tout son discours, parce que les mots qui l'expriment davantage sont ceux qui doivent plus naturellement s'offrir à lui.

Quelle marque, grands dieux, d'un amour déplorable!  
Combien en un moment heureux & misérable!  
De quel comble de gloire & de félicités,  
Dans quel abyme affreux vous me précipitez!

Vous voyez que l'opposition est dans les mots autant que dans les idées; c'est une antithèse.

Phèdre est honteuse de sa passion; elle se la reproche, elle veut cesser de vivre.

Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.

Et au même instant elle s'occupe de l'objet qu'elle aime, du plaisir de le voir :

Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!  
Quand pourrai-je au travers d'une noble poussière  
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière!

Phèdre, qui veut mourir & qui veut vivre, qui veut voir Hypolite & qui veut le fuir, eût pu faire des antithèses, & le fond de cette pensée eût été le même; mais l'expression simple des sentimens qui se combattent

en elle peint beaucoup mieux son égarement.

Vous voyez donc qu'au lieu de mettre de l'opposition jusques dans les mots, il faut quelquefois la laisser uniquement dans les sentimens qui se contrastent: c'est avec ce discernement qu'on fait usage des antithèses.

Madame de Sévigné, voulant exprimer son amitié pour sa fille, rapproche des sentimens bien différens, & paroît cependant moins occupée à les opposer qu'à dire seulement ce qu'elle sent.

“ Quand j'ai passé sur ces chemins, j'étois comblée de joie dans l'espérance de vous voir & de vous embrasser; & en retournant sur mes pas, j'ai une tristesse mortelle dans le cœur, & je regarde avec envie les sentimens que j'avois en ce tems-là „

Elle fait presque une antithèse, lorsque parlant du chagrin de Madame de la Fayette au sujet de la mort de M. de la Rochefoucault, elle dit :

“ Le tems, qui est si bon aux autres, augmente & augmentera sa tristesse „

Elle eût pu dire : *le tems, qui console les autres, l'afflige; ou, le tems qui diminue la tristesse des autres augmente la sienne.* Mais le tour qu'elle a pris est bien préférable.

Une règle générale, c'est que l'antithèse n'est la vraie expression du sentiment, que lorsque le sentiment ne peut pas être exprimé d'une autre manière : c'est pourquoi elle est bien dans la bouche de Xipharès, & elle eût été déplacée dans la bouche de Phèdre.

Deux vérités qui ont quelques oppositions s'éclaircissent en se rapprochant, & paroissent s'éclaircir davantage, à proportion que l'opposition est plus marquée : alors il y a peu de risque à faire des antithèses.

“ Nous aimons toujours ceux qui nous admirent, & nous n'aimons pas toujours ceux que nous admirons. *La Rochefoucault* „

“ On incommode souvent les autres, quand on croit ne les jamais incommoder. *La Rochefoucault* „

M. de la Rochefoucault avoit dit :

“ Nous n'avons pas assez de force pour suivre toute notre raison „

M. de Grignan changea cette maxime de cette sorte.

“ Nous n'avons pas assez de raison pour employer toute notre force „

Ces deux maximes font une antithèse dans l'expression ; mais elle pourroit bien n'exprimer qu'une même chose.

Quelquefois la pensée d'un écrivain fait

contraste avec la pensée de celui qui lit. Il me semble par exemple, que pour remarquer avec plaisir des défauts dans les autres, il faudroit soi-même n'en point avoir, & c'est ce qui donne plus de grace à cette maxime de la Rochefoucault.

“ Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaisir à en remarquer dans les autres „

Madame de Maintenon a écrit que Louis XIV croyoit se laver de ses fautes, lorsqu'il étoit implacable sur celle des autres. Il n'y a pas d'antithèse dans ce tour, mais vous pourriez dire en conséquence qu'on est sévère pour les autres, lorsqu'on est indulgent pour soi, & ce seroit une antithèse.

Je vous ferai remarquer à cette occasion comment les grands sont jugés par les personnes même qu'ils croient leur être le plus attachées. Madame de Maintenon, qui blâmoit Louis XIV, le laissoit faire, & l'a même excité plus d'une fois à être sévère. Elle nourrissoit donc en lui des défauts qu'elle condamnoit.

Les antithèses sont toujours bonnes, lorsque les accessoires qu'elles ajoutent, caractérisent la chose, ou expriment les sentimens qu'on veut inspirer. Hors de-là, c'est le plus froid de tous les tours.

Cependant il y a bien des écrivains qui en abusent. Ils ne parleront point d'une vertu sans la mettre en opposition avec le vice qui en approche davantage. Ils diront qu'un homme est courageux sans être téméraire ; économe sans être avare ; hardi, mais prudent ; entreprenant, mais mesuré, &c. Vous sentez que ce style ne demande aucune sorte de génie. Ce n'est pas qu'on ne puisse quelquefois marquer ces différences ; mais il faut qu'elles naissent du fond du sujet, & qu'elles soient indiquées par le caractère même de la personne qu'on veut peindre.

Dans un tableau bien fait, tout doit être le principe ou l'effet de l'action. Ce qu'on ajoute uniquement pour l'orne est superflu, ou pis encore. Si vous représentez un homme dans l'action, contentez-vous de le dessiner correctement : alors on admirera du moins la précision de votre pinceau. Mais vous ferez grimacer vos figures, si vous altérez les traits pour les faire contraster.

On rencontre dans le monde des personnes qui se piquent de faire des portraits. Plus elles y ont prodigué les antithèses, plus leur style paroît recherché. C'est que ne connoissant pas les modèles qu'elles ont voulu peindre, on ne comprend pas ce qui a pu

autoriser une répétition si fréquente de cette figure. Aussi quelque succès que ces sortes d'ouvrages aient dans une société, ils réussissent peu dans le public.

Quand nous lirons Fléchier, j'aurai plus d'une fois occasion de vous faire remarquer l'abus des antithèses : il suffira aujourd'hui de vous en donner un ou deux exemples.

„ Ces soupirs contagieux qui sortent du sein d'un mourant, pour faire mourir ceux qui vivent. „

*Faire mourir ceux qui vivent ?* & qui donc peut-on faire mourir ? On voit bien que l'orateur veut faire avec *mourant* une antithèse.

Voici un autre passage où il sacrifie la vérité à la démangeaison de faire contraster les mots.

„ Qui ne fait qu'elle fut admirée dans un âge où les autres ne font pas encore connues, qu'elle eut de la sagesse dans un tems où l'on n'a presque pas encore de la raison ; qu'on lui confia les secrets les plus importans, dès qu'elle fut en âge de les entendre ; que son naturel heureux lui tint lieu d'expérience dès ses plus tendres années ; & qu'elle fut capable de donner des conseils en un tems où les autres sont à peine capables d'en recevoir.



## C H A P I T R E V I.

*Des tropes.*

UN mot est pris dans le sens primitif, lorsqu'il signifie l'idée pour laquelle il a d'abord été établi; & lorsqu'il en signifie un autre, il est pris dans un sens emprunté. *Réflexion*, par exemple, a premièrement désigné le mouvement d'un corps qui revient après avoir heurté contre un autre; & ensuite il est devenu le nom qu'on donne à l'attention, lorsqu'on la considère comme en allant & revenant d'un objet sur un objet, d'une qualité sur une qualité, &c. Les mots employés dans un sens emprunté s'appellent *tropes*, du grec *tropos*, dont la racine est *trepo*, *je tourne*. Ils sont considérés comme une chose qu'on a tournée pour lui faire présenter une face, sous laquelle on ne l'avoit pas d'abord envisagée.

Comme les rhéteurs appellent tropes les mots pris dans un sens emprunté, ils appellent noms propres ceux qu'on prend dans le sens primitif: & il faut remarquer qu'il y a de la différence entre le nom propre

& le mot propre. Quand on dit qu'un écrivain a toujours le mot propre, on n'entend pas qu'il conserve toujours aux mots leur signification primitive; on veut dire que ceux dont il se sert rendent parfaitement toutes ses idées; le nom propre est le nom de la chose; le mot propre est toujours la meilleure expression.

Vous connoissez par quelle analogie un mot passe d'une signification primitive à une signification empruntée. Vous avez occasion de le remarquer tous les jours, & vous n'ignorez pas que les noms des idées qui s'écartent des sens, sont ceux-même qui, dans l'origine, ont été donnés aux objets sensibles. Vous concevez même que les hommes n'ont pas eu d'autre moyen pour désigner ces sortes d'idées, & vous vous confirmez dans ce sentiment toutes les fois que l'étymologie vous étant connue, vous pouvez suivre toutes les acceptions d'un mot.

On nomme, par exemple, *ame*, *esprit*; cette substance simple qui seule sent, qui seule pense; & ces dénominations ne signifient originairement qu'un souffle, qu'un air subtil. Veut-on parler de ces qualités? on semble lui communiquer celles du corps,

on dit *l'étendue, la profondeur, les bornes de l'esprit, les penchans, les inclinations, les mouvemens* de l'ame. Ainsi les tropes paroissent donner des figures aux idées mêmes qui s'éloignent le plus des sens; & c'est peut-être là ce qui les fait appeler *figures* ou *expressions figurées*.

Cette dénomination est un trope elle-même, & on pourroit l'étendre à toutes les manières dont nous nous exprimons: car, quel que soit notre langage, nos pensées semblent toujours prendre quelque forme, quelque figure. Mais il suffit pour le présent de considérer *figure* & trope comme synonymes.

Vous voyez que la nature des tropes ou figures est de faire image, en donnant du corps & du mouvement à toutes nos idées. Vous concevez combien ils sont nécessaires, & combien il nous seroit souvent impossible de nous exprimer si nous n'y avions recours. Il nous reste à rechercher avec quel discernement nous devons nous en servir, pour donner à chaque pensée son vrai caractère.

Tout écrivain doit être peintre autant du moins que le sujet qu'il traite le permet. Or, nos pensées sont susceptibles de différens  
coloris :

coloris : séparées, chacune a une couleur qui lui est propre : rapprochées, elles se prêtent mutuellement des nuances, & l'art consiste à peindre ces reflets. Ainsi donc que le peintre étudie les couleurs qu'il peut employer, étudions les tropes, & voyons comment ils produisent différens coloris.

Une image doit contribuer à la liaison des idées, ou du moins elle ne doit jamais l'altérer. Son moindre avantage est de faire tomber sous le sens jusqu'aux idées les plus abstraites.

Lorsque voulant expliquer la génération des opérations de l'ame, vous dites, *Monseigneur*, qu'elles prennent leur source dans la sensation, & que l'attention se jette dans la comparaison, la comparaison dans le jugement, &c. vous comparez toutes ces opérations à des rivières, & ces mots *source* & *se jette* sont des tropes qui rendent votre pensée d'une manière sensible. Nous employons ce langage dans toutes les occasions qui se présentent, & vous éprouvez tous les jours combien il est propre à vous éclairer.

Les tropes, qui répandent une grande lumière, ne sauroient nuire à la liaison des

idées : ils y contribuent au contraire. Il n'est peut-être pas aussi aisé de choisir parmi ces figures, lorsqu'on doit se borner à accompagner d'accessoires convenables une pensée qui est par elle-même dans un grand jour : c'est alors que le discernement est sur-tout nécessaire.

Les rhéteurs distinguent bien des espèces de tropes ; mais il est inutile de les suivre dans tous ces détails. C'est uniquement à la liaison des idées à vous éclairer sur l'usage que vous en devez faire ; & quand vous saurez appliquer ce principe, il vous importera peu de savoir si vous faites une métonymie, une métalepse, une lillote, &c. .... Gardez-vous bien de mettre ces noms dans votre mémoire. Mais venons à des exemples.

Pourquoi peut-on quelquefois substituer *voile* à *vaisseau*, & pourquoi ne le peut-on pas toujours ? On dira *une flotte de vingt voiles sortit des ports, & prit sa route vers Port-Mahon* ; & on ne dira pas, *une flotte de vingt voiles se battit contre une flotte de vingt voiles*. Dans ce dernier cas, il faut dire, *une flotte de vingt vaisseaux*.

La raison de cet usage est sensible. Les voiles représentent non-seulement les vaisseaux, ils les représentent encore en mou-

vement : car ils sont l'instrument qui les fait mouvoir. Toutes les fois donc que vous dites, *vingt voiles sortirent du port & prirent la route, &c.* ce trope fait une image qui se lie avec l'action de la chose : mais lorsqu'il s'agit d'un combat, les voiles n'en sont plus l'instrument, & l'image devient confuse, parce qu'elle n'a pas assez de rapport avec l'action.

Vous direz cependant à votre choix : *nous avions une flotte de vingt voiles ou de vingt vaisseaux*. Vous donnerez même la préférence au trope, parce que vous le pouvez toutes les fois que l'image ne contrarie point la liaison des idées.

Lorsque *voile* est pris dans la signification primitive, il ne désigne qu'une partie du vaisseau ; mais lorsqu'on le substitue au mot *vaisseau*, il s'approprie une nouvelle idée, & il y ajoute pour accessoire l'image des vents qui soufflent dans les voiles déployées. C'est ainsi qu'un mot, en passant du propre au figuré, change de signification : la première idée n'est plus que l'accessoire, & la nouvelle devient la principale.

On dit d'un peintre, *c'est un grand pinceau*, & d'un écrivain, *c'est une belle plume* : mais on ne dit pas, *la vie de ce grand*

*pinceau, de cette belle plume.* Vous en voyez la raison ; c'est que les idées de *plume* & de *pinceau* n'ont pas de rapport avec les actions d'un peintre & d'un écrivain : elles n'en ont qu'avec leurs ouvrages. Ces exemples font déjà comprendre comment vous devez employer les tropes.

Vous juriez autrefois que ce fleuve rebelle  
Se feroit vers sa source une route nouvelle,  
Plutôt qu'on ne verroit votre cœur dégagé ;  
Voyez couler ces eaux dans cette vaste plaine,  
C'est le même penchant qui toujours les entraîne ;  
Leur cours ne change point, & vous avez changé.

Ces vers sont beaux : mais vous y ajoutez une image, si substituant *cette onde à ce fleuve, & ces flots à ces eaux*, vous dites avec Quinault :

Vous juriez autrefois que cette onde rebelle  
Se feroit vers sa source une route nouvelle,  
Plutôt qu'on ne verroit votre cœur dégagé.  
Voyez couler ces flots dans cette vaste plaine,  
C'est le même penchant qui toujours les entraîne :  
Leur cours ne change point, & vous avez changé.

Ces tropes rétablis s'accordent parfaitement avec le tableau que le poète met sous nos yeux ; & en les retranchant, j'ai fait comme un peintre, qui, voulant représenter le cours d'une rivière, éviteroit de peindre les ondes & les flots.

Les tropes qui font image, ont souvent l'avantage de la précision.

„ La haine publique se cache d'ordinaire sous l'adulation „.

Il faudroit un long discours pour rendre cette pensée sans figures. Il en est de même de ce vers où Despréaux peint un joueur.

*Voit sa vie ou sa mort sortir de son cornet.*

Quand même l'expression figurée seroit plus allongée, elle doit être préférée si l'image est belle.

„ Que vous dites bien sur la mort de M. de la Rochefoucault, & de tous les autres : on serre les files, il n'y paroît plus „.

*Mde. de Sévigné.*

Il eût été plus court de dire ; *on se console* ; mais le trope embellit une pensée commune.

Il y a des mots qui font de vrais tropes ; & qui ne paroissent plus l'être. Tel est *inspirer*, qui signifie proprement *souffler dedans*. Mais comme il a perdu cette signification, il ne présente plus aucune image. Il faut donc, si l'on veut peindre, substituer une autre figure. C'est ce qu'a fait Despréaux :

O nuit, que m'as-tu dit ? quel démon sur la terre  
Souffle dans tous les cœurs la fatigue & la guerre ?

Ce poète pouvoit dire, *inspire à tous les cœurs* ; c'eût été encore une image ; mais on l'eût à peine apperçue. Il y a cependant un défaut dans la figure dont il se sert :

c'est que le mot *souffler* est relatif à quelque chose qui est agité, qui est mis en mouvement, qui est transporté d'un lieu dans un autre. Or, on ne peut pas se représenter la fatigue sous une pareille image : on ne souffle donc pas la fatigue.

On est si fort accoutumé de dire que tout a plusieurs faces, qu'on ne remarque pas que cette expression est figurée. Mde. de Sévigné dit, *tout est à facettes*, & donne plus de corps à cette pensée.

Lorsque le duc d'Anjou, Philippe V, monta sur le trône, Louis XIV pouvoit dire, *l'Espagne & la France ne seront plus divisées* : mais cette expression eût à peine paru figurée. Il pouvoit dire encore, *il n'y a plus de barrière entre la France & l'Espagne*, & la figure eût été plus sensible. Il fit mieux, & il dit, *il n'y a plus de Pyrénées* : mot d'autant plus heureux, qu'il ne convient qu'à ces deux royaumes. Vous voyez par cet exemple comment les tropes doivent être accommodés aux sujets.

Ils s'accoutument aussi avec les jugemens que nous portons & que nous voulons faire porter aux autres. M. de Coulange, voulant plaisanter sur la passion que Mde. de Sévigné avoit pour Mde. de Grignan, s'exprime ainsi :

*Voyez-vous bien cette femme-là ? elle est toujours en présence de sa fille.*

Mde. de Sévigné ne pouvoit être offensée d'un badinage qui représentoit si bien son amour pour sa fille ; & quoique cette expression, *est toujours en présence*, paroisse un peu recherchée, je ne la blâme pas ; parce que le ton de badinage permet des libertés que ne permettroit pas un ton plus sérieux.

Si, ayant à vivre avec des hommes qui n'osent jamais vous donner des ridicules, il pouvoit vous être permis de leur en donner ; je vous donnerois pour règle cette plaisanterie de M. de Coulange : je vous dirois que vous ne devez jamais vous en permettre, qu'autant qu'elles retraceront des idées agréables à la personne sur laquelle vous paroîtrez jeter un petit ridicule ; mais il faut pour cela un discernement, dont les princes sont rarement capables. Comme on ne les flatte jamais, & qu'au contraire on les flatte toujours, ils n'ont pas appris à sentir ce qu'une plaisanterie peut avoir d'offensant : ne vous en permettez donc jamais.

Vous voyez que dans le choix des expressions figurées, il faut considérer le ca-

raclère du sujet, les jugemens que nous en portons, & le ton badin ou sérieux que nous avons pris: il faut encore avoir égard aux sentimens que nous y éprouvons.

*Je cours, dit Télémaque à Calypso, avec les mêmes dangers qu'Ulyssé, pour apprendre où il est. Mais que dis-je? Peut-être qu'il est maintenant enseveli dans les profonds abymes des mers.*

Si Télémaque parloit de quelqu'un à qui il prit peu d'intérêt, il diroit simplement, *peut-être qu'il a péri dans un naufrage*: car rien alors ne seroit plus déplacé que cette figure; *il est enseveli dans les profonds abymes des mers*; mais il parle d'un père qu'il aime. Son intérêt est vif, sa frayeur est grande, il voit ce qu'il craint, il peint ce qu'il voit & tout dans son langage est lié aux sentimens d'amour & de crainte qui l'agitent.

Ce ne sont pas-là les sentimens de Calypso. Aussi emploie-t-elle d'autres images, lorsqu'elle veut faire croire à Télémaque qu'Ulyssé a péri.

*Il voulut me quitter, dit-elle, il partit, & je fus vengée par la tempête: son vaisseau, après avoir été le jouet des vents, fut enseveli dans les ondes.*

Si Ulyssé n'avoit pas échappé au naufrage, elle pourroit s'arrêter sur l'image *d'enseveli*, & sa colère lui seroit tenir le même langage que l'amour & la crainte font tenir à Télémaque. Elle jouiroit de sa vengeance en représentant Ulyssé enseveli dans les profonds abymes des mers. Mais elle fait qu'il vit encore, & elle ne fait entendre le contraire que dans l'espérance de retenir Télémaque. Cependant la tempête & le vaisseau qui a péri, après avoir été le jouet des vents, sont des images chères à sa colère, parce qu'elles lui retracent les dangers qu'Ulyssé a courus. Aussi elle s'y arrête avec complaisance, & elle se peint jusqu'aux ondes.

Pour sentir encore mieux cette différence; mettons dans la bouche de Télémaque les paroles de Calypso.

*Je cours avec les mêmes dangers qu'Ulyssé, pour apprendre où il est. Mais que dis-je? peut-être qu'après avoir été le jouet des vents, il est enseveli dans les ondes.*

Vous sentez qu'après avoir été le jouet des vents est une image qui ne doit pas s'offrir à Télémaque: son amour & sa crainte ne le permettent pas; il ne peut voir que le naufrage. Il seroit tout aussi déplacé de faire

tenir à Calypso le langage de Télémaque :

*Il voulut me quitter ; il partit & je fus vengée par la tempête : son vaisseau fut enseveli dans les profonds abymes des mers.*

Il n'est pas naturel que l'œil de Calypso suive jusque dans ces abymes un vaisseau où elle sait qu'Ulyssé n'étoit plus, & les dangers que ce Grec a courus sont les seules images qu'elle peut se retracer avec plaisir.

Quoique je ne veuille pas entrer dans le détail de toutes les espèces de tropes, il en est deux que je vous ferai remarquer plus particulièrement, parce qu'ils sont fort connus. L'un est la métaphore. Ce trope est l'expression abrégée d'une comparaison. Quand l'on dit, par exemple, *donner un frein à ses passions*, c'est en quelque sorte arrêter ses passions, comme l'on arrête un cheval avec un frein. Vous voyez que la comparaison est dans l'esprit, & que le langage n'en donne que le résultat. Ce que nous avons dit des comparaisons doit s'appliquer aux métaphores. Je vous ferai seulement remarquer qu'à consulter l'étimologie, tous les tropes sont des métaphores ; car métaphore signifie proprement un mot transporté d'une signification à une autre.

L'autre trope est l'hyperbole : ce mot signifie excès. Cette figure est chère à tous ceux qui ne voyant pas avec précision, n'imaginent pas qu'on puisse jamais dire trop. L'usage en a introduit quelques-unes : *plus vite que le vent ; répandre des ruisseaux de larmes*. On peut les employer, parce que l'esprit s'étant fait une habitude d'en retrancher l'excès, elles rentrent dans l'ordre des figures qui se conforment à la liaison des idées.

L'hyperbole est propre à peindre le défordre d'un esprit à qui une grande passion exagère tout. Voilà les seuls cas où l'on doit se permettre cette figure. Malherbe en a prodigieusement abusé en parlant de la pénitence de saint Pierre.

C'est alors que ses cris en tonnerres éclatent,  
Ses soupirs se font vents qui les chênes combattent ;  
Et ses pleurs, qui tantôt descendoient mollement,  
Ressembler un torrent, qui, des hautes montagnes,  
Ravageant & noyant les voisines campagnes,  
Veut que tout l'univers ne soit qu'un élément.

Il y a des tropes qui ne font point d'image ; & qui cependant ont quelquefois de la grace : ce sont ceux où l'on substitue au nom d'une chose le nom d'un signe que l'usage a choisi pour la désigner. On les nomme *symboles*. Despréaux a dit :

La Seine a des Bourbons, le Tibre a des Césars.

Et il a préféré avec raison ce tour à celui-ci :

La France a des Bourbons & Rome a des Césars.

En vain, au Lion Belgique

Il voit l'Aigle Germanique

Uni sous les Léopards.

Par le Lion, l'Aigle & les Léopards, Des-préaux, désigne trois nations : les Hollandois, les Allemands & les Anglois. Si ces tropes ne contribuent pas à la liaison des idées, ils n'y sont pas contraires. Ils ont le petit avantage de prendre le mot dans un sens détourné; c'est pour cette raison qu'ils nous plaisent, & que les poètes & les orateurs leur donnent la préférence. Il faut convenir que ces figures tiennent le dernier rang.

Les anciens faisoient un grand usage de ces tours. Ils avoient donné des symboles aux fleuves, aux nations, aux divinités, aux vertus, aux vices mêmes. Leur poésie est remplie de ces mots dont le sens est détourné sans être obscur, & elle a un langage tout différent de celui de la prose. Ce sont des noms harmonieux, des noms hors de l'usage vulgaire; des noms qui tiennent à la religion, & dont les accessoires sont enveloppés dans des idées mystérieuses, toujours agréables à l'imagination.

Ce langage symbolique a cessé avec la

religion qui lui avoit donné naissance. Un poète ne seroit plus entendu s'il en vouloit faire le même usage que les anciens. On n'est pas poète aujourd'hui par le seul choix des mots; il faut l'être par les idées; & la poésie est devenue un art bien difficile. Vous vous en convaincrez quelque jour.

Après vous avoir montré avec quel discernement vous devez vous servir des tropes, il est à propos de vous prévenir sur les fautes où vous pourriez tomber en les employant.

Premièrement on ne doit pas rapprocher des figures dont les accessoires se contraignent.

« Ce prince abusa moins du despotisme que ses prédécesseurs; il diminua les chaînes de ses sujets & rendit le joug plus léger ».

Le joug & les chaînes se contraignent. On ne met pas un joug à ceux qu'on enchaîne, on n'enchaîne pas ceux à qui on met un joug. Les chaînes ôtent la liberté d'agir, le joug règle l'action.

Madame de Sévigné rapproche des figures qui ne peuvent s'associer, lorsqu'elle donne un moule à l'esprit & au cœur, qu'elle en fait des métaux & de la vieille roche.



« Il n'y a point d'esprit ni de cœur sur ce moule; ce sont de ces sortes de métaux qui ont été altérés par la corruption du tems; enfin, il n'y en a plus de cette vieille roche ».

En second lieu, il faut éviter les tropes lorsque les accessoires qui les accompagnent n'ont pas de rapport avec la chose dont nous parlons. En pareil cas, ils sont extrêmement froids.

« Le P. Bourdaloue a prêché ce matin au-delà des plus beaux sermons qu'il ait jamais fait ». *Sévigné.*

*Au-deçà, & au-delà* n'ont aucune analogie avec la perfection des choses. On seroit plus fondé à regarder comme mal en soi tout ce qui est en deçà ou delà du bien.

« Que vous dirai-je de l'intérêt que je prends à vous, à vingt lieues à la ronde ». *Sévigné.*

Ce tour est encore bien froid.

« C'est l'usage qui a élevé ces mots au-dessus de leur origine, qui est basse d'elle-même; & si je voulois me servir de métaphores, je dirois, qu'après leur avoir donné le droit de bourgeoisie, il leur a encore donné des lettres de noblesse ». *Bouhours.*

Qu'est-ce donc que des mots bourgeois, & des mots qui ont des lettres de noblesse?

« Les métaphores sont des voiles transparens, qui laissent voir ce qu'ils couvrent; ou des habits de masque, sous lesquels on reconnoît la personne qui est masquée ». *Bouhours.*

Les bonnes métaphores ne voilent ni ne masquent: elles présentent, au contraire, les choses par les côtés qui les caractérisent, & elles les mettent dans leur vrai jour.

Despréaux n'a pu faire passer la hauteur des vers, expression que la rime lui a dictée. *Bouhours* dit qu'elle ne peut être blâmée que par des méchans critiques: mais certainement des bons écrivains ne la répéteront pas.

En troisième lieu, les figures sont encore bien froides quand les rapports sont vagues.

« J'ai accoutumé de lui dire que son style n'est qu'or & azur, & que ses paroles sont toutes d'or & de soie; mais je puis dire avec plus de vérité que ce ne sont que perles & que pierreries ». *Vaugelas.*

Cette symétrie de figures froides qui vont deux à deux est glaçante.

En quatrième lieu, on doit prendre garde de ne pas joindre à des figures reçues des accessoires tout-à-fait étrangers.

„ Alexandre fut heureux toute sa vie ; parce qu'elle devoit être de courte durée : si sa carrière eût été de plus longue étendue , il eût trouvé au bout les épines des roses dont la fortune l'avoit couronné „ St. Evremont.

Alexandre couronné de roses par la fortune est une image contraire à toutes les idées reçues ; mais St. Evremont avoit besoin d'épines , & les lauriers n'en ont pas.

Et le fer à la main briguer le privilège  
De mourir en héros.

Rousseau.

*Briguer* a des accessoires qui ne conviennent pas à la pensée de Rousseau ; car on ne brigue pas avec le fer , mais avec des foins , des promesses , des dons , &c.

Il y a bien des manières de se tromper sur le choix des expressions figurées. Cependant il ne faudroit pas être scrupuleux jusqu'à les condamner , uniquement parce qu'on auroit quelque répugnance à les employer. Il faut voir si cette répugnance est fondée ; quelques exemples éclairciront ma pensée.

*Vomir des injures* est une métaphore qui , dans sa nouveauté , déplût aux femmes ; parce que , dit Vaugelas , l'idée en est désa-

gréable. C'est une fausse délicatesse ; il y auroit bien peu de jugement à vouloir en pareil cas employer de plus belles couleurs. Cette figure est bonne , par la raison même qui la fait condamner : aussi l'usage l'a-t-il adoptée.

Nicole a dit : *l'orgueil est une enflure du cœur*. L'expression est juste , parce que le cœur est regardé comme le siège de l'orgueil , & qu'une enflure n'a que l'apparence de l'embonpoint. Madame de Sévigné fut d'abord choquée de cette métaphore : à la vérité elle s'y accoutuma dans la suite , & elle la trouva bonne. Je conjecture que son dégoût venoit du rapport qu'à *l'enflure du cœur* avec *avoir le cœur gros* : expression populaire , qui signifie être prêt à répandre des larmes. Il ne faut pas être arrêté par de pareils scrupules. Racine a dit & fort bien.

Le cœur gros de soupirs qu'il n'a point écoutés.

Les rhéteurs avertissent continuellement de ne pas tirer les figures de trop loin : mais ils ne savent guère ce qu'ils veulent dire. Il est certain que , tout étant d'ailleurs égal , elles ne sont jamais plus belles que lorsqu'elles rapprochent des idées plus éloignées : tout consiste dans la manière de les employer.

Il y a des personnes qui trouvent de la

hardiësse à se servir d'un nouveau tour : elles blâment tout ce qui n'a pas été dit. M. de Fontenelle a été critiqué pour avoir osé dire ; *ces vérités se ramifient presque à l'infini. Donner des scènes au public* a paru recherché au père Bouhours ; & il n'a pas tenu aux grammairiens que notre langue n'ait été privée de quantité d'expressions qui font une partie de sa richesse. Consultez donc uniquement le principe de la liaison des idées, & , sans vous occuper de ce qui a été dit , ou de ce qui ne l'a pas été , songez uniquement à ce qui peut se dire. Etudiez bien les idées que vous voulez rendre par des images ; imitez le peintre qui dessine ses figures avant de les drapper.

---

## C H A P I T R E V I I .

*Comment on prépare & comment on soutient les figures.*

« V O U S êtes bonne, quand vous dites que vous avez peur des beaux-esprits. Hélas ! Si vous saviez combien ils sont empêchés de leur personne, vous les mettriez bientôt à hauteur d'appui ».

*A hauteur d'appui* est ici une figure trop brusque , & qu'on a même de la peine à

entendre ; mais si l'on dit avec Madame de Sévigné.

“ Hélas ! si vous saviez combien ils sont empêchés de leur personne , & combien ils sont petits de près , vous les remettriez bientôt à hauteur d'appui , ,”

Voilà ce que j'appelle une figure préparée. En voici une au contraire qui ne l'est pas.

“ On voit peu d'esprits entièrement stupides, l'on en voit encore moins qui soient sublimes & transcendans. Le commun des hommes nage entre les deux extrémités , ,”  
*La Bruyere.*

Le mot *nager* vient mal après ces deux classes d'esprits : cette figure avoit besoin d'être préparée. Il faut ici multiplier les exemples ; ils vous instruiront mieux que des préceptes.

“ Si Rome a plus porté de grands hommes qu'aucune autre ville qui eût été avant elle , ce n'a point été par hasard ; mais c'est que l'état romain , constitué de la manière que nous avons vu , étoit , pour ainsi dire , du tempérament qui devoit être le plus fécond en héros , ,”

*Constitué* prépare tempérament. Cependant ; comme Bossuet n'a pas trouvé ce trope assez préparé , il sauve ce qu'il a de plus brusque ,

en ajoutant *pour ainsi dire*. Il n'auroit pas eu besoin de cette précaution, s'il eût représenté la république comme un corps, & qu'il eût dit ; *c'est que le corps de la république, constitué de la manière que nous l'avons vu, étoit du tempérament qui devoit être le plus fécond en héros.*

Que la vérité propice  
Soit contre leur artifice  
Ton plus invincible mur,  
Que son aile tutélaire  
Contre leur âpre colère  
Soit ton rempart le plus sûr.

Rousseau.

Voilà une confusion de figures qui ne sont point préparées. Qu'est-ce en effet qu'une vérité qui est un mur contre l'artifice, & qu'une aile qui est un rempart contre la colère?

Bossuet a dit : *c'est en cette sorte que les esprits une fois émus, tombant de ruine en ruine, se sont divisés en tant de sectes.*

Des esprits ne tombent pas de ruine en ruine ; il faudroit bien des précautions pour préparer une pareille figure.

Quelquefois c'est à la pensée même, exprimée dans les termes propres, à préparer la figure.

*Je suis sans cesse occupée de vous, ma chère enfant ; je passe bien plus d'heures à Grignan qu'aux Rochers.* Sévigné.

*Je passe bien plus d'heures à Grignan qu'aux Rochers* est un trope qu'on n'entendrait pas, si la même pensée n'avoit pas d'abord été rendue dans les termes propres. Il en est de même de la pensée suivante :

*Pour vous, c'est par un effort de mémoire que vous pensez à moi ; la providence n'est pas obligée de me rendre à vous, comme ces lieux-ci doivent vous rendre à moi.* Sévigné.

Où sont ces fils de la terre  
Dont les fières légions  
Devoient allumer la guerre  
Au sein de nos régions ?  
La nuit les a rassemblés,  
Le jour les voit écoulés  
Comme de foibles ruisseaux,  
Qui, gonflés par quelque orage,  
Viennent inonder la plage  
Qui doit engloutir leurs eaux.

Ces mots des *légions écoulées* font une image qui n'est pas assez préparée ; mais toute la suite offre une figure fort bien soutenue ; car dès qu'elles sont écoulées, il est très-naturel de les comparer à des torrens qui sont engloutis dans les lieux où ils se répandent. Voici un autre exemple d'une figure bien soutenue à peu de chose près :

« O Dieu ! qu'est-ce donc que l'homme ? est-ce un prodige ? est-ce un assemblage monstrueux de choses incompatibles ? est-ce

une énigme inexplicable ; ou bien n'est-ce pas plutôt , si je puis parler de la sorte , un reste de lui-même ; une ombre de ce qu'il étoit dans son origine ; un édifice ruiné , qui dans ses mafures renversées , conserve encore quelque chose de la beauté & de la grandeur de sa première forme ? Il est tombé en ruine par sa volonté dépravée ; le comble est abattu sur les murailles & sur le fondement : mais qu'on remue ces ruines , on trouvera dans les restes de ce bâtiment renversé & les traces des fondations , & l'idée du premier dessein , & la marque de l'architecte ». *Bossuet.*

Ce tableau est grand & juste dans toutes ses proportions : il faut seulement retrancher *par sa volonté dépravée* ; car ces mots ne sauroient se dire d'un édifice ; & cependant la règle , pour soutenir une figure , est de ne rien ajouter qui ne soit dans l'analogie du premier trope. Voici un exemple où cette loi est bien observée.

*Il faut que M. de la Garde ait de bonnes raisons pour se porter à l'extrémité de s'atteler avec quelqu'un : je le croyois libre , & sautant & courant dans un pré : mais enfin il faut venir au timon , & se mettre sous le joug comme les autres.* Sévigné.

Je vais ajouter plusieurs exemples de figures mal préparées ou mal soutenues , afin que vous appreniez à éviter des fautes , dont les meilleurs écrivains ne se garantissent pas toujours.

*Tantôt il s'oppose à la jonction de tant de secours amassés , & rompt le cours de tous ces torrens qui auroient inondé la France. Tantôt les défait & les dissipe par des combats réitérés. Tantôt il les repousse au-delà de leurs rivières.* Fléchier.

On ne défait pas des torrens , on ne les dissipe pas par des combats , on ne les repousse pas au-delà de leurs rivières. Cette figure est donc mal soutenue.

Votre raison qui n'a jamais flotté  
Que dans le trouble & dans l'obscurité,  
Et qui , rampant à peine sur la terre ,  
Vent s'élever au-dessus du tonnerre ?  
Au moindre écueil qu'elle trouve ici bas ,  
Bronche , trébuche & tombe à chaque pas :  
Et vous voulez , fiers de cette étincelle ,  
Chicaner Dieu sur ce qu'il lui révèle ?

*Rousseau :*

Quand on considère la raison comme une étincelle , peut-on dire qu'elle flotte : si elle flotte , peut-on dire qu'elle rampe : enfin si elle rampe , bronche-t-elle , trébuche-t-elle , tombe-t-elle au moindre écueil ? Ce n'est-là qu'une confusion de figures.

*Je ne doute point que le public ne soit étourdi & fatigué d'entendre depuis quelques années de vieux corbeaux croasser autour de ceux qui d'un vol libre & d'une plume légère se sont élevés à quelque gloire par leurs écrits. Ces oiseaux lugubres semblent par leurs cris continuels leur vouloir imputer le décri universel où tombe nécessairement tout ce qu'ils exposent au grand jour de l'impression, comme si on étoit cause qu'ils manquent de force & d'haleine, ou qu'on dût être responsable de cette médiocrité répandue sur leurs ouvrages.*  
La Bruyere.

Voilà des oiseaux, des ailes, des plumes, des ouvrages, des écrits exposés au jour de l'impression, qui ne sont rien moins qu'une figure soutenue.

*Dieu redresse, quand il lui plaît, le sens égaré.* Bossuet.

*Ramène eût, ce me semble, été mieux que redresse.*

*Jusques au bord, au crime ils conduisent nos pas;  
Ils nous le font commettre, & ne l'excusent pas.*

Racine.

*Commettre & excuser ne peuvent s'associer avec un crime représenté comme un précipice, sur le bord duquel nos pas sont conduits.*

Finissons

Finissons par une figure bien soutenue.

*A peine du limon où le vice m'engage,  
J'arrache un pied timide & fors en m'agitant,  
Que l'autre m'y reporte & s'embourbe à l'instant.*  
Despréaux

Vous voyez par ces exemples qu'une figure a besoin d'être préparée, toutes les fois que le terme substitué n'a pas une analogie assez sensible avec celui qu'on rejette. Vous voyez aussi qu'une figure est soutenue lorsque vous conservez la même analogie dans tous les termes que vous employez.

## CHAPITRE VIII.

*Considérations sur les tropes.*

VOUS savez, Monseigneur, comment les mêmes noms ont été transportés des objets qui tombent sous les sens à ceux qui leur échappent. Vous avez remarqué qu'ils sont encore en usage dans l'une & l'autre acception, & qu'il y en a qui sont devenus les noms propres des choses dont ils avoient d'abord été les signes figurés.

Les premiers, tels que le *mouvement* de l'ame, son *penchant*, sa *réflexion*, donnent un corps à des choses qui n'en ont pas.

Tome II.

Les seconds, tels que la *pensée*, la *volonté*; le *desir*, ne peignent plus rien, & laissent aux idées abstraites cette spiritualité qui les dérobe aux sens. Mais si le langage doit être l'image de nos pensées, on a perdu beaucoup, lorsqu'oubliant la première signification des mots, on a effacé jusqu'aux traits qu'ils donnoient aux idées. Toutes les langues sont en cela plus ou moins défectueuses; toutes aussi ont des tableaux plus ou moins conservés.

Voulez-vous, Monseigneur, en sentir les beautés? Il faut vous accoutumer de bonne heure à saisir cette analogie, qui fait passer les mots par différentes acceptions; il faut apprendre à voir les couleurs où elles sont. *Dur*, par exemple, signifie dans le propre un corps dont les parties résistent aux efforts qu'on fait pour les séparer; & cette idée de résistance l'a fait étendre à bien d'autres usages: c'est cette idée qui est le fondement de l'analogie. Ainsi ce mot représente un homme sévère, *dur à lui-même*, *dur aux autres*; insensible, *cœur dur*; qui ne peut rien apprendre, *tête dure*, inflexible, *aux cris*; chagrinant, *cela m'est bien dur*, &c. Vous pouvez remarquer une grande différence entre *chagrinant* & *qui ne*

*peut rien apprendre*: mais vous voyez que dès qu'on fait la signification propre au mot *dur* & à ceux auxquels on le joint, l'analogie montre sensiblement le sens de la figure.

Si l'on ne saisit pas cette analogie, la plupart des beautés du langage échappent. On ne voit plus dans les termes figurés que des mots choisis arbitrairement pour exprimer certaines idées. Dans *examen*, par exemple, un François n'apperçoit que le nom propre d'une opération de l'ame: un Latin y attache la même idée, & voit de plus une image, comme nous dans *penfer* & *balancer*. Il en est de même des mots *ame* & *anima*, *pensée* & *cogitatio*.

Souvent le fil de l'analogie est si fin, qu'il échappe, si l'on n'a pas de la vivacité dans l'imagination, de la justesse & de la finesse dans l'esprit. C'est en cela que consiste le goût.

Un des devoirs de l'écrivain, c'est de rendre ce fil facile à saisir, & pour cela il doit se faire une loi de tirer ses figures des objets familiers à ceux pour qui il écrit. Tels sont les arts, les coutumes, les connoissances communes, les préjugés reçus, toutes les choses que l'usage met dans le commerce.

Les objets sont nobles ou bas, tristes ou rians, &c. & il semble qu'avec leurs noms on transporte leurs qualités. Mais tous les peuples n'ont pas les mêmes usages, les mêmes préjugés; tous n'ont pas fait les mêmes progrès dans les arts & dans les sciences. Voilà pourquoi les mêmes figures ne sont pas reçues dans toutes les langues, & celles qui sont communes à plusieurs, n'ont pas dans chacune le même caractère. Mais chaque langue doit s'affujettir au principe de la plus grande liaison des idées: si les plus parfaites s'en écartent, elles ne le sont pas encore assez.

Une langue n'est riche qu'autant que le peuple a plus de goût, que les arts & les sciences se sont perfectionnés, & que les connoissances, en tout genre, sont plus répandues.

Mais il est à souhaiter que les arts, les sciences & le langage fassent leurs progrès ensemble. Si un peuple, à peine sorti de la barbarie, vouloit subitement cultiver les arts & les sciences, il seroit obligé d'emprunter de ses voisins & les connoissances & les mots. Les expressions qui seroient des figures pour les peuples chez qui il les auroit prises ne seroient donc pour lui que des noms

propres qui ne peindroient rien. C'est le défaut où sont tombées les langues modernes, qui ont emprunté des langues mortes, & qui empruntent continuellement les unes des autres. La langue la plus parfaite seroit celle qui, sans rien emprunter d'aucune autre, auroit suivi les progrès d'un peuple éclairé.

De tout ce que nous avons dit, il résulte que les avantages des tropes sont, premièrement de désigner les choses qui n'auroient pas de nom: secondement de donner du corps & des couleurs à celles qui ne tombent pas sous les sens; enfin de faire prendre à chaque pensée le caractère qui lui est propre.

Les rhéteurs disent qu'il ne faut faire usage des figures, que pour répandre de la clarté ou de l'agrément, & qu'il faut sur-tout éviter de les prodiguer. Mais ceux qui en abusent davantage, ont-ils donc dessein de les prodiguer? veulent-ils être obscurs, ou choquer le lecteur? D'ailleurs, qu'est-ce que prodiguer les figures? Ceux qui donnent des conseils vagues, ne savent donc pas combien dans l'origine tout langage est figuré. Je dis, au contraire qu'on ne sauroit trop les multiplier: mais j'ajoute qu'il est essentiel de se conformer toujours à la liaison des idées.



## CHAPITRE IX.

*Des tours qui sont propres aux maximes & aux principes.*

IL semble que dans le langage on ne fait que substituer les expressions les unes aux autres. Nous avons vu les idées sensibles à la place des idées abstraites, & nous allons voir les idées abstraites à la place des idées sensibles. Chacun de ses tours a sa beauté, s'il est employé à propos.

Les idées abstraites ne sont souvent que le résultat de plusieurs choses sensibles. Ce sont des extraits qui représentent plusieurs idées à la fois. Elles ont l'avantage de la précision, & il ne leur manque rien, si elles y joignent la lumière. Les principes & les maximes ne se forment que de ces fortes d'idées.

Une maxime ou un principe est un jugement dont la vérité est fondée sur le raisonnement ou sur l'expérience. Au lieu de dire que nous nous laissons toujours séduire par les objets que nous désirons avec passion, que nous nous en exagérons la bonté & la beauté, que nous nous en dissimulons les défauts, & que nous ne nous doutons point

des erreurs où ils nous font tomber : on dira en deux mots avec la Rochefoucault, *l'esprit est la dupe du cœur*. Lorsque vous étiez avec les femmes, combien n'aviez-vous pas de défauts ? Vous les excusiez cependant, comme vous les blâmez aujourd'hui. Vous pensiez être charmant, & votre foible raison étoit la dupe de votre cœur gâté.

Les maximes sont d'un grand usage en morale & en politique : elles expriment la profondeur de celui qui écrit, parce qu'elles supposent souvent beaucoup d'expérience, des réflexions fines & de grandes lectures. Elles plaisent au lecteur, parce qu'elles le font penser : c'est une lumière qui éclaire tout-à-coup un grand espace.

Vous avez bien peu d'expérience, Monseigneur, & parce que vous n'avez que sept ans, & parce que vous êtes prince : car les princes en ont plus tard que les autres hommes. Je ne dois donc pas multiplier les exemples : mais un petit nombre suffira pour vous faire connoître le caractère des maximes & les tours qui leur sont propres.

*Principe & maxime* sont deux mots synonymes : ils signifient tous deux une vérité qui est le précis de plusieurs autres : mais celui-là s'applique plus particulièrement aux

connoissances théoriques, & celui-ci aux connoissances pratiques. *Toutes nos connoissances viennent des sens* ; voilà un principe : il éclaire notre esprit ; mais il ne nous instruit point de ce que nous devons faire. Une maxime, au contraire, nous montre nos devoirs, & voici la plus générale : *nous ne devons faire à autrui que ce que nous voudrions qui nous fût fait*. La théorie & la pratique tiennent si fort l'une à l'autre, que vous trouverez des vérités qu'on pourra mettre indifféremment parmi les maximes ou parmi les principes. C'est pourquoi ces deux mots se confondent souvent ; la différence néanmoins est sensible.

Les maximes, quelque règles de conduite ; ne montrent pas toujours ce qu'on doit faire ; ce n'est souvent qu'une observation sur la manière générale de sentir & d'agir. Telle est celle que je vous ai donnée pour premier exemple, *l'esprit est la dupe du cœur* : telle encore celle-ci, *on a besoin d'être averti pour bien voir*. Ce ne sont pas là des règles de ce que vous devez faire ; ce sont cependant des leçons de conduite : car la première vous apprend comment vous vous trompez ; & la seconde comment vous pouvez sortir de l'ignorance. Toute observation qui tient plus

à la pratique est une maxime : toute observation qui tient plus à la théorie est un principe.

Quand on établit des principes ou des maximes, on s'exprime en si peu de mots ; & l'on considère les choses d'une vue si générale, que souvent les mêmes jugemens paroissent vrais & faux tout-à-la-fois. La Rochefoucault a dit, *qu'on n'est jamais si heureux, ni si malheureux qu'on s' imagine*. Cela est vrai, mais il seroit vrai de dire aussi, *qu'on est toujours aussi heureux & aussi malheureux qu'on se l' imagine*. La Rochefoucault n'a égard qu'aux causes extérieures de notre bonheur ou de notre malheur ; & sa pensée est qu'il n'y en a jamais autant que nous l'imaginons. Je considère, au contraire, le bonheur ou le malheur dans le sentiment ; & , en ce sens, il est évident que nous en avons autant que nous nous imaginons en avoir.

Ce seroit là, Monseigneur, le plus petit défaut des principes & des maximes, s'il étoit toujours aussi facile d'en saisir le vrai sens : mais ce défaut est la source d'une infinité d'abus que vous connoîtrez lorsque vous étudierez l'histoire de l'esprit humain. Cependant on ne sauroit se passer de ces

expressions abrégées : vous pouvez déjà comprendre que sans elles, les facultés de l'entendement se développeroient difficilement & auroient beaucoup moins d'exercice, & vous reconnoîtrez davantage leur utilité, à mesure que vous acquerez plus de connoissances.

Dès que vous connoissez la nature des principes & des maximes, vous voyez combien l'expression en doit être simple. Il ne s'agit pas de peindre ni d'exprimer aucun sentiment ; il ne faut que de la lumière. *Il est dangereux d'écouter les louanges, est une maxime : voici des vers où elle est renfermée ; mais elle y prend une autre tour.*

Que c'est un dangereux poison  
Qu'une délicate louange !  
Hélas ! qu'aifément il dérange  
Le peu que l'on a de raison !

*Chaulieu.*

Ce n'est pas là le tour d'une maxime : c'est le sentiment d'un homme qui réfléchit sur une maxime.

Prenez garde, dans une maxime, de jouer sur les mots comme la Bruyère dans celle-ci : *Un caractère bien fade est de n'en avoir aucun.* Pourquoi ne pas dire simplement : c'est une chose bien fade, que de n'avoir point de caractère ?

## CHAPITRE X.

### *Des tours ingénieux.*

J'ENTENDS par tours ingénieux, les bons mots, les traits, les faillies, les pensées fines & délicates. Leur caractère est la gaîté : tantôt ils expriment des vérités agréables aux personnes à qui l'on parle, tantôt ils répandent le ridicule.

La gaîté ne plaît qu'autant qu'elle est naturelle. C'est pourquoi l'expression en doit être fort simple. Celui qui travaille pour badiner, ne badine pas ; il est froid du moins, s'il n'est ridicule.

Souvent un tour ingénieux, n'est qu'une métaphore. A la mort du maréchal de Turenne, Louis XIV fit une promotion de plusieurs maréchaux de France, & Madame Cornuel dit : *il croit nous donner la monnaie de Mr. de Turenne.*

Un tour ingénieux peut être un tableau agréable.

« Madame de Briffac avoit aujourd'hui la colique ; elle étoit au lit, belle & coëffée à coëffer tout le monde. Je voudrois que vous eussiez vu ce qu'elle faisoit de ses douleurs, & l'usage qu'elle faisoit de ses

yeux, & des cris, & des bras, & des mains qui traînoient sur sa couverture; & les situations & la compassion qu'elle vouloit qu'on eût... en vérité, vous êtes une vraie pitaude, quand je songe avec quelle simplicité vous êtes malade. *Sévigné*».

Je ne relève pas les négligences que Madame de Sévigné s'est permises. Il suffit que ce tableau soit ingénieux, & peut-être plus de correction l'eût gâté.

Un mot peut être ingénieux par une allusion, lorsque ce qu'on dit fait entendre ce qu'on ne dit pas. Madame de Sévigné en rapporte un du comte de Grammont. « Vous connoissez, dit-elle, l'Anglée : il est fier & familier au possible : il jouoit l'autre jour au brelan avec le comte de Grammont, qui lui dit, sur quelques manières un peu libres » : *Mr. de l'Anglée, gardez ces familiarités-là pour quand vous jouerez avec le roi.*

Madame Cornuel attendoit dans la première antichambre d'un homme de fortune. Quelqu'un lui en témoigna son étonnement. *Laissez-moi là*, dit-elle, *je serai bien avec eux, tant qu'ils ne seront que laquais.*

Le cardinal de Richelieu rencontrant le duc d'Épernon sur l'escalier du Louvre,

lui demanda s'il n'y avoit rien de nouveau : *non*, dit le duc, *sinon que vous montez & que je descends.*

Racine avoit été enterré à Port-Royal; & le comte de Roucy dit : *de son vivant il ne se seroit pas fait enterrer là.*

Un bon mot n'est quelquefois qu'une réponse fort simple, mais à laquelle on ne s'attendoit pas.

Le cardinal de Richelieu ayant rétabli la pension de Vaugelas, lui dit : « Vous n'oublierez pas dans le dictionnaire le mot de pension » : *Non, Monseigneur*, dit Vaugelas, *& encore moins celui de reconnoissance.*

Le marquis de Seignelai demanda au doge de Gênes ce qu'il trouvoit de plus singulier à Versailles : *c'est de m'y voir*, répondit le doge.

Le cardinal de Polignac, parlant du miracle de St. Denis, appuyoit beaucoup sur ce qu'il y a deux lieues de Paris à Saint-Denis : *Monseigneur*, dit une femme d'esprit, *il n'y a que le premier pas qui coûte.*

Un tour ingénieux peut n'être qu'une réflexion plaisante. Telle est celle-ci de madame de Sévigné : *il n'y a rien qui ruine comme de n'avoir point d'argent.* Il peut même ne se trouver que dans une expression qui

surprend par sa nouveauté, & qu'on approuve à cause de sa justesse. Madame de Sévigné dit à sa fille ; *la bise de Grignan me fait mal à votre poitrine.*

Il seroit inutile de multiplier davantage les exemples. Ceux-là vous convaincront suffisamment des connoissances qui vous manquent pour sentir la finesse de ces sortes de tours, & ils prépareront votre esprit à ce discernement qui vous rendra un jour capable d'en juger. Ce sera à l'usage du monde, & à la lecture des bons écrivains, à développer à cet égard vos dispositions. Je ne puis vous montrer encore ces choses que dans une perspective fort éloignée : ce sont des semences que je jette dans votre esprit ; & pour qu'elles y germent un jour, il me suffira de vous prévenir de bonne heure contre le mauvais goût. Ce sera l'objet du chapitre suivant.

---

## CHAPITRE XI.

*Des tours précieux ou recherchés.*

**I**L y a des écrivains qui paroissent craindre de dire tout ce que le monde pense, & sur-tout de le dire avec des expressions qui sont dans la bouche de tout le monde. Ils

aiment ces tours précieux, qui ne sont que l'art d'embarasser une pensée commune, pour lui donner un air de nouveauté & de finesse. Mr. de Fontenelle en est un exemple d'autant plus étonnant, qu'il avoit l'esprit juste, lumineux & méthodique. Il s'étoit fait à ce sujet un principe bien extraordinaire : il croyoit, & je lui ai souvent entendu dire, qu'il y a toujours du faux dans un trait d'esprit, & qu'il faut qu'il y en ait. C'est pourquoi il cherchoit à s'envelopper, lorsqu'il écrivoit sur des choses de pur agrément : lui qui traitoit les matières philosophiques avec tant de lumière, qui connoissoit mieux que personne l'art de les mettre à la portée du commun des lecteurs, & qui, par ce talent, a contribué à la célébrité de l'académie des sciences, comme les bons historiens à celle de leurs héros. Mais ces écarts sont les seuls qu'il se soit permis. Sage d'ailleurs dans ses ouvrages, comme dans sa conduite : aimable dans la société par ses mœurs & une supériorité d'esprit dont il ne se prévaloit pas, sa mémoire est respectable à tous ceux qui l'ont connu.

Il est assez ordinaire d'imiter les grands hommes dans ce qu'ils ont de défectueux. On contrefait aisément une démarche con-

traînée, on copie difficilement celle qui est naturelle. Vous êtes dans l'âge, Monseigneur, où l'on est convaincu de cette vérité par sa propre expérience : il faut au moins que je vous rende utile une vérité que vous savez si bien.

*Ce qui nous environne nous fait ombre.* Voilà un tour assez obscur : l'expression est-elle au propre ou au figuré ? Veut-on dire que ce qui nous environne nous couvre de son ombre, où s'il est à notre égard ce que les ombres sont aux figures d'un tableau ? En paroissions-nous plus, ou en paroissions-nous moins ? Est-ce à notre avantage, ou à notre désavantage ? Il n'est pas douteux qu'il ne faille une sorte de finesse pour démêler le sens de cette expression. Continuez donc & dites :

*Les grands mérites qui sont éloignés ne nous découvrent pas notre petitesse.* Au lieu d'expliquer tout uniment l'effet des mérites qui sont proche de nous, vous le donnez à deviner, en disant ce que ne sont pas les mérites éloignés. Votre pensée commence à devenir moins obscure. Achevez donc & dites : *celui qui la joint, la mesure & la montre.*

On ne voit pas beaucoup de rapport entre

ces deux propositions : *ce qui nous environne nous fait ombre ; & les mérites qui nous environnent, montrent notre petitesse.* Mais moins on apperçoit ce rapport, plus on suppose de finesse. Si vous vous étiez contenté de dire : *le mérite de ceux qui nous approchent fait voir combien nous en avons peu.* Le tour eût été aussi commun que la pensée.

On pourroit parler ainsi à une femme.

« Il y a long-tems, madame, que j'aurois pris la liberté de vous déclarer mon amour, si vous aviez le loisir de m'entendre ; mais vous êtes occupée par je ne fais combien d'autres soupirans, & j'ai jugé à propos de me taire ; il pourra arriver un moment plus favorable, où je hafarderai de parler ».

Mais un peu d'obscurité & de contradiction dans les termes donneroit à ce langage un faux air d'esprit & de finesse. On dira donc :

« Il y a long-tems que j'aurois pris la liberté de vous aimer, si vous aviez le loisir d'être aimée de moi ; mais vous êtes occupée par je ne fais combien d'autres soupirans. J'ai jugé à propos de vous garder mon amour : il pourra arriver quelque tems plus favorable, où je le placerai ».

Ce n'est pas prendre une liberté que d'aimer une personne aimable ; mais c'est en prendre une que de lui déclarer son amour. En confondant ces deux choses, vous mêlez le vrai & le faux : voilà l'art.

Supposer qu'une personne n'a pas le loisir d'être aimée, c'est encore supposer faux, & il faut une sorte de finesse pour comprendre que cela veut dire qu'une femme n'a pas le tems d'écouter un amant.

Enfin, garder un amour pour un autre tems, c'est proprement n'avoir point d'amour. On se fait donc gré de deviner que cela signifie, qu'on réserve sa déclaration pour un autre tems.

Voici tout le secret de ces tours recherchés. Prenez une pensée commune, exprimez-la d'abord avec obscurité, devenez ensuite votre commentateur : vous avez le mot de l'enigme ; mais ne vous hâtez pas de la prononcer ; faites-le deviner, & vous paroîtrez penser d'une manière fort neuve & fort fine.

Souvent le précieux n'est que dans un seul mot ; & cela a lieu lorsqu'une métaphore réveille des accessoires qui obscurcissent une pensée. On dira fort bien : *les réflexions sont la nourriture de l'ame* ; mais

on paroîtra recherché, si l'on dit : *les réflexions sont les mets friands de l'ame*. On entend par *mets friands* des ragoûts qui sont moins faits pour nourrir, & sur-tout pour nourrir sainement que pour flatter le goût. L'abbé Girard, qui emploie cette métaphore, veut faire entendre que l'ame aime les réflexions, & c'est un accessoire qu'il seroit bon d'exprimer : mais le tour qu'il choisit est précieux, parce qu'il abandonne une métaphore reçue pour chercher cet accessoire dans une figure où l'idée de nourriture se montre à peine.

La Motte dit : *qu'une haie est le suisse d'un jardin*, & il veut dire qu'elle en défend l'entrée.

Quelqu'un a dit encore : *donner une attitude mesurée à son style*, pour dire, écrire sensément, avec réflexion.

*Se promener par les siècles passés*, pour apprendre l'histoire. Mais il est inutile d'accumuler les exemples, après ce que nous avons dit sur les tropes.

Il y a des écrivains qui veulent toujours être énergiques & ingénieux : ils croient ne pas bien écrire, s'ils ne terminoient pas chaque article par un trait ou par une maxime, & dès la première ligne on voit qu'ils

préparent le mot par lequel ils veulent finir. Ils font continuellement violence à la liaison des idées : leur style est monotome , contraint , embarrassé. Toutes leurs phrases , toutes leurs périodes paroissent jetées au même moule : ils n'ont absolument qu'une manière. Quelqu'ingénieux que soient les traits , quelque précision qu'aient les maximes , il ne faut les employer qu'autant que la liaison des idées les amène : ils doivent naître du fond du sujet.

Il y a des écrivains qui aiment à prodiguer l'ironie. Cette figure a fait le succès passager des lettres de Voiture , qu'on ne lit plus. On se lasse enfin de ce qui est recherché ; & rien ne l'est plus que de dire toujours le contraire de ce qu'on veut faire entendre. C'est le langage , Monseigneur , de ceux qui vous disent que vous êtes un prince charmant. Vous voyez , par ce seul exemple , combien l'ironie est froide , pour peu qu'elle soit déplacée.

---

## CHAPITRE. XII.

*Des tours propres aux sentimens.*

IL y a , pour chaque sentiment , un mot propre à en réveiller l'idée : tels sont *aimer* ,

*haïr*. Quand je dis donc , *j'aime* , *je haïs* , j'exprime un sentiment : mais c'est l'expression la plus foible.

En changeant la forme du discours , on modifie le sentiment , & l'on le rend avec plus de vivacité. *Si je l'aime , si je le haïs ?* exprime combien on aime , combien l'on haït. *Moi , je ne l'aimerois pas , moi , je ne le haïrois pas ?* fait sentir combien on croit avoir de raisons d'aimer ou de haïr.

Une ame qui sent ne cherche pas la précision : elle analyse , au contraire , jusque dans le moindre détail : elle saisit des idées qui échapperoient à tout autre , & elle aime à s'y arrêter. C'est ainsi que madame de Sévigné développe tout ce que l'amour qu'elle avoit pour sa fille lui faisoit éprouver. En voici quelques exemples :

*Ah ! mon enfant , que je voudrois bien vous voir un peu , vous entendre , vous embrasser , vous voir passer , si c'est trop que le reste !*

*Hélas ! c'est ma folie que de vous voir , de vous parler , de vous entendre ; je me dévore de cette envie , & du déplaisir de ne vous avoir pas assez écoutée : pas assez regardée.*

*Je vous cherche toujours , & je trouve que tout me manque , parce que vous me man-*



*quez. Mes yeux qui vous ont tant recon-  
trée, depuis quatorze mois, ne vous trouvent  
plus. . . . Il me semble que je ne vous ai  
pas assez embrassée en partant. Qu'avois je  
à ménager ? Je ne vous ai point assez dit  
combien je suis contente de votre tendresse ;  
je ne vous ai point assez recommandée à M.  
de Grignan.*

*Je n'ai pas encore cessé de penser à vous,  
depuis que je suis arrivée, & ne pouvant  
contenir tous mes sentimens, je me suis mise  
à vous écrire au bout de cette petite allée  
sombre que vous aimiez, assise sur ce siège de  
moussé, où je vous ai vue quelquefois couchée.  
Mais, ô mon Dieu ! où ne vous ai-je point  
vue ici ?*

*Je lisois votre lettre vite par impatience,  
& je m'arrêtois tout court, pour ne pas la  
dévorer si promptement : je la voyois finir  
avec douleur.*

*Dès que j'entends quelque chose de beau,  
je vous souhaite.*

Si vous considérez séparément ces mor-  
ceaux que je viens de rassembler, vous  
jugerez que le langage en est simple, &  
qu'il exprime le sentiment par des idées  
qui ne peuvent se trouver que dans une  
ame qui sent, Aussi ces morceaux sont-ils

Épars dans plusieurs lettres de madame de  
Sévigné. Mais lorsque je les rapproche, &  
que je vous les fais lire de suite, vous re-  
marquez une profusion trop recherchée ; &  
cette affectation, qui paroît rendre suspect  
l'amour de madame de Sévigné pour sa  
fille, affoiblit l'expression de ses sentimens.  
Cette profusion seroit donc un défaut, si  
on la trouvoit dans quelqu'une de ses lettres.

Madame de Sévigné seroit une plus grande  
faute, si elle s'arrêtoit sur des circonstances  
qui doivent échapper à une ame qui sent,  
& qui demanderoient, pour être remarquées,  
une ame qui réfléchit. En voici un exemple :

*Je cours toute émue, je trouve cette pauvre  
tante toute froide, & couchée si à son aise,  
que je ne crois pas que depuis six mois elle  
ait eu un moment si doux que celui de sa  
mort : elle n'étoit quasi point changée à force  
de l'avoir été auparavant. Je me mis à  
genoux, & vous pouvez penser si je pleurai  
abondamment, en voyant ce triste spectacle  
Sévigné.*

Le spectacle d'une mort qui fait répandre  
des larmes permet-il cette remarque ? *cou-  
chée si à son aise, que je ne crois pas que  
depuis six mois elle ait eu un moment si doux  
que celui de sa mort.*

Un sentiment est mieux exprimé, quand nous appuyons avec force sur les raisons qui le produisent en nous.

Lorsqu'Abner représente les entreprises dont Mathan & Athalie sont capables, Joad pouvoit répondre : *je les méprise & ne les crains point*. Il pouvoit employer des formes plus propres au sentiment, & se récrier : *moi, je les craindrois ? Moi, je succomberois sous les coups de Mathan ou d'Athalie ?* Enfin il pouvoit dire : *je crains Dieu, & je n'ai pas d'autre crainte*. Mais avant d'exprimer ce sentiment, il expose les raisons qu'il a de mettre sa confiance en Dieu.

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

Racine.

Le dernier vers est très simple. Il est beau par lui-même, il l'est encore parce que sa simplicité contraste avec le tour figuré des deux premiers. Enfin il reçoit des vers qu'il précèdent une force qu'il n'auroit pas s'il étoit seul, parce qu'alors on ne verroit pas si sensiblement combien la confiance de Joad est fondée.

Les détails de tous les effets d'une passion sont

sont encore l'expression du sentiment. Hermione dit à Pyrrhus :

Je ne t'ai point aimé, cruel ? Qu'ai-je donc fait ?  
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes ?  
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces ?  
J'y suis encore, malgré tes infidélités,  
Et malgré tous nos Grecs honteux de mes bontés.  
Je leur ai commandé de cacher mon injure.  
J'attendois en secret le retour d'un parjure,  
J'ai cru que tôt ou tard, à ton devoir rendu,  
Tu me rapporterois un cœur qui m'étoit dû.  
Tu me rapporterois un cœur qui m'étoit dû.  
Je t'aimois inconstant, qu'aurois-je fait fidelle ?  
Et même, en ce moment, où ta bouche cruelle  
Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,  
Ingurat ! je doute encor si je ne t'aime pas.

L'interrogation contribue encore à l'expression des sentimens : elle paroît être le tour le plus propre aux reproches. C'est aussi celui que Racine met dans la bouche de Clytemnestre, lorsqu'elle s'exhale en reproches contre Agamemnon.

Quoi ! l'horreur de souscrire à cet ordre inhumain  
N'a pas, en le traçant, arrêté votre main !  
Pourquoi feindre à nos yeux une fausse tristesse ?  
Pensez-vous par des pleurs prouver votre tendresse ?  
Où sont-ils ... les combats que vous avez rendus ?  
Quel flots de sang pour elle avez-vous répandus ?  
Quel débris parle ici de votre résistance ?  
Quel champ couvert de morts me condamne au silence ?  
Voilà par quels témoins il falloit me prouver,  
Cruel ! que votre amour a voulu la sauver.  
Un oracle fatal ordonne qu'elle expire :  
Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire ?  
Le ciel, le juste ciel, par le meurtre honoré,  
Du sang de l'innocence est-il donc altéré ?

Tome II.

K

L'ironie donne encore plus de force aux reproches. Hermione dit à Pyrrhus :

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice,  
 J'aime à voir que du moins vous vous rendiez justice  
 Et que, voulant bien rompre un nœud si solemnel,  
 Vous vous abandonniez au crime en criminel.  
 ER-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaîsse  
 Sous la servile loi de garder sa promesse ?  
 Non, non : la perfidie a de quoi vous tenter ;  
 Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.  
 Quoi ! sans que ni sermens, ni devoir vous retienne,  
 Rechercher une Greque, amant d'une Troyenne ?  
 Me quitter, me reprendre, & retourner encore,  
 De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector ?  
 Couronner tour-à-tour l'esclave & la princesse,  
 Immoler Troye aux Grecs, au fils d'Hector la Grèce,  
 Tout cela part d'un cœur toujours maître de foi,  
 D'un héros, qui n'est point esclave de sa foi.

Quelquefois le langage du sentiment est rapide : c'est une exclamation qui tient lieu d'une phrase entière. Enone, au lieu de dire : *nous sommes au désespoir ; ce crime est horrible ; cette race est déplorable*, s'écrie :

O désespoir ! ô crime ! ô race déplorable !

O vanité ! dit Bossuet, ô néant ! ô mortels ignorans de leurs destinées ! il ne dit pas, tout n'est que vanité, tout n'est que néant : les mortels sont ignorans de leurs destinées.

Je n'oublierai pas, Monseigneur, de vous rapporter un exemple, où vous verrez le sentiment le plus grand, exprimé de la manière la plus simple,

Le même boulet qui ôta la vie à M. de Turenne emporta le bras à M. de Saint-Hilaire, lieutenant-général de l'artillerie. Son fils accourt à lui tout en larmes ; mais ce général lui montre M. de Turenne, & lui dit : *voilà, mon fils ! celui qu'il faut pleurer.*

Le qu'il mourut de Corneille est un trait que vous connoissez. Mais, sans multiplier davantage les exemples, il suffit de remarquer qu'il faut distinguer trois langages : celui des traits d'esprit, celui des maximes, & celui du sentiment. Le premier parle à l'imagination, le second à la réflexion, & le troisième à une ame qui n'est que sensible, à une ame qui, pour le moment, en quelque sorte sans imagination, sans réflexion, est incapable du plus petit raisonnement. Il faut donc éviter d'exprimer le sentiment par un tour propre aux traits ou aux maximes : c'est ce que M. de Fontenelle n'a pas fait dans ces vers :

Je ne crains rien pour moi, vous êtes immortelle.  
 Il ne faut pas aimer quand on a le cœur tendre.

Le premier est un trait à la place du sentiment ; le second est le tour d'une maxime qui veut être ingénieuse.

Remarquez, Monseigneur, qu'on ne prononce pas de la même manière un trait, une maxime, un sentiment. Vous ne pren-

drez pas le même ton pour dire, *il ne faut pas pleurer celui qui meurt pour sa patrie ;* & pour dire, *quoi ! vous me pleureriez mourant pour ma patrie ?* Je dis plus : c'est que l'attitude de votre corps ne sera pas la même dans l'un & l'autre cas ; vous ne ferez pas les mêmes gestes.

Voulez-vous donc vous assurer d'avoir parlé le langage du sentiment ? considérez si votre discours rend les accessoires qu'on devoit lire sur votre visage, dans vos yeux & dans tous vos mouvemens. Vous verrez que les tours fins supposent un visage qui ne change que pour sourire à ce qu'il dit ; & que les tours de maxime supposent un visage tranquille & froid.

Chaque passion a son geste, son regard, son attitude ; elle a ses craintes, ses espérances, ses peines, ses plaisirs. Tout cela varie même suivant les circonstances, & doit avoir un caractère dans le discours comme dans l'action du corps. Si votre ame est sensible, la langue vous fournira toujours les tours propres au sentiment




---

### C H A P I T R E X I I I .

*Des formes que prend le discours pour peindre les choses telles qu'elles s'offrent à l'imagination.*

**V**OUS n'ignorez pas, Monseigneur, que nous ne saurions réfléchir sans former des idées abstraites. Vous avez vu qu'en les formant nous séparons les qualités des objets auxquels elles appartiennent, nous les considérons comme si elles existoient par elles-mêmes, & nous leur donnons une sorte de réalité. C'est pourquoi notre langage paroît leur attribuer les sentimens & les actions des êtres animés : nous disons : *la loi nous ordonne, la vertu nous prescrit, la vérité nous guide, &c.*

Nous allons plus loin : nous leur donnons un corps & une ame. Aussi-tôt elles agissent comme nous ; elles ont nos vues, nos desirs, nos passions. Ces êtres se multiplient sous nos yeux ; ils se répandent dans la nature, nous les apostrophons & nous semblons attendre leur réponse.

Nous sommes bien plus fondés à tenir cette conduite par rapport aux objets sensibles.

Aussi tous les corps s'animent; tous, jusqu'aux plus bruts, ont leurs desseins; & nos discours ne portent plus que sur des fictions.

Le langage doit être lié à la situation de l'écrivain. Il ne sauroit s'associer avec le sang-froid d'un homme qui raisonne, ou qui analyse; il ne convient qu'à une imagination qui est vivement frappée d'une idée, & qui la veut peindre.

Fléchier pouvoit dire: *les villes que nos ennemis s'étoient déjà partagées sont encore dans le sein de notre empire; les provinces qu'ils devoient ravager ont cueilli leurs moissons, &c.* Mais cet orateur ayant l'imagination remplie du tableau des peuples ligués contre la France, & des succès de Turenne, qui dissipe toutes les armées ennemies, fait une apostrophe qui convient parfaitement à la situation de son ame.

*Villes que nos ennemis s'étoient déjà partagées, vous êtes encore dans le sein de notre empire. Provinces qu'ils avoient déjà ravagées dans le desir & dans la pensée, vous avez encore recueilli vos moissons. Vous durez encore, places que l'art & la nature ont fortifiées, & qu'ils avoient dessein de démolir; vous n'avez tremblé que sous les projets fri-*

*voles d'un vainqueur en idée, qui comptoit le nombre de nos soldats, & qui ne songeoit pas à la sagesse de leur capitaine.*

Lorsqu'on personifie les êtres moraux; il faut avoir égard aux idées qu'on s'en fait communément, & aux actions qu'on leur attribue: c'est à ces deux choses que tout ce qu'on en dit doit être lié.

*La victoire, dit M. de Noyon en parlant de Louis XIV, asservie & inséparablement attachée au char de notre conquérant, lui doit encore plus que le tribut qu'elle paie, & ne peut être assez reconnoissante. Son trophée est formé des armes des ennemis de Louis le Grand; son front n'est couronné que des lauriers qu'il a lui-même cueillis; ses mains sont pleines de nos palmes; la France seule empêche la prescription de sa gloire oubliée dans les autres nations. Le vainqueur a plus fait pour la victoire qu'il a rendue constante; que la victoire n'a fait pour le vainqueur qu'elle rend heureux.*

Ces pensées, s'écrie un grammairien (l'abbé de Bellegarde) sont neuves & bien maniées. Il est vrai qu'elles sont neuves: car on n'a jamais rien imaginé de semblable; mais est-il vrai que la victoire doive de la reconnoissance à un conquérant, parce

qu'elle est attachée à son char, parce qu'elle ne se couronne que des lauriers qu'il a cueillis, &c. ? est-il vrai que la gloire de la victoire dépende des succès de la France ? Quand Louis XIV eût été battu, y auroit-il eu lieu à la prescription de cette gloire ; & n'est-il pas indifférent à la victoire que les lauriers soient cueillis chez nous ou chez nos ennemis, que ses trophées soient formés de nos armes ou des leurs ? Enfin, Louis fait-il quelque chose pour la victoire, lorsqu'il la rend constante ? & n'est-ce pas la victoire qui fait tout pour lui, lorsqu'elle veut l'être ?

M. de Noyon finit, en disant que la victoire rend Louis XIV heureux. Ou cela ne veut rien dire, ou cela signifie qu'elle s'est d'elle-même attachée à son char, & qu'elle a voulu le rendre constamment supérieur à ses ennemis. C'est donc lui qui doit tout à la victoire.

La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles ?

On a beau la prier :

La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles,  
Et nous laisse crier.

Le pauvre en sa cabane, où le chaume le couvre,  
Est sujet à ses loix ;

Et la garde qui veille aux barrières du Louvre,  
N'en défend pas nos rois.

Que le poète, dit l'abbé de Gamache, sur

le fondement qu'il personifie la mort, affecte de paroître surpris qu'un prince ne puisse se défendre contre elle, secouru par ceux qui veillent à sa garde, c'est assurément nous marquer qu'il a des idées fort singulières... Quand Malherbe n'exprimeroit dans ses vers aucun mouvement de surprise, son assertion n'en seroit pas moins vicieuse. On ne peut, sans tomber dans la puérilité, affirmer sérieusement ce qu'il seroit ridicule de révoquer en doute.

Cette critique n'est pas fondée. Il est vrai qu'à considérer la chose en elle-même, il y auroit du puéril, non-seulement dans les vers de Malherbe ; il y en auroit encore dans le fond de la pensée, que la puissance & la grandeur des rois ne les affranchissent pas de la mort. Mais le poète parle d'après les idées du commun des hommes, qui, étant éblouis de l'éclat du trône, sont presque étonnés que les rois meurent comme nous.

Il y auroit plus de raison à critiquer ces vers :

Le pauvre en sa cabane, où le chaume le couvre,

Car quel est l'objet de Malherbe ? C'est de montrer que rien ne résiste à la mort. Or, c'est à quoi le toit de chaume est tout-à-fait inutile. On ne s'apperçoit pas d'abord de ce défaut ; parce que cette image plaît

par son contraste avec le Louvre. Mais ce n'est pas assez que deux parties d'un tableau soient liées, il faut encore qu'elles concourent à la même expression. Horace a dit : *la pâle mort frappe du même pied les cabanes des pauvres & les tours des rois*. Ce tour n'a rien d'inutile. Horace s'est plus attaché à peindre la mort en action. Malherbe, au contraire, a préféré de peindre la puissance des rois qui succombent.

L'abbé Desfontaines traduit ainsi le poète latin, *le pied de la pâle mort frappe également à la porte des cabanes & des palais*. Mais également au lieu du même pied, palais au lieu de tours sont foibles. D'ailleurs, ce n'est pas montrer la puissance de la mort que de la représenter frappant à la porte.

Les quatre premiers vers de Malherbe sont mauvais. Les expressions n'en sont pas nobles, elles sont même fausses; car *se boucher les oreilles aux cris*, est l'action d'un caractère qui craindrait de se laisser toucher.

Ces êtres moraux, qu'on fait agir ou parler, appartiennent plus particulièrement à la poésie. La règle est de les caractériser relativement aux idées reçues, & aux actions qu'on leur attribue. J'aurai plus d'une fois

occasion de vous faire l'application de cette règle, qui n'est qu'une conséquence du principe de la liaison des idées.

Quand vous lirez la fable, vous verrez jusqu'où l'on a multiplié les êtres imaginaires, & de quelle ressource étoient, pour l'ancienne poésie, des fictions qui ne sont presque plus pour la nôtre que des allégories froides. Nous examinerons l'usage que les poètes en peuvent faire.

---

#### CHAPITRE XIV.

*Des inversions qui contribuent à la beauté des images.*

LES formes qui consistent dans le seul arrangement des mots ne changent rien au fond des pensées; elles n'ajoutent même aucune modification. Mais elles placent chaque idée dans son vrai point de vue : c'est un clair obscur sagement répandu.

Vous avez vu que pour écrire clairement; il faut souvent s'écarter de la subordination où l'ordre direct met les idées; & je vous ai suffisamment expliqué quel est en pareil cas l'usage qu'on doit faire des inversions. Mais cette loi que prescrit la clarté est encore dictée par le caractère qu'on doit donner au

style, suivant les sentimens qu'on éprouve. Un homme agité & un homme tranquille n'arrangent pas leurs idées dans le même ordre; l'un peint avec chaleur, l'autre juge de sang-froid. Le langage de celui-là est l'expression des rapports que les choses, ont à sa manière de voir & de sentir; le langage de celui-ci est l'expression, des rapports qu'elles ont entr'elles. Tous deux obéissent à la plus grande liaison des idées, & chacun cependant suit des constructions différentes.

Lorsqu'une pensée n'est qu'un jugement, il suffit, pour bien construire une phrase, de se souvenir de ce qui a été dit dans le premier livre. Mais un sentiment, ainsi qu'une image, demande un certain ordre dans les idées, & il faut que cet ordre se rencontre avec la clarté.

Dans un tableau bien fait, il y a une subordination sensible entre toutes les parties. D'abord le principal objet se présente, accompagné de ses circonstances, de tems & de lieu. Les autres se découvrent ensuite dans l'ordre des rapports qu'ils ont à lui; & par cet ordre la vue se porte naturellement d'une partie à une autre, & saisit sans effort tout le tableau.

Cette subordination est marquée par le

caractère donné aux figures, & par la manière dont on distribue la lumière sur chacune.

Le peintre a trois moyens; le dessin, les couleurs, & le clair-obscur. L'écrivain en a trois également; l'exactitude des constructions répond au dessin, les expressions figurées aux couleurs, & l'arrangement des mots au clair-obscur.

Si je disois: *cet aigle dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces, prenoit déjà l'essor pour se sauver vers les montagnes;* je ne ferois que raconter un fait; mais je ferois un tableau en disant avec Fléchier:

*Déjà prenoit l'essor pour se sauver vers les montagnes, cet aigle dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces.*

*Prenoit l'essor,* est la principale action; c'est celle qu'il faut peindre sur le devant du tableau.

*Déjà* est une circonstance nécessaire qui viendroit trop tard, si elle ne commençoit pas la phrase. L'action se peint avec toute sa promptitude dans *déjà prenoit l'essor*; elle se ralentiroit, si l'on disoit, *il prenoit déjà l'essor.*

*Pour se sauver vers les montagnes,* est une action subordonnée, & ce n'est pas sur elle que le plus grand jour doit tomber. Si Fléchier



eût dit ; pour se sauver vers les montagnes , déjà prenoit l'essor , le coup de pinceau eût été manqué.

Enfin, dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces , est une action encore plus éloignée ; aussi l'orateur la rejette-t-il à la fin , comme dans la partie fuyante ; elle n'est-là que pour contraster , pour faire ressortir davantage l'action principale.

« Chacun demande à Dieu avec larmes , qu'il abrège ses jours pour prolonger une vie si précieuse ; on entend un cri de la nation ou plutôt de plusieurs nations interressées dans cette perte. Elle approche néanmoins cette mort inexorable , qui , par un seul coup qu'elle frappe , vient percer le sein d'une infinité de familles , » Boffuet.

L'approche de la mort est une peinture d'autant plus vive , qu'elle suit immédiatement le cri des nations. L'inversion fait toute la beauté de ce dernier membre. Mais j'aimerois mieux dans le premier , chacun avec larmes demande : cette transposition rendroit plus sensible l'image que font ces mots , avec larmes.

*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 !* Boffuet.

A cet endroit de l'oraison funèbre de *Madame* , tout le monde répandit des larmes : mais je me trompe fort , où l'on n'en auroit pas répandu , si Boffuet avoit dit : *O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable ! où cette étonnante nouvelle : Madame se meurt , Madame est morte , retentit tout-à-coup comme un éclat de tonnerre.* Il falloit pour l'image , qu'après avoir peint la promptitude avec laquelle on fut frappé de cette nouvelle , la voix de l'orateur tombât avec ces mots : *Madame se meurt , Madame est morte.*

*Ici tombent aux pieds de l'église toutes les sociétés & toutes les sectes , que les hommes ont établies au-dedans & au-dehors du christianisme.* Boffuet.

*Là , périssent & s'évanouissent toutes les idoles ; & celles qu'on adoroit sur les autels , & celle que chacun servoit dans son cœur.* Boffuet.

Les mots *tombent & périssent* font des images , parce qu'ils ne sont précédés que des circonstances *ici , là* : l'ordre direct effaceroit le tableau.

*Enfin il est en ma puissance* , exprime beaucoup mieux les sentimens d'Armide , que si elle eût dit : *il est enfin en ma puissance.*

Je pourrois dire : *les ennemis dont nous*

*fumes la proie, rencontrent leur tombeau dans les flots irrités* : mais pour faire une image, il faudroit que *dans les flots irrités* commençât la phrase. Cela ne suffiroit pas encore ; car cette peinture seroit foible : *dans les flots irrités rencontrent leur tombeau*. Le tableau demande que ces expressions *dans les flots irrités rencontrent leur tombeau*, ne soient pas séparées, & que *les ennemis dont nous fumes la proie*, soit présenté dans l'éloignement. Cependant cette inversion seroit contre le génie de notre langue : *dans les flots irrités rencontrent leur tombeau les ennemis dont nous fumes la proie*. Il faut donc chercher un autre tour.

Je dis d'abord : *les flots irrités deviennent, ou sont le tombeau des ennemis dont nous fumes la proie*. Mais en faisant des *flots irrités* le sujet de la proposition, je ne marque pas si sensiblement le lieu du tombeau, que lorsque je prends un tour où ces mots sont précédés de la préposition *dans*. Je dis donc : *dans les flots irrités s'ouvre un tombeau aux ennemis dont nous fumes la proie*. Vous voyez que ce mot *s'ouvre* remplit toutes les conditions que je cherche, qu'il ajoute même un trait au tableau ; & vous comprenez comment il faut se conduire, pour trouver

enfin le terme propre & la place de chaque mot.

Il est très-utile en pareil cas de consulter le langage d'action, qui est tout-à-la-fois l'objet de l'écrivain & du peintre.

« La nature se trouve saisie à la vue de tant d'objets funèbres ; tous les visages prennent un air triste & lugubre ; tous les cœurs sont émus par horreur, par compassion ou par foiblesse.

Si j'avois à rendre cette pensée par le langage d'action, je montrerois : 1<sup>o</sup>. les objets funèbres ; 2<sup>o</sup>. le saisissement dans la nature ; 3<sup>o</sup>. la tristesse sur tous les visages ; 4<sup>o</sup>. l'horreur, la compassion, la foiblesse, d'où naîtroit l'émotion dans tous les cœurs. Fléchier se conforme à cet ordre, autant que la langue le permet.

« A la vue, dit-il, de tant d'objets funèbres, la nature se trouve saisie ; un air triste & lugubre se répand sur tous les visages ; soit horreur, soit compassion, soit foiblesse, tous les cœurs sont émus ».

Il est certain qu'une langue où l'on pourroit dire, *saisie se trouve la nature, émus sont tous les cœurs*, auroit ici de l'avantage : la nôtre ne souffre pas de pareilles inversions.

L'inversion est très-propre à augmenter

la force des contrastes, & par-là elle donne pour ainsi dire, plus de relief à une idée, & la fait ressortir davantage. Bossuet pouvoit dire :

« Douze pêcheurs envoyés par Jesus-Christ, & témoins de sa résurrection, ont accompli alors, ni plutôt ni plus tard, ce que les philosophes n'ont osé tenter, ce que les prophètes ni le peuple Juif, lorsqu'il a été le plus protégé & le plus fidèle, n'ont pu faire ».

Mais Bossuet se sert d'une inversion par laquelle il fixe d'abord l'esprit sur les philosophes, sur les prophètes, sur le peuple Juif protégé & fidèle ; il nous fait sentir toute la grandeur de l'entreprise, avant de parler de ceux qui l'ont accomplie ; & le tour qu'il prend doit toute sa beauté à l'adresse qu'il a de renvoyer les douze pêcheurs & l'accomplissement, à la fin de la phrase. Il s'exprime ainsi.

« Alors seulement, & ni plutôt ni plus tard, ce que les philosophes n'ont osé tenter, ce que les prophètes ni le peuple Juif, lorsqu'il a été le plus protégé & le plus fidèle, n'ont pu faire, douze pêcheurs, envoyés par Jesus-Christ, & témoins de sa résurrection l'ont accompli ».

En général, l'art de faire valoir une idée consiste à la mettre dans la place où elle doit frapper davantage.

« Celui qui n'a égard en écrivant qu'au goût de son siècle, songe plus à sa personne qu'à ses écrits : il faut toujours tendre à la perfection ; & alors cette justice qui nous est quelquefois refusée par nos contemporains, la postérité fait nous la rendre ». *La Bruy.*

Par cette inversion, la Bruyère fait mieux sentir le motif qu'un écrivain doit se proposer, que s'il eût dit : *& alors la postérité fait nous rendre cette justice, &c.*

*Je n'en ai reçu que trois de ces lettres aimables qui me pénètrent le cœur*, dit Madame de Sévigné à sa fille. Qu'on retranche le pronom *en*, la pensée sera la même ; mais l'expression du sentiment sera affoiblie. Ce pronom, ajouté avant le nom auquel il se rapporte, fait sentir combien Madame de Sévigné avoit l'esprit préoccupé de ses lettres.

*Si l'on ne le voyoit de ses yeux*, dit la Bruyère, *pourroit-on jamais l'imaginer, l'étrange disproportion que le plus ou le moins de pièces de monnoie met entre les hommes ?*

L'ordre direct n'exprimerait pas l'étonnement avec la même force.

Vous avez vu, Monseigneur, dans le livre, comme l'inversion contribue à la clarté : vous venez de voir comment elle contribue à l'expression. Hors de ces deux cas, elle est vicieuse.

Les principes que j'ai établis à ce sujet sont communs à toutes les langues. Je fais bien que vous entendrez dire que l'arrangement des mots étoit arbitraire en latin ; mais c'est une erreur : car Cicéron blâme des auteurs orientaux qui, pour rendre le style plus nombreux, faisoient des inversions trop violentes. Ce reproche ne prouve-t-il pas qu'indépendamment de l'harmonie, il y avoit des loix qui déterminoient la place que chaque mot doit avoir suivant la différence des circonstances ; Mais ces loix étoient inconnues à Cicéron même ; il n'avoit de guide que le goût & l'usage.

## C H A P I T R E X V.

### *Conclusion.*

**L**ES passions commandent à tous les mouvemens de l'ame & du corps. Nous ne sommes jamais absolument tranquilles, parce que nous sommes toujours sensibles ; & le calme n'est qu'un moindre mouvement.

Envain l'homme se flatte de se soustraire à cet empire : tout en lui est l'expression des sentimens : un mot, un geste, un regard les décèle, & son ame lui échappe.

C'est ainsi que notre corps tient malgré nous un langage qui manifeste jusqu'à nos pensées les plus secrètes. Or, ce langage est l'étude du peintre : car ce seroit peu de former des traits réguliers. En effet, que m'importe de voir dans un tableau une figure muette : j'y veux une ame qui parle à mon ame.

L'homme de génie ne se borne donc pas à dessiner des formes exactes. Il donne à chaque chose le caractère qui lui est propre. Son sentiment passe à tout ce qu'il touche, & se transmet à tous ceux qui voient ses ouvrages.

Nous avons remarqué que, pour caractériser il faut modifier par tous les accessoires qui ont rapport à la chose, & à la situation où elle se trouve. C'est à quoi aucune langue ne réussit mieux que le langage d'action.

J'étends les bras pour demander une chose : voilà l'idée principale. Mais la vivacité du besoin, le plaisir que je compte trouver à la jouissance, la crainte qu'elle ne m'échappe, tous mes projets, voilà les idées

accessoires. Elles se montrent sur mon visage ; dans mes yeux , & dans toute mon attitude. Considérez ces mouvemens ; vous verrez qu'ils ont tous avec l'idée principale la plus grande liaison possible. C'est par-là que l'expression est une , forte , & caractérisée.

Si , voulant faire connoître ma pensée par des sons , je me contente de dire : *donnez-moi cet objet* ; je ne traduis que le mouvement de mon bras , & mon expression est sans caractère.

Quel est le visage le plus propre à l'expression ? C'est celui qui , par la forme des traits & par les rapports qu'ils ont entr'eux , s'altère suivant la vivacité des passions & la nuance des sentimens. Ajoutez-y la régularité , & supposez encore que dans son état habituel il ne montre que des sentimens qui ont droit de plaire ; vous joindrez à l'expression les graces & la beauté.

Il en est de même du style : il faut qu'il rejette toute idée basse , grossière , mal-honnête ; qu'il soit correct , & qu'il se plie à toutes sortes de caractères ; en un mot , il a son modèle dans cette action qui est le langage d'un visage régulier , agréable & expressif. Il est parfait , s'il en est la traduction exacte : mais si vous n'avez pas le

talent d'allier la correction avec l'expression , sacrifiez la première. On peut plaire avec des traits peu réguliers.

Le langage d'action n'est plus ce qu'il a été. A mesure qu'on a contracté l'habitude de communiquer ses pensées par des sons , on a négligé l'expression des mouvemens. On ne pouvoit parler que de ce qu'on sentoit ; & aujourd'hui on parle si souvent de ce qu'on ne sent pas ! La société , en voulant polir les mœurs , a amené la dissimulation : elle nous a fait de si bonne heure combattre tous nos premiers mouvemens , que nous en sommes presque devenus maîtres. Ce qui reste de ce langage n'est plus qu'une expression fine , que tout le monde n'entend pas également , & que par cette raison le peintre est obligé de changer.

Ce langage a un fond qui est le même chez tous les peuples , si on les suppose tous organisés de la même manière : car dans cette hypothèse , l'action des mêmes muscles est destinée par-tout à exprimer les mêmes sentimens. Mais cette action a plus ou moins de vivacité suivant les climats. Il y a des peuples pantomimes : il y en a qui semblent n'avoir jamais connu que le langage des sons articulés.

Les langues sont sujettes aux mêmes variétés. Grossières dans les commencemens, elles ont eu le caractère du langage d'action; mais, plus faites pour obéir à la dissimulation, elles se sont écartées de ce caractère, à mesure que la société a fait des progrès. Le langage des passions en est devenu plus fin, plus délicat; il faut qu'il se fasse entendre, & sans rien perdre de son expression, & sans choquer les mœurs auxquelles on l'a assujéti. Il varieroit suivant les climats, si le commerce n'avoit pas rapproché les hommes, & si les langues qu'on parle aujourd'hui n'avoient pas conservé une partie du caractère des langues mères, auxquelles elles doivent leur origine.

Cependant il y a une loi qui est la même pour toutes les langues polies: c'est le principe de la plus grande liaison des idées. S'il y a des peuples qui aiment les expressions exagérées, ce n'est pas parce qu'elles sont fausses, c'est parce qu'elles remuent. Mais rien n'empêche d'allier l'exactitude avec la force. Le style est donc susceptible d'une beauté réelle. Le caprice peut permettre d'exprimer ici un sentiment qu'il défend d'exprimer ailleurs; mais il peut jusqu'à un certain point donner des bornes à l'expression;

mais il doit obéir par-tout au principe qui sert de base à cet ouvrage. La différence des goûts prouve seulement que tous les peuples n'ont pas le même génie.

Les rhéteurs ont distingué bien des sortes de figures: Monseigneur, rien n'est plus inutile, & j'ai négligé d'entrer dans de pareils détails. Je ne prétends pas même avoir épuisé tous les tours dont on peut faire usage: cependant j'en ai dit assez pour vous apprendre à faire de vous-même l'application du principe de la plus grande liaison des idées.



## LIVRE TROISIEME.

*Du tissu du Discours.*

IL faut que, dans un discours, les idées principales soient liées entr'elles par une gradation sensible, par les accessoires qu'on donne à chacune; & le tissu se forme lorsque toutes les phrases, construites par rapport à ce qui précède & à ce qui suit, tiennent les unes aux autres par les idées où l'on apperçoit une plus grande liaison.

Mais il y a ici deux inconvéniens à éviter: l'un est de s'appesantir sur des idées que l'esprit suppléeroit aisément; l'autre est de franchir des idées intermédiaires qui seroient nécessaires au développement des pensées. C'est au sujet qu'on traite à déterminer jusqu'à quel point on doit marquer les liaisons, & cette partie de l'art d'écrire demande un grand discernement.

Il y a des artisans de style qui font toujours leurs constructions de la même manière: ils les jettent toutes au même moule. Les uns aiment les périodes, parce qu'ils

croient être plus harmonieux; les autres préfèrent le style coupé & hâché, parce qu'ils croient être plus vifs. Il en est enfin qui portent le scrupule jusqu'à compter les mots: ils ne se permettent pas d'en construire ensemble au-delà d'un certain nombre: toute leur attention est d'entremêler les phrases courtes & les phrases longues, d'éviter les *hiatus*, & ils prennent leur style compassé pour de l'harmonie.

L'écrivain qui a du génie ne se conduit pas ainsi: plus il a l'esprit supérieur, plus il apperçoit de variété dans les choses; il en saisit le vrai caractère, & il a autant de manières différentes qu'il a de sujets à traiter.

Rien ne nuit plus à la clarté que la violence que l'on fait aux idées, lorsque l'on construit ensemble celles qui voudroient être séparées, ou lorsqu'on sépare celles qui voudroient être construites ensemble. On lit, on croit entendre chaque pensée; & quand on a achevé, il ne reste rien; ou du moins il ne reste que des traces fort confuses.

Il n'est pas possible, Monseigneur, d'entrer à ce sujet dans le détail de toutes les observations nécessaires. Il suffira de vous en faire quelques-unes. La lecture des bons écrivains achèvera de vous instruire: mon

unique objet est de vous mettre en état d'en profiter.

Quand vous vous serez accoutumé à appliquer le principe de la plus grande liaison, vous saurez conformer votre style aux sujets que vous aurez à traiter; vous connoîtrez l'ordre des idées principales; vous mettrez les accessoires à leur place: vous éviterez les superfluités, & vous vous arrêterez sur les idées intermédiaires qui mériteront d'être développées.

---

### CHAPITRE PREMIER.

*Comment les phrases doivent être construites les unes pour les autres.*

DEUX pensées ne peuvent se lier l'une à l'autre que par les accessoires & par les idées principales. Commençons par un exemple.

« Quand l'histoire seroit inutile aux autres hommes, il faudroit la faire lire aux princes. Il n'y a pas de meilleur moyen de leur découvrir ce que peuvent les passions & les intérêts, les tems & les conjonctures, les bons & les mauvais conseils. Les histoires ne sont composées que des actions qui les occupent, & tout semble y être fait pour leur usage. Si l'expérience leur est nécessaire pour

acquérir cette prudence qui fait régner, il n'est rien de plus utile à leur instruction que de joindre les exemples des siècles passés aux expériences qu'ils font tous les jours. Au lieu qu'ordinairement ils n'apprennent qu'aux dépens de leurs sujets & de leur propre gloire à juger des affaires dangereuses qui leur arrivent; par le secours de l'histoire, ils forment leur jugement, sans rien hasarder, sur les événemens passés. Lorsqu'ils voient jusqu'aux vices les plus cachés des princes, malgré les fausses louanges qu'on leur donne pendant leur vie, exposés aux yeux de tous les hommes, ils ont honte de la vaine joie que leur cause la flatterie, & ils connoissent que la vraie gloire ne peut s'accorder qu'avec le mérite.,.

Il n'y a ici que deux légères négligences; l'une à ces mots, *sur les événemens passés*; qui font un sens louche avec *sans rien hasarder*. Bossuet auroit pu dire: *forment, sans rien hasarder, leur jugement*. L'autre est dans *louanges qu'on leur donne*; car *leur* est équivoque: d'ailleurs tout est parfaitement lié.

Pour vous mieux faire sentir cette liaison; substituons d'autres constructions à celles de Bossuet, & disons:

« Il faudroit faire lire l'histoire aux prin-



ces, quand même elle seroit inutile aux autres hommes. Il n'y a pas d'autre moyen de leur découvrir ce que peuvent les passions & les tems & les conjonctures, les bons & les mauvais conseils. Les histoires ne sont composées que des actions qui les occupent, & tout semble y être fait pour leur usage. Il n'est rien de plus utile à leur instruction, que de joindre les exemples des siècles passés aux expériences qu'ils font tous les jours, s'il est vrai que l'expérience leur soit nécessaire pour acquérir cette prudence qui fait bien régner. Par le secours de l'histoire ils forment, sans rien hasarder, leur jugement sur les événemens passés; au lieu qu'ordinairement ils n'apprennent qu'aux dépens de leurs sujets & de leur propre gloire, à juger des affaires dangereuses qui leur arrivent. Exposés aux yeux de tous les hommes, ils ont honte de la vaine joie que leur cause la flatterie; & ils connoissent que la vraie gloire ne peut s'accorder qu'avec le mérite, lorsqu'ils voient jusqu'aux vices les plus cachés des princes, malgré les fausses louanges qu'on leur donne pendant leur vie.

Par les changemens que je viens de faire au passage de Bossuet, les phrases ne tiennent plus les unes aux autres. Il semble qu'à

chacune je reprenne mon discours, sans m'occuper de ce que j'ai dit, ni de ce que je vais dire. Je suis comme un homme fatigué, qui s'arrête à chaque pas, & qui n'avance qu'en faisant des efforts. Cependant si vous considérez en elles-mêmes chacune des constructions que j'ai faites, vous ne les trouverez pas défectueuses; elles ne péchent que parce qu'elles se suivent sans faire un tissu.

Vous pouvez déjà sentir pourquoi vous n'avez pas le choix entre plusieurs constructions lorsque vous écrivez une suite de pensées, quoique vous l'avez lorsque vous considérez chaque pensée séparément. Il ne nous reste plus qu'à examiner comment la liaison des idées est altérée par les transpositions que j'ai faites.

*Il faudroit faire lire l'histoire aux princes, est naturellement lié avec il n'y a pas de meilleur moyen de leur découvrir ce que peuvent les passions: j'ai donc mal fait de séparer ces deux idées & de dire: il faudroit faire lire l'histoire aux princes, quand même il seroit inutile aux autres hommes: il n'y a pas de meilleur moyen, &c.*

Après avoir remarqué combien l'étude de l'histoire est utile aux princes, l'esprit, en

suivant la liaison des idées, se porte naturellement sur l'expérience, qui est une autre source d'instruction, & il considère combien il est nécessaire de joindre l'étude de l'histoire à l'expérience journalière. J'ai changé tout cet ordre, & par conséquent j'ai affoibli la liaison des idées.

Bossuet voulant démontrer l'utilité que les princes peuvent retirer des exemples des siècles passés, commence par faire voir l'insuffisance de l'expérience, & finit par observer les secours que donne l'histoire.

Enfin, dans la vue de montrer quels sont ces secours, il expose d'abord ce que les princes voient dans l'histoire, & il considère ensuite quelle impression elle peut faire sur eux. Tel est sensiblement l'ordre des idées : je l'ai entièrement changé. J'ajouterai encore un exemple, que je prends dans Bossuet.

“ La reine partit des ports d'Angleterre à la vue des vaisseaux des rebelles qui la poursuivoient de si près, qu'elle entendoit presque leurs cris & leurs menaces insolentes. O voyage bien différent de celui qu'elle avoit fait sur la même mer, lorsque, venant prendre possession du sceptre de la Grande-Bretagne, elle voyoit, pour ainsi dire, les ondes se courber sous elle, & soumettre toutes leurs vagues à la dominatrice des

mers ! Maintenant chassée, poursuivie par ses ennemis implacables, qui avoient eu l'audace de lui faire son procès, tantôt sauvée, tantôt presque prise, changeant de fortune à chaque quart d'heure, n'ayant pour elle que Dieu & son courage inébranlable, elle n'avoit ni assez de vent ni assez de voiles pour favoriser sa fuite précipitée.,

Il y a ici une petite faute : *maintenant elle n'avoit* ; il falloit, *elle n'a*. Il me paroît encore qu'*inébranlable* est une épithète inutile. *N'ayant que Dieu & son courage*, dit assez que le courage de la reine est aussi grand qu'il peut l'être.

Vous voyez d'ailleurs que Bossuet a rapproché les idées qui contrastent, & c'est cela même qui en fait toute la liaison. *Elle voyoit*, dit-il, *les ondes se courber sous elle, & soumettre leurs vagues à la dominatrice des mers. Maintenant chassée, &c.* Sa construction n'auroit pas eu la même grâce, s'il eût dit : *elle voyoit les ondes se courber sous elle, & soumettre leurs vagues à la dominatrice des mers : maintenant elle n'a ni assez de vent ni assez de voiles pour favoriser sa fuite précipitée : chassée, poursuivie par ses ennemis, tantôt sauvée, tantôt presque prise, n'ayant que Dieu & son courage.*

## CHAPITRE II.

*Des inconvéniens qu'il faut éviter pour bien former le tissu du discours.*

LES idées accessoire doivent toujours lier les idées principales : elles sont comme la trame qui, passant dans la chaîne, forme le tissu.

Par conséquent, tout accessoire qui ne sert point à la liaison des idées est déplacé ou superflu. Bien des écrivains, estimés d'ailleurs à juste titre, paroissent n'avoir pas assez senti cette vérité.

La Bruyère voulant montrer d'un côté la nécessité des livres sur les mœurs, & de l'autre le but que doivent se proposer ceux qui les écrivent, s'embarrasse dans des idées qu'il démêle tout-à-fait mal. On entrevoit cependant une suite d'idées principales qui tendent au développement de sa pensée, & je vais les mettre sous vos yeux, afin que vous puissiez mieux juger des défauts où il tombe.

*Je rends au public ce qu'il m'a prêté.*

*Il peut regarder le portrait que j'ai fait de lui & se corriger.*

« L'unique fin qu'on doit se proposer en

écrivain sur les mœurs, c'est de corriger les hommes ; mais c'est aussi le succès qu'on doit le moins se promettre ».

« Cependant il ne faut pas se lasser de leur reprocher leurs vices ; sans cela ils seroient peut-être pires ».

« L'approbation la moins équivoque qu'on en pût recevoir, seroit le changement des mœurs ».

« Pour l'obtenir, il ne faut pas négliger de leur plaire ; mais on doit proscrire tout ce qui ne tend pas à leur instruction ».

Toutes ces pensées sont claires, & vous en saisissez la suite. Mais cette lumière va disparaître. Lisez :

« Je rends au public ce qu'il m'a prêté : j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage ; il est juste que l'ayant achevé avec toute l'attention pour la vérité, dont je suis capable, & qu'il mérite de moi, je lui en fasse la restitution. Il peut regarder avec loisir le portrait que j'ai fait de lui d'après nature ; & s'il se connoît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger. C'est l'unique fin que l'on doit se proposer en écrivant, & le succès aussi que l'on doit moins se promettre. Mais comme les hommes ne se dégoûtent pas du vice, il ne faut pas aussi se

l'assent de le leur reprocher : ils seroient peut-être pires, s'ils venoient à manquer de censeurs & de critiques. C'est ce qui fait que l'on prêche & que l'on écrit. L'orateur & l'écrivain ne sauroient vaincre la joie qu'ils ont d'être applaudis ; mais ils devroient rougir d'eux-mêmes, s'ils n'avoient cherché par leurs discours & par leurs écrits que des éloges : outre que l'approbation la plus sûre & la moins équivoque est le changement des mœurs, & la réformation de ceux qui les lisent ou qui les écoutent. On ne doit parler, on ne doit écrire que pour l'instruction ; & s'il arrive que l'on plaise, il ne faut pas néanmoins s'en repentir, si cela sert à insinuer & à faire recevoir les vérités qui doivent instruire. Quand donc il s'est glissé dans un livre quelques pensées, ou quelques réflexions qui n'ont ni le feu, ni le tour, ni la vivacité des autres, bien qu'elles semblent y être admises pour la variété, pour délasser l'esprit, pour le rendre plus présent & plus attentif à ce qui va suivre, à moins que d'ailleurs elles ne soient sensibles, familières, instructives, accommodées au simple peuple qu'il n'est pas permis de négliger, le lecteur peut les condamner, & l'auteur doit les proférer : voilà la règle ».

Premièrement il y a dans ce morceau des pensées fausses, ou du moins rendues avec peu d'exactitude. Telles sont, *on ne doit écrire que pour corriger les hommes, on n'écrit qu'afin que le public ne manque pas de censeurs.....* Parce que la Bruyère écrit sur les mœurs, il oublie qu'on puisse écrire sur autre chose. Il dit ensuite qu'on ne doit écrire que pour l'instruction : mais si cette instruction n'est relative qu'aux mœurs, il ne fait que se répéter ; si elle se rapporte à toutes les choses que nous pouvons connoître, elle fait voir la fausseté de cette proposition, *l'unique fin d'un écrivain doit être de corriger les hommes.* D'ailleurs, il n'est pas vrai qu'on ne doive écrire que pour instruire.

On ne doit pas croire que la Bruyère adoptât des pensées aussi fausses. Elles ne lui ont échappé que parce qu'il ne savoit pas s'expliquer avec plus de précision : c'est pourquoi je les relève. Il faut que vous soyez averti que quand on embarrasse son discours, il est bien difficile de ne dire que ce qu'on veut dire.

En second lieu, lorsque la Bruyère dit : *le public peut regarder le portrait que j'ai fait de lui d'après nature ; & s'il se connoît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corri-*

*ger. C'est l'unique fin que l'on doit se proposer en écrivant.*

La seconde phrase n'est pas liée à la première, & il semble que la liaison des idées demandoit au contraire : *c'est l'unique fin qu'il doit se proposer en se lisant.*

En troisième lieu, après avoir dit, *c'est ce qui fait qu'on prêche & qu'on écrit*, la Bruyère s'embarraffe pour vouloir continuer de distinguer *l'orateur & l'écrivain, celui qui parle & celui qui écrit; le discours & les écrits, ceux qui lisent & ceux qui écoutent.* Il ne fait par là que répéter les mêmes idées, allonger les phrases, & gêner ses constructions.

En quatrième lieu, la phrase qui commence par ces mots, *l'orateur & l'écrivain ne sauroient, &c.* n'est pas absolument liée à ce qui la précède. Tout ce qui est renfermé depuis *l'unique fin*, jusqu'à *quand donc il s'est glissé*, seroit plus dégagé, si la Bruyère avoit dit : *l'unique fin qu'on doit se proposer en écrivant sur la morale, est la réforme des mœurs. Je veux qu'on ne puisse pas vaincre la joie qu'on a d'être applaudi; on devroit rougir au moins de n'avoir cherché que des éloges. Il est vrai que les succès qu'on doit le moins se promettre, est de voir les hommes se corriger; mais c'est aussi le moyen équivoque. Dans cette*

*vue, il ne faut pas négliger de plaire : car ce moyen est le plus propre à faire recevoir des vérités utiles.*

Enfin, la dernière phrase, qui commence à ces mots, *quand donc*, est un amas de mots jetés sans ordre; & il semble que la Bruyère n'arrive qu'avec bien de la peine jusqu'à la fin.

Au reste, Monseigneur, je dois vous avertir que je ne prétends pas vous donner pour des modèles les corrections que je fais. Mon dessein est uniquement de vous faire mieux sentir les fautes des meilleurs écrivains; & j'ai du moins un avantage, c'est que je puis vous instruire, en faisant moi-même de plus grandes fautes.

Fénelon veut peindre Pygmalion tourmenté par la soif des richesses, tous les jours plus misérable & plus odieux à ses sujets : il veut peindre sa cruauté, sa défiance, ses soupçons, ses inquiétudes, son agitation, ses yeux errans de tous côtés, son oreille ouverte au moindre bruit, son palais où ses amis même n'osent l'aborder, la garde qui y veille, les trente chambres où il couche successivement, les remords qui l'y suivent, son silence, ses gémissemens, sa solitude, sa tristesse, son abattement. Voilà,

je pense , l'ordre des idées : elles ne sauroient être trop rapprochées , c'est sur-tout dans ces descriptions que le style doit être rapide.

“ Pygmalion , tourmenté par une soif insatiable de richesses , se rend de plus en plus misérable & odieux à ses sujets. C'est un crime à Tyr d'avoir de grands biens. L'avarice le rend défiant , soupçonneux , cruel : il persécute les riches , & il craint les pauvres. Tout l'agite , l'inquiète , le ronge : il a peur de son ombre. Il ne dort ni nuit ni jour. Les dieux , pour le confondre , l'accablent de trésors dont il n'ose jouir. Ce qu'il cherche pour être heureux est précisément ce qui l'empêche de l'être. Il regrette tout ce qu'il donne , & craint toujours de perdre : il se tourmente pour gagner. On ne le voit presque jamais ; il est seul au fond de son palais : ses amis même n'osent l'aborder , de peur de lui devenir suspects. Une garde terrible tient toujours des épées nues & des piques levées autour de sa maison. Trente chambres , qui communiquent les unes aux autres , & dont chacune a une porte de fer avec six gros verroux , sont les lieux où il se renferme. On ne fait jamais dans laquelle de ces chambres il couche , & on assure qu'il ne couche

jamais deux nuits de suite dans la même ; de peur d'y être égorgé. Il ne connoît ni les plaisirs , ni l'amitié. Si on lui parle de chercher la joie , il sent qu'elle fuit loin de lui , & qu'elle refuse d'entrer dans son cœur. Ses yeux creux sont pleins d'un feu âpre & farouche : ils sont sans cesse errans de tous côtés. Il prête l'oreille au moindre bruit , & se sent tout ému. Il est pâle & défait , & les noirs soucis sont peints sur son visage toujours ridé. Il se tait , il soupire , il tire de son cœur de profonds gémissemens : il ne peut cacher les remords qui déchirent ses entrailles ».

Je n'entrerai pas dans un grand détail sur ce morceau : le désordre en est sensible. L'auteur quitte une pensée pour la reprendre. Il dit que Pygmalion est défiant , soupçonneux , que tout l'agite , l'inquiète ; & il revient sur ces mêmes idées , après s'être arrêté sur d'autres détails. Les derniers coups de pinceau , sur-tout , sont les plus foibles. Quelle force y a-t-il , à remarquer que Pygmalion ne connoît ni l'amitié , ni les plaisirs , ni la joie , quand on a peint sa solitude & sa tristesse ? Les tours sont lâches : *si on lui parle de chercher la joie , il sent qu'elle fuit loin de lui , & qu'elle refuse d'entrer dans son*

*cœur. Pourquoi, si on lui parle ? d'ailleurs la gradation des idées étoit, la joie refuse d'entrer dans son cœur, & fuit loin de lui.*

Télémaque fait ensuite des réflexions très-sages ; mais les accessoires rendent son discours traînant, & y répandent du désordre.

“ Voilà, *dit-il*, un homme qui n'a cherché qu'à se rendre heureux : il a cru y parvenir par les richesses & par son autorité absolue. Il fait tout ce qu'il veut, & cependant il est misérable par ses richesses & par son autorité même. S'il étoit berger, comme je l'étois naguère, il seroit aussi heureux que je l'ai été, il jouiroit des plaisirs innocens de la campagne, & en jouiroit sans remords. Il ne craindroit, ni le fer, ni le poison. Il aimeroit les hommes & en seroit aimé. Il n'auroit pas ces grandes richesses, qui lui sont aussi inutiles que du fable, puisqu'il n'ose y toucher : mais il jouiroit des fruits de la terre, & ne souffriroit aucun véritable besoin. Cet homme paroît faire tout ce qu'il veut ; mais il s'en faut bien qu'il le fasse : il fait tout ce que veulent ses passions. Il est toujours entraîné par son avarice, ses soupçons : il paroît maître de tous les autres hommes ; mais il n'est pas maître de lui-même ; car il a autant de

maîtres & de bourreaux qu'il a de desirs violens.

Il y a ici deux idées principales : l'une que Pygmalion est malheureux par ses richesses & par son autorité même ; & l'autre qu'il seroit plus heureux s'il n'étoit que berger. Aucun des accessoires, propres à les développer, n'échappe à Fénelon : il sent tout ce qu'il faut dire : il le dit, & il attache. Il seroit difficile de le trouver en faute à cet égard. Mais pourquoi ne pas rapprocher de chaque idée principale les accessoires qui lui conviennent ? Pourquoi, après avoir remarqué que Pygmalion est misérable par ses richesses & par son autorité même, passer tout-à-coup à la seconde idée, *s'il étoit berger*, la développer & renvoyer à la fin les accessoires de la première ? Il me semble que si, avant cette seconde idée, il eût transporté tout ce qu'il fait dire à Télémaque depuis *cet homme paroît faire tout ce qu'il veut*, il auroit mis plus d'ordre dans ce discours, & qu'il auroit senti la nécessité de l'élaguer.

Un beau morceau est celui où les faiblesses de Télémaque dans l'isle de Chypre sont peintes par lui-même avec une candeur qui inspire l'amour de la vertu. C'est

à de pareils traits qu'on reconnoît sur-tout & l'esprit & le cœur de Fénelon. Pour être sûr de plaire, cet homme respectable n'a eu qu'à peindre son ame. Je critiquerai cependant encore; mais en pareil cas on voit avec plaisir qu'on n'a à reprendre que des fautes de style.

Le discours de Télémaque roule sur trois choses principales. L'une est l'impression que font sur lui les plaisirs de l'isle de Chypre; l'autre, son abattement, l'oubli de sa raison & des malheurs de son père; la dernière, ses remords qui ne font pas tout-à-fait étouffés. C'est dommage que ces objets ne soient pas développés avec assez d'ordre.

« D'abord j'eus horreur de ce que je voyois : j'eus horreur de voir que ma pudeur servoit de jouet à ces peuples effrontés, & qu'ils n'oublioient rien pour tendre des pièges à mon innocence : mais insensiblement je commençois à m'y accoutumer : le vice ne me faisoit plus aucune peine : toutes les compagnies m'inspiroient je ne fais quelle inclination pour le désordre. On se moquoit de mon innocence ; ma retenue & ma pudeur servoient de jouet à des peuples effrontés. On n'oublioit rien pour exciter toutes mes passions, pour me tendre des pièges, & pour

réveiller en moi le goût des plaisirs. Je me sentoisois affoiblir tous les jours ; la bonne éducation que j'avois reçue ne me soutenoit presque plus ; toutes mes bonnes résolutions s'évanouissoient ; je ne me sentoisois plus la force de résister au mal qui me pressoit de tous côtés ; j'avois même une mauvaise honte de la vertu. J'étois comme un homme qui nage dans une rivière profonde & rapide : d'abord il fend les eaux & remonte contre le torrent ; mais si les bords sont escarpés, & s'il ne peut se reposer sur le rivage, il se lasse enfin peu-à-peu ; ses forces l'abandonnent ; ses membres s'engourdissent, & le cours du fleuve l'entraîne. Ainsi mes yeux commençoient à s'obscurcir, mon cœur tomboit en défaillance ; je ne pouvois plus rappeler ni ma raison, ni le souvenir des malheurs de mon père. Le songe où je croyois avoir vu le sage Mentor descendre aux champs Elysées, achevoit de me décourager ; une secrète & douce langueur s'emparoit de moi, j'aimois déjà le poison qui se glissoit de veine en veine & qui pénéroit jusques à la moëlle de mes os. Je pouffois néanmoins encore de profonds soupirs, je versois des larmes amères, je rugissois comme un lion dans ma fureur. O malheur



reuse jeunesse ! disois-je ; ô dieux ! qui vous jouez cruellement des hommes , pourquoi les faites-vous passer cet âge qui est un tems de folie , ou de fièvre ardente ? Oh ! que ne suis-je couvert de cheveux blancs , courbé , & proche du tombeau , comme Laërte , mon ayeul ? La mort me seroit plus douce que la foiblesse où je me vois ,,

Il y a des longueurs dans ce morceau ; parce que Télémaque appuie trop longtems sur les mêmes accessoires ; & il me semble que tout seroit beaucoup mieux lié si , avant *je ne me sentois plus la force* , on transposoit *une secrète & douce langueur s'emparoit de moi : j'aimois déjà le poison qui se glissoit de veine en veine , & qui pénétrait jusques à la moëlle de mes os*. Cette image , ainsi transposée , préparoit ce que Télémaque dit de sa foiblesse & de son impuissance à résister au torrent , de l'oubli de sa raison & des malheurs de son père. Il peint parfaitement ses efforts & sa foiblesse , lorsqu'il se compare à un homme qui nage contre le cours d'une rivière : mais cette comparaison porte sur une supposition fautive , qu'on peut remonter un torrent rapide. Quand il ajoute *ainsi mes yeux commencent à s'obscurcir* ; la figure ne paroît pas assez sou-

tenue. D'ailleurs , il y a quelque chose de louche dans ce tour , car il semble d'abord qu'il compare ses yeux à l'homme qui nage ; & dans le vrai , il ne le compare qu'à l'épuisement où il se le représente.

Mais malgré les critiques , ce morceau ; je le répète , est fort beau. Il est aisé d'être plus correct que Fénelon ; mais il est difficile de penser mieux que lui : il y a des principes pour l'un , il n'y en a point pour l'autre.

Voici une suite d'idées principales.

« La chute des empires vous fait sentir qu'il n'est rien de solide parmi les hommes ».

« Mais il vous fera sur-tout utile & agréable de réfléchir sur la cause des progrès & de la décadence des empires ».

« Car tout ce qui est arrivé étoit préparé dans les siècles précédens ».

« Et la vraie science de l'histoire est de remarquer les dispositions qui ont préparé les grands changemens ».

« En effet , il ne suffit pas de considérer ces grands événemens. Il faut porter son attention sur les mœurs , le caractère des peuples , des princes & de tous les hommes extraordinaires qui y ont quelque part ».

Toutes ces idées sont liées. Si un esprit

ordinaire ne trouvoit rien à y ajouter, il feroit mieux de s'y borner, que d'allonger ses phrases sans donner plus de jour ni plus de force à ses pensées. Mais à un homme de génie, elles se présentent avec tous les accessoires qui leur conviennent, & il en forme des tableaux où tout est parfaitement lié. Il n'appartient qu'à lui d'être plus long sans être moins précis. Écoutez Bossuet :

« Quand vous voyez passer comme en un instant devant vos yeux, je ne dis pas les rois & les empereurs, mais les grands empires qui ont fait trembler tout l'Univers ; quand vous voyez les Assyriens anciens & nouveaux, les Mèdes, les Perses, les Grecs, les Romains se présenter devant vous successivement, & tomber, pour ainsi dire, les uns sur les autres, ce fracas effroyable vous fait sentir qu'il n'y a rien de solide parmi les hommes, & que l'inconstance & l'agitation est le propre partage des choses humaines ».

« Mais ce qui rendra ce spectacle plus utile & plus agréable, ce sera la réflexion que vous ferez, non-seulement sur l'élévation & sur la chute des empires ; mais encore sur les causes de leurs progrès, & sur celles de leur décadence ».

„ Car

» Car le même Dieu qui a fait l'enchaînement de l'Univers, & qui tout-puissant par lui-même a voulu, pour établir l'ordre, que les parties d'un si grand tout dépendissent les unes des autres : ce même Dieu a voulu aussi que le cours des choses humaines eût sa suite & ses proportions : je veux dire, que les hommes & les nations ont eu des qualités proportionnées à l'élévation à laquelle ils étoient destinés, & qu'à la réserve de certains coups extraordinaires, où Dieu vouloit que sa main parût toute seule, il n'est point arrivé de grand changement, qui n'ait eu ses causes dans les siècles précédens ».

« Et comme dans toutes les affaires il y a ce qui les prépare, ce qui détermine à les entreprendre, & ce qui les fait réussir : la vraie science de l'histoire est de remarquer dans chaque tems les secrètes dispositions qui ont préparé les grands changemens, & les conjonctures importantes qui les ont fait arriver ».

« En effet, il ne suffit pas de regarder seulement devant ses yeux, c'est-à-dire, de considérer les grands événemens qui décident tout-à coup de la fortune des empires. Qui veut entendre à fond les choses

Tome II.

M

humaines, doit les reprendre de plus haut ; & il lui faut observer les inclinations & les mœurs, ou pour dire tout en un mot, le caractère, tant des peuples dominans en général que des princes en particulier, & enfin de tous les hommes extraordinaires qui, par l'importance du personnage qu'ils ont eu à faire dans le monde, ont contribué en bien ou en mal au changement des états, & à la fortune publique ».

Il n'y a rien à désirer dans ce passage : tout y est conforme à la plus grande liaison des idées, je n'y vois pas même un mot qu'on puisse retrancher ou changer de place.

On pourroit comparer le tableau que Bossuet fait des Egyptiens, avec celui que Fénelon fait des Crétois : mais ces morceaux seroient longs à transcrire. Si vous faites vous-même cette comparaison, vous remarquerez facilement que le style de Bossuet a l'avantage de la précision & l'ordre, & que, par conséquent, le tissu en est mieux formé.




---

### CHAPITRE III.

#### *De la coupe des phrases.*

LA liaison des idées, si on fait la consulter, doit naturellement varier la coupe des phrases, & les renfermer chacune dans de justes proportions. Les unes seront simples, les autres composées, & plusieurs formées de deux membres, de trois ou davantage. La raison en est que toutes les pensées d'un discours ne sauroient être susceptibles d'un même nombre d'accessoires. Tantôt les idées, pour se lier, veulent être construites ensemble ; d'autres fois elles ne veulent que se suivre : il suffit de savoir faire ce discernement. Le vrai moyen d'écrire d'une manière obscure, c'est de ne faire qu'une phrase où il en faut plusieurs, ou d'en faire plusieurs où il n'en faut qu'une. Si deux idées doivent se modifier, il faut les réunir ; si elles ne doivent pas se modifier, il faut les séparer.

Vous voyez que tout le premier membre de la période de Bossuet est destiné à modifier l'idée de Dieu ; & cela doit être, parce que c'est comme ordonnateur de l'univers, que Dieu a marqué aux choses humaines

leur suite & leurs proportions. L'unique objet de Bossuet est d'expliquer comment il n'arrive rien qui n'ait ses causes dans les siècles précédens. En rassemblant dans une période toutes les idées qui concourent au développement de sa pensée, il forme un tout dont les parties se lient sans se confondre.

Je vais substituer plusieurs phrases à la période de Bossuet; & vous verrez que sa pensée perdra une partie de sa grace, & même de sa lumière.

“ Dieu a fait l'enchaînement de l'univers. Tout-puissant par lui-même, il en a établi l'ordre. Il a voulu que toutes les parties d'un si grand tout dépendissent les unes des autres; ce même Dieu a déterminé aussi le cours des choses humaines; il en a réglé la suite & les proportions: je veux dire qu'il a donné aux hommes & aux nations leurs qualités, & qu'il les a proportionnées à l'élévation à laquelle il les destinoit; qu'il n'est point arrivé de grand changement qui n'ait eu ses causes dans les siècles précédens, & qu'il n'a réservé que certains coups extraordinaires, où il vouloit que sa main parût toute seule „

Bossuet connoissoit parfaitement la coupe

du style. Quelquefois il va rapidement par une suite de phrases très courtes: d'autres fois ses périodes sont d'une grande page; & elles ne sont pas trop longues, parce que tous les membres en sont distincts & sans embarras. Soit qu'il accumule les idées, soit qu'il les sépare, il a toujours le style de la chose. Il va me fournir un exemple d'une autre espèce.

“ Les Egyptiens sont les premiers où l'on ait su les règles du gouvernement. Cette nation grave & sérieuse connut d'abord la vraie fin de la politique, qui est de rendre la vie commode & les peuples heureux. La température toujours uniforme du pays y faisoit les esprits solides & constans. Comme la vertu est le fondement de toute la société, ils l'ont soigneusement cultivée. Leur principale vertu a été la reconnaissance; & la gloire qu'on leur a donnée d'être les plus reconnoissans de tous les hommes, fait voir qu'ils étoient les plus sociables „

Ce passage est formé de plusieurs assertions, qui veulent chacune être énoncées séparément: & ce seroit leur faire violence que de les réunir dans une seule période. En voici la preuve:

“ Les Egyptiens, cette nation grave;

férieuse, la première qui ait su les règles du gouvernement, connu d'abord la vraie fin de la politique, qui est de rendre la vie commode & les peuples heureux : si la température toujours uniforme du pays rendoit leur esprit solide & constant, ils se formoient l'ame par le soin qu'ils avoient de cultiver la vertu, qui est le vrai fondement de toute société ; & faisant leur principale vertu de la reconnoissance, ils ont eu la gloire d'être regardés comme les plus reconnoissans de tous les hommes ; ce qui fait voir qu'ils étoient les plus sociables ».

En lisant cette période, on ne trouve plus la même netteté dans les pensées de Bossuet.

La règle générale pour les périodes, c'est que plusieurs idées ne sauroient se réunir à une idée principale pour former un tout dans une proportion exacte, qu'elles ne produisent naturellement des membres distingués par des repos marqués. Telles sont en général les périodes de Bossuet. Vous en trouverez des exemples dans les passages que j'ai cités. En voici un titre de Racine : c'est Mithridate qui parle.

Ah, pour tenter encor de nouvelles conquêtes,  
Quand je ne verrois pas des routes toutes prêtes,  
Quand le fort ennemi m'auroit jeté plus bas,

Vaincu, persécuté, sans secours, sans états,  
Errant de mers en mers, & moins roi que pirate,  
Conservant pour tous biens le nom de Mithridate,  
Apprenez que, suivi d'un nom si glorieux,  
Par-tout de l'univers j'attacherois les yeux ;  
Et qu'il n'est point de rois, s'ils sont dignes de l'être ;  
Qui, sur le trône assis, n'enviaissent peut-être,  
Au-dessus de leur gloire un naufrage élevé,  
Que Rome & quarante ans ont à peine achevé.

Je ne m'arrêterai pas à distinguer les périodes, suivant le nombre de leurs membres. La règle est la même pour toutes les parties en seront toujours dans de justes proportions, si le principe de la liaison des idées est bien observé.

Mais il y a des écrivains qui, affectant le style périodique, confondent les longues phrases avec les périodes. Leurs phrases sont d'une longueur insupportable. On croit qu'elles vont finir & elles recommencent, sans permettre le plus léger repos. Il n'y a ni unité ni proportion, & il faut une application bien soutenue pour n'en rien laisser échapper. Pellisson, tout estimé qu'il est, va me fournir des exemples : il en est plein.

“ Les blessures étoient plus mortelles pour les Maures ; car ils se contentoient de les laver dans l'eau de la mer, & disoient par une manière de proverbe ou de dit-on de leur pays, que Dieu, qui les leur avoit don-

nées, les leur ôteroit : cela toutefois moins par le mépris que par l'ignorance des remèdes; car ils estimoient au dernier point un renégat leur unique chirurgien, à qui, par une politique bizarre, à chaque blessé de conséquence qui mouroit entre ses mains, ils donnoient un certain grand nombre de coups de bâton, pour le châtier plus ou moins, suivant l'importance du mort; puis autant de pièces de huit réales, pour le consoler, & l'exhorter à mieux faire à l'avenir ».

Ce n'est pas une période que fait Pellisson : ce sont plusieurs phrases qu'il ajoute les unes aux autres & qu'il lie mal. Voici un autre exemple du même écrivain.

« Louis XIV ne pouvoit souffrir que la Hollande, élevée, pour ainsi dire, dès le berceau, comme à l'ombre & sous la protection de la France, soutenue en tant de rencontres par les rois ses prédécesseurs, sauvée fraîchement par lui-même du plus grand péril qui l'eût jamais menacée, oubliât tant de grâces reçues, à la première imagination d'un mal qu'il n'avoit aucun dessein de lui faire, &, sans se confier ni à sa bienveillance dont elle avoit tant de preuves, ni à sa parole dont toute l'Europe venoit de reconnoître la fermeté, ne trouvât de

sûreté pour elle qu'à lui faire des ennemis en tous lieux : sonnait la trompette pour la guerre sous le nom de la paix, & troublant par avance la tranquillité publique, qu'elle feignoit de vouloir maintenir, non parce qu'elle eut peut-être véritablement à cœur l'intérêt commun; mais par une espèce de vanité, comme si c'étoit à elle à régler les rois, ou que son intérêt seul fût l'unique mesure des choses; & que les conquêtes les plus étendues dussent être comptées pour rien, quand elles tournoient d'un autre côté; mais que tout fût perdu, aussi-tôt qu'on bleffoit en quelque sorte son commerce, ou qu'on gagnoit un pouce de terre vers ses états », *Pellisson.*

Il semble plusieurs fois que Pellisson va finir, & cependant il continue toujours. Voilà le défaut où l'on tombe, lorsqu'on veut lier ensemble des phrases qui ne se lient pas naturellement. Il seroit bien mieux de les séparer par des repos.

Il y a des écrivains qui s'occupent à entre-mêler les phrases longues & les phrases courtes : mais l'esprit qui s'arrête à ce petit mécanisme, n'est pas capable de se porter sur le fond des choses. Si on considère que les pensées, qui forment le tissu du discours,

n'ont pas chacune le même nombre d'accessoires, on jugera que les phrases seront naturellement inégales, toutes les fois qu'on les aura rendues avec les accessoires qui leur sont propres.

---

## CHAPITRE XI.

### *Des longueurs.*

DANS tout discours il y a une idée par où l'on doit commencer, une par où l'on doit finir, & d'autres par où l'on doit passer. La ligne est tracée; tout ce qui s'en écarte est superflu. Or on s'en écarte en insérant ces choses étrangères, en répétant ce qui a déjà été dit, & en s'arrêtant sur des détails inutiles. Ces défauts, s'ils sont fréquents, refroidissent le discours, l'énervent, ou même l'obscurcissent. Le lecteur fatigué perd le fil des idées, qu'on n'a pas su lui rendre sensibles; il n'entend plus, il ne sent plus, & les plus grandes beautés auroient peine à le tirer de sa léthargie.

On feroit court & précis si on concevoit bien & dans leur ordre toutes les pensées qui doivent développer le sujet qu'on traite. C'est donc de la manière de concevoir que naissent les longueurs du style: vice contre

lequel on ne sauroit trop se précautionner, & qu'on n'évitera pas si on s'écarte des règles que nous avons tirées du principe de la liaison des idées. Venons à des exemples.

L'abbé du Bois veut dire que l'imitation ne nous remue, que parce que les objets imités nous auroient remués; mais que l'impression en est moins durable, parce qu'elle est moins forte. Voici comment il expose cette pensée.

« Les peintres & les poètes excitent en nous les passions artificielles, en présentant des imitations d'objets capables d'exciter en nous des passions véritables. Comme l'impression que ces imitations font sur nous est du même genre que l'impression que l'objet imité par le peintre ou par le poète feroit sur nous: comme l'impression que l'imitation fait n'est différente de l'impression que l'objet imité feroit qu'en ce qu'elle est moins forte, elle doit exciter dans notre ame une passion qui ressemble à celle que l'objet imité y auroit pu exciter: la copie de l'objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l'objet y auroit excité. Mais comme l'impression que l'imitation fait n'est pas aussi profonde que l'impression que l'objet même auroit faite. . . .

Cette impression superficielle, faite par une imitation, disparoît sans avoir des suites durables, comme en auroit une impression faite par l'objet que le peintre ou le poète a imité ».

L'embarras des constructions de l'abbé du Bois, & ses répétitions, prouvent les efforts qu'il fait pour rendre une pensée qu'il ne conçoit pas nettement. Il est long dans le dessein d'être plus clair, & il en est plus obscur.

Cet écrivain avoit des connoissances, du jugement & même du gout : il est étonnant qu'il ne se soit pas fait un meilleur style. Il mérite d'être lu pour le fond des choses : il sera même utile à ceux qui veulent apprendre à écrire. Il les instruira par ses fautes, comme un pilote instruit par ses naufrages. Il fourniroit bien des exemples. Je n'en rapporterai plus que deux.

« La ressemblance des idées que le poète ou le peintre tire de son génie, avec les idées que peuvent avoir des hommes qui se trouveroient dans la même situation où le poète place ses personnages, le pathétique des images qu'il a conçues avant que de prendre la plume ou le pinceau, sont donc le plus grand mérite des poésies, ainsi

que le plus grand mérite des tableaux. C'est à l'invitation du peintre & du poète; c'est à l'invitation des idées & des images propres à nous émouvoir, & qu'il met en œuvre pour exécuter son intention, qu'on distingue le grand artisan du simple manœuvre, qui souvent est plus habile ouvrier que lui dans l'exécution. Les plus grands vérificateurs ne sont pas les plus grands poètes; comme les dessinateurs les plus réguliers ne sont pas les plus grands peintres ».

Vous voyez le détour que prend cet écrivain, pour dire qu'en peinture & en poésie, tout le talent consiste dans le choix des sentimens & des images; & vous sentez la lourdeur de toutes ces distinctions, *plume & pinceau, tableau & poëme, peintre & poëte.*

Il étoit facile de dire, que comme la poésie du style consiste dans le choix des idées, la mécanique de la poésie consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots; & que si l'une cherche les images, l'autre cherche l'harmonie. Cela eût été court, & le discours de l'abbé du Bois est bien long. Le voici :

« Comme la poésie du style consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots, considérés en tant que les signes des idées,



la mécanique de la poésie consiste dans le choix & dans l'arrangement des mots, considérés en tant que de simples sons, auxquels il n'y auroit point une signification attachée. Ainsi, comme la poésie du style regarde les mots du côté de leur signification, qui les rend plus ou moins propres à réveiller en nous certaines idées; la mécanique de la poésie les regarde uniquement comme des sons plus ou moins harmonieux, & qui, étant combinés diversément, composent des phrases dures ou mélodieuses dans la prononciation. Le but que se propose la poésie du style est de faire des images, & de plaire à l'imagination. Le but que la mécanique de la poésie se propose est de faire des vers harmonieux, & de plaire à l'oreille ».

Les longueurs naissent encore du penchant qu'on a à redire les mêmes choses de plusieurs manières. Il ne faut ajouter à une pensée rendue clairement que les images convenables aux circonstances.

Fénelon conseille aux écrivains d'être simples, & il prend ce moment-là pour ne l'être point lui-même. Il tourne autour d'une pensée, & il la répète sans la rendre ni plus vive ni plus sensible. Il s'exprime ainsi :

« On ne se contente pas de la simple

raison, des graces naïves, du sentiment le plus vif, qui font la perfection réelle. On va un peu au-delà du but par amour propre. On ne fait pas être sobre dans la recherche du beau. On ignore l'art de s'arrêter tout court en deçà des ornemens ambitieux. Le mieux auquel on aspire fait qu'on gâte le bien, dit un proverbe italien. On tombe dans le défaut de répandre un peu trop de sel, & de vouloir donner un goût trop relevé à ce qu'on assaisonne. On fait comme ceux qui chargent une étoffe de trop de broderie ».

Cette habitude de s'arrêter sur une pensée fait tomber dans le précieux : occupé à épuiser tous les tours, on la subtilise, & on ne la quitte que quand on l'a tout-à-fait gâtée.

Lorsqu'on veut émouvoir, on peut & on doit même multiplier les figures & les images. On peut aussi, dans les ouvrages destinés à éclairer, joindre à un tour simple un tour figuré, propre à répandre la lumière. Mais il y a des écrivains qui ont de la peine à quitter une pensée, & qui font un volume de ce dont un autre feroit à peine quelques feuillets. C'est le style de l'abbé du Guet.

« Tout le monde, dit-il, est capable de comprendre quelle feroit la félicité d'une

nation , où toute la force & toute l'autorité feroient accordées à la vertu ; où toutes les menaces & tous les châtimens ne feroient que contre le vice ; dont le prince ne feroit terrible qu'à quiconque feroit le mal , & jamais à ceux qui aiment & font le bien ; l'épée que Dieu lui a confiée feroit la protection des justes , & ne feroit trembler que leurs ennemis ; où la vérité & la clémence s'uniroient ; où la justice & la paix se donneroient un mutuel baifer ; & où l'on verroit accomplir ce qu'a dit l'Apôtre : la vertu respectée & comblée d'honneurs , & le vice humilié & couvert d'ignominie.

Voilà bien des mots pour répéter une même chose. Les derniers tours n'ajoutent aux premiers ni lumière ni image. On voit seulement que l'écrivain s'applaudit d'une fécondité qui ne produit que des sons.

On pourroit dire que la gloire d'une nation éclairée rejailit sur le souverain.

Qu'elle s'étend avec les sciences qu'il protège , porte au loin son nom , fait respecter sa personne parmi les étrangers , lui soumet des cœurs , même parmi ses ennemis.

Qu'on vient de toutes parts dans un pays où l'on peut tout apprendre , & qu'on retourne dans sa patrie pour y parler du mérite du prince & du bonheur du peuple.

Ces réflexions font justes ; mais l'abbé du Guet les allonge si fort , que le lecteur fatigué peut à peine se rendre compte de ce qu'il a lu.

« La gloire de la nation rejailit sur le prince qui la conduit : tout ce qu'il y a de lumière & de sagesse dans son état lui devient propre , comme faisant partie du bien public qui lui est confié , & quand il fait connoître & estimer un trésor d'un si grand prix , il s'attire l'admiration & l'amour de toutes les personnes qui aiment les lettres , & qui font par conséquent les dispensateurs de la gloire , & de cette espèce d'immortalité , que la reconnoissance & les ouvrages d'esprit peuvent donner ».

« Cette gloire n'est pas bornée à ses seuls états. Elle s'étend aussi loin que les sciences. Elle pénètre où elles ont pénétré. Elle lui soumet , parmi les étrangers , tous ceux qui le regardent comme le protecteur de ce qu'ils aiment. Elle lui conserve , parmi les peuples ennemis , un grand nombre de serviteurs zélés , capables , quand ils ont du crédit , de porter leurs citoyens à la paix , & de leur inspirer pour le prince le même respect dont ils sont pénétrés ».

« On vient de toutes parts dans un

royaume où l'on peut tout apprendre. On y séjourne avec plaisir & avec fruit. On rapporte en différens pays ce qu'on y a vu, les personnes savantes qu'on y a connues, les secours qu'on y a reçus pour toutes fortes de connoissances. On parle dans toutes les nations du mérite accompli du prince, de son discernement, de son goût exquis pour toutes les belles choses, de la protection qu'il donne aux lettres, de sa bonté pour tous ceux qui se distinguent par le favior, du bonheur du peuple qu'il conduit avec tant de sagesse, & qui devient toujours par ses soins plus parfait & plus éclairé ».

Ce même écrivain emploie une douzaine de pages pour dire qu'un souverain doit se mettre à la place de ses sujets, n'avoir d'autre intérêt, & se regarder comme le père du peuple. Mais on a bien de la peine à donner son attention à des discours écrits de la sorte. Elle échappe à tout instant, & quand on a fini un volume, il est presque impossible de se rendre compte de ce qu'on a lu. Pour éclairer & pour attacher, il faut rapprocher les idées; il faut qu'elles se suivent sans interruption, & que rien ne les retarde. Quand on s'arrête pour répéter tant de fois une même chose, le lecteur fatigué n'entend plus ce qu'on lui dit.

---

## LIVRE QUATRIÈME.

---

*Du caractère du style, suivant les différens genres d'ouvrages.*

LE premier livre, Monseigneur, vous a fait connoître ce qui est nécessaire à la netteté des constructions; le second vous a montré comment les tours doivent varier suivant le caractère des pensées; & le troisième a développé à vos yeux le tissu qui se forme par la suite des idées principales & des idées accessoires: il nous reste à examiner le style par rapport aux différens genres d'ouvrages.

Vous voyez d'abord que le principe doit être le même. En effet, un discours ne diffère d'une phrase, que comme un grand nombre de pensées diffèrent d'une seule; & par conséquent l'on donne un caractère à tout un discours, comme on en donne à une phrase: dans l'un & l'autre cas la chose dépend également de l'ordre des idées & de leurs accessoires. Il faut donc connoître en général quel est cet ordre, & quels sont ces accessoires; nous allons commencer par quelques réflexions sur la méthode.

## CHAPITRE PREMIER.

*Considération sur la méthode.*

ON méprise la méthode, ou on l'exalte; Bien des écrivains regardent les règles comme les entraves du génie. D'autres les croient d'un grand secours; mais ils les choisissent si mal, & les multiplient si fort, qu'ils les rendent inutiles ou même nuisibles. Tous ont également tort: ceux-là de blâmer la méthode, parce qu'ils n'en connoissent pas de bonne; ceux-ci de la croire nécessaire lorsqu'ils n'en connoissent que de fort défectueuses.

Un ouvrage sans ordre peut réussir par les détails, & placer son auteur parmi les bons écrivains: mais plus d'ordre le rendroit digne de plus de succès. Dans les matières de raisonnement, il est impossible que la lumière se répande également sur toutes les parties si la méthode manque; dans les choses d'agrément, il est au moins certain que tout ce qui n'est pas à sa place perd de sa beauté.

Mais, sans nous arrêter sur toutes ces discussions, définissons la méthode, & sa nécessité sera démontrée. Je dis donc que

la méthode est l'art de concilier la plus grande clarté & la plus grande précision avec toutes les beautés dont un sujet est susceptible.

Il y a des écrivains qui ne sauroient se renfermer dans leur sujet. Ils se perdent dans des digressions sans nombre; ils ne se retrouvent que pour se répéter: il semble qu'ils croient, par des écarts & par des répétitions, suppléer à ce qu'ils n'ont pas su dire.

D'autres changent de ton sans consulter la nature du sujet qu'ils traitent. Ils se piquent d'être éloquens lorsqu'ils devroient se contenter de raisonner. Ils analysent lorsqu'ils devroient peindre; & leur imagination s'échauffe & se refroidit presque toujours mal-à propos.

Pour ne point s'égarer dans le cours d'un ouvrage, pour dire chaque chose à sa place; & pour l'exprimer convenablement, il est absolument nécessaire d'embrasser son objet d'une vue générale. L'obscurité, lorsqu'elle est rare, peut naître d'une distraction; mais lorsqu'elle est fréquente, elle vient certainement de la manière confuse dont on saisit la matière qu'on traite. On ne juge bien des proportions de chaque partie que lorsqu'on voit le tout à la fois.

Les poètes & les orateurs ont de bonne heure senti l'utilité de la méthode. Aussi a-t-elle fait chez eux les progrès les plus rapides. Ils ont eu l'avantage d'essayer leurs productions sur tout un peuple ; témoins des impressions qu'ils causoient , ils ont observé ce qui manquoit à leurs ouvrages.

Les philosophes n'ont pas eu le même secours, regardant comme au-dessous d'eux d'écrire pour la multitude, ils se font fait long-tems un devoir d'être inintelligibles. Souvent ce n'étoit-là qu'un détour de leur amour propre, ils vouloient se cacher leur ignorance à eux-mêmes, & il leur suffisoit de paroître instruits aux yeux du peuple, qui, plus fait pour admirer que pour juger, les croyoit volontiers sur leur parole. Les philosophes n'ayant donc pour juges que des disciples qui adoptoient aveuglément leurs opinions ; ne devoient pas soupçonner leur méthode d'être défectueuse : ils devoient croire au contraire que quiconque ne les entendoit pas manquoit d'intelligence. Voilà pourquoi leurs travaux ont produit tant de disputes frivoles, & si peu contribué aux progrès de l'art de raisonner.

Les premières poésies n'ont été que des histoires tissées sans art, beaucoup d'expres-

sions louches, beaucoup d'écartes & des répétitions sans nombre. Des faits aussi mal digérés ne pouvoient pas facilement se conserver dans la mémoire, & l'expérience apprit insensiblement à les dégager & à les présenter avec plus de précision.

Quand on fut mettre de l'ordre dans les faits, on voulut y ajouter des ornemens, & on les chargea de fictions. Pour écrire l'histoire, on écrivit des romans en vers, c'est-à-dire, des poèmes.

Depuis que la prose est consacrée à l'histoire, on a eu le même penchant pour les fictions. On a donc fait des poèmes en prose, c'est-à-dire des romans, c'est ainsi que les romans sont nés de l'histoire.

Quand on commença à faire des poèmes ; on sentit combien il étoit important d'intéresser. On remarque que l'intérêt augmente à proportion qu'il est moins partagé ; & on reconnut combien l'unité d'action est nécessaire. D'autres observations découvrirent d'autres règles, & les poètes eurent sur la méthode des idées si exactes, que c'eût été à eux à en donner des leçons aux philosophes.

Quoique leurs règles soient le fruit de l'expérience & de la réflexion, quelques écrivains les ont combattues comme si elles

n'étoient que de vieux préjugés. Ils ont cru établir des opinions nouvelles, en renouvelant les erreurs des premiers artistes, & en rappelant les arts à leur première grossièreté.

Ce n'est pas rendre un service aux génies, que de les dégager de l'assujettissement à la méthode : elle est pour eux ce que les loix sont pour l'homme libre.

Les poèmes ne plairont qu'autant qu'on s'écartera moins de ces règles. Si l'on trouve de l'agrément dans les écarts, c'est que chacun d'eux est un ; & que par conséquent, séparé de l'ouvrage auquel il ne tient pas, il a sa beauté. Tous ensemble, ils font un poème où il y a de belles choses, & ne font pas cependant un beau poème : en effet, si, descendant de détails en détails, on ne voyoit l'unité nulle part, l'ouvrage entier ne seroit qu'un cahos. Toutes les parties doivent donc former un seul tout.

Les règles sont les mêmes pour l'éloquence. Mais tandis que l'expérience guidoit les orateurs & les poètes qui cultivoient leur art sans se piquer d'en donner les préceptes, les philosophes écrivoient sur la méthode qu'ils n'avoient pas trouvée, & dont ils croyoient donner les premières leçons. Ils ont fait des rhétoriques, des poétiques &

dis

des logiques. Sans être poètes ni orateurs, ils ont connu les règles de la poésie & de l'éloquence, parce qu'ils les ont cherchées dans des modèles où elles étoient en exemple. S'ils avoient eu de bonne heure de pareils modèles en philosophie, ils n'auroient pas tardé à connoître l'art de raisonner. C'est parce qu'ils ont été privés de ce secours qu'ils ont mis dans leurs logiques si peu de choses utiles & tant de subtilité.

La méthode qui apprend à faire un tout est commune à tous les genres. Elle est sur-tout nécessaire dans les ouvrages de raisonnement, car l'attention diminue à proportion qu'on la partage, & l'esprit ne fait plus rien lorsqu'il est distrait par un trop grand nombre d'objets.

Or, l'unité d'action dans les ouvrages faits pour intéresser, & l'unité d'objet dans les ouvrages faits pour instruire, demandent également que toutes les parties soient entr'elles dans des proportions exactes, & que subordonnées les unes aux autres, elles se rapportent toutes à une même fin. Par là, l'unité nous ramène au principe de la plus grande liaison des idées; elle en dépend. En effet, cette liaison étant trouvée, le commencement, la fin & les parties inter-

médiales sont déterminées ; tout ce qui altère les proportions est élagué ; & on ne peut plus rien retrancher, ni déplacer sans nuire à la lumière ou à l'agrément.

Pour découvrir cette liaison, il faut fixer son objet jusqu'à ce qu'on puisse en déterminer les principales parties, & tout comprendre dans la division générale. Il faut éviter les divisions purement arbitraires, & même les divisions préliminaires où l'on décompose un objet dans toutes ses parties ; l'esprit du lecteur se fatiguerait dès l'entrée de l'ouvrage ; les choses qu'il lui seroit le plus essentiel de retenir lui échapperoient ; & les précautions que l'auteur auroit prises pour se faire entendre le rendroient souvent inintelligible. Commencer par des divisions sans nombre pour affecter beaucoup de méthode, c'est s'égarer dans un labyrinthe obscur pour arriver à la lumière : la méthode ne s'annonce jamais moins que lorsqu'il y en a davantage.

Le début d'un ouvrage ne sauroit donc être trop simple, ni trop dégagé de tout ce qui peut souffrir quelque difficulté.

La division générale étant faite, on doit chercher l'ordre où les parties contribuent davantage à se prêter mutuellement de la

lumière & de l'agrément. Par-là tout sera dans la plus grande liaison.

Ensuite chaque partie veut être considérée en particulier, & subdivisée autant de fois qu'elle renferme d'objets qui peuvent faire chacun un petit tout. Rien ne doit entrer dans ces subdivisions qui puisse en altérer l'unité, & les parties ne connoissent d'autre ordre que celui qui est indiqué par la gradation la plus sensible. Dans les ouvrages faits pour intéresser, c'est la gradation de sentiment ; dans les autres, c'est la gradation de lumière.

Mais afin de se conduire sûrement, il faut savoir choisir parmi les idées qui se présentent : le choix est nécessaire pour ne rien adopter qui ne contribue à la plus grande liaison.

Tout ce qui n'est pas lié au sujet qu'on traite doit être rejeté : les choses mêmes qui ont avec lui quelque liaison, ne méritent pas toujours qu'on en fasse usage. Ce droit n'appartient qu'à ce qui peut le lier plus sensiblement à la fin qu'on se propose.

Le sujet & la fin, voilà donc les deux points de vue qui doivent nous régler.

Ainsi quand une idée se présente, nous avons à considérer ; si étant liée à notre

fujet , elle le développe relativement à la fin pour laquelle nous le traitons ; & si elle nous conduit par le chemin le plus court.

En prenant notre sujet pour seul point fixe , nous pouvons nous étendre indifféremment de tous côtés. Alors plus nous nous écartons , moins les détails où notre esprit s'égaré ont de rapport entr'eux : nous ne favons plus où nous arrêter , nous paroifons entreprendre plusieurs ouvrages , fans en achever aucun.

Mais lorsqu'on a pour second point fixe une fin bien déterminée , la route est tracée : chaque pas contribue à un plus grand développement : & l'on arrive à la conclusion fans avoir fait d'écarts.

Si l'ouvrage entier a un sujet & une fin ; chaque chapitre a également l'un & l'autre , chaque article , chaque phrase. Il faut donc tenir la même conduite dans les détails. Par-là , l'ouvrage fera un dans son tout , un dans chaque partie , & tout y fera dans la plus grande liaison possible.

En se conformant au principe de la plus grande liaison , un ouvrage sera donc réduit au plus petit nombre de chapitres , les chapitres au plus petit nombre d'articles , les articles au plus petit nombre de phrases , & les phrases au plus petit nombre de mots.

Dans la nature , tous les objets sont liés pour ne former qu'un seul tout. C'est pourquoi il nous est si naturel de passer légèrement des uns aux autres. Nous sommes ; jusque dans nos plus grands écarts , toujours conduits par quelque sorte de liaison. Il faut donc continuellement veiller sur nous pour ne pas sortir du sujet que nous avons choisi. Il y faut donner d'autant plus d'attention , que , toujours en combat avec nous-mêmes pour nous prescrire des limites & pour les franchir , nous nous croyons , sur le moindre prétexte , autorisés dans nos plus grands écarts. Il semble souvent que nous soyons plus curieux de montrer que nous favons beaucoup de choses , que de faire voir que nous favons bien celles que nous traitons.

Les digressions ne sont permises que lorsque nous ne trouvons pas , dans le sujet sur lequel nous écrivons , de quoi le présenter avec tous les avantages qu'on y desire. Alors nous cherchons ailleurs ce qu'il ne fournit pas ; mais c'est dans la vue d'y revenir bientôt , & dans l'espérance d'y répandre plus de lumière ou plus d'agrément. Les digressions , les épisodes ne doivent donc jamais faire oublier le sujet principal ; il faut



qu'elles aient en lui leur commencement ; leur fin , & qu'elles y ramènent sans cesse. Un bon écrivain est comme un voyageur , qui a la prudence de ne s'écarter de sa route que pour y rentrer avec des commodités propres à la lui faire continuer plus heureusement.

Vous vous familiariserez , Monseigneur , avec ces vues générales , lorsque dans nos lectures nous en ferons l'application aux meilleurs écrivains. Il n'est pas encore tems de vous donner des exemples : ils ne seroient pas à votre portée ; & il suffira pour le présent que vous considériez un grand ouvrage comme un discours de peu de phrases : car la méthode est la même pour l'un & pour l'autre.

On peut travailler aux différentes parties d'un ouvrage , suivant l'ordre dans lequel on les a distribuées ; & on peut aussi , lorsque le plan est bien arrêté , passer indifféremment du commencement à la fin ou au milieu , & au lieu de s'affujettir à aucun ordre , ne consulter que l'attrait , qui fait saisir le moment où l'on est plus propre à traiter une partie qu'une autre.

Il y a dans cette conduite une manière libre qui ressemble au désordre sans en être

un. Elle délasse l'esprit en lui présentant des objets toujours différens , & elle lui laisse la liberté de se livrer à toute sa vivacité. Cependant la subordination des parties fixe des points de vue qui préviennent les écarts , & qui ramènent sans cesse à l'objet principal. On doit mettre son adresse à régler l'esprit , sans lui ôter la liberté. Quelqu'ordre que les gens à talent mettent dans leurs ouvrages , il est rare qu'ils s'y assujettissent lorsqu'ils travaillent.

Il nous reste à traiter des différens genres d'ouvrages. Or , il y en a trois en général ; le didactique , la narration , les descriptions : car on raisonne , on narre , ou l'on décrit.

Dans le didactique on pose des questions & on les discute : dans la narration on expose des faits vrais ou imaginés , ce qui comprend l'histoire , le roman & le poème : dans les descriptions on peint ce qu'on voit ou ce qu'on sent ; c'est ce qui appartient plus particulièrement à l'orateur & au poète. Nous allons considérer le style sous ces différens égards.



## CHAPITRE II.

*Du genre Didactique.*

IL y a des écrivains qui ne sauroient entrer en matière, sans arrêter le lecteur sur des notions préliminaires qu'ils disent absolument nécessaires à l'intelligence du sujet qu'ils traitent. C'est une espèce de dictionnaire qu'ils mettent à la tête de leurs ouvrages. Ils emploient des mots savans pour exprimer les choses les plus communes, ils changent la signification des termes les plus usités; en sorte que plusieurs traités sur un même sujet, écrits dans une même langue, ne paroissent que la traduction les uns des autres, & ne diffèrent que par la variété des idiomes.

Chaque art, chaque science a des termes qui lui sont propres: mais on les a souvent trop multipliés. Il est ridicule d'avoir recours à une langue savante pour des idées qui ont des noms dans une langue vulgaire: c'est opposer un obstacle aux progrès des connoissances, & vouloir persuader qu'on fait beaucoup quand on fait des mots.

Il est encore fort inutile de ramasser à la tête d'un ouvrage les termes propres au sujet que l'on traite: il sera toujours tems

de les expliquer quand on sera dans la nécessité de les employer. Alors l'application en rendra la signification plus sensible, & les gravera plus profondément dans la mémoire.

Si on abuse des mots, on abuse aussi des définitions. Un défaut où l'on tombe, c'est de les offrir au lecteur dans un moment où il ne peut pas encore les comprendre. À la vérité, l'explication suit de près; mais pourquoi commencer par dire une chose qui ne sera pas entendue? Cet abus vient de ce qu'on prend les définitions pour les principes de ce qu'on va dire, & on devroit plutôt les prendre pour le précis de ce qu'on a dit. Il faut que les analyses en préparent l'intelligence. C'est alors qu'elles répandront du jour, & que, propres à rappeler en peu de mots toutes les propriétés d'une chose, elles prépareront à de nouvelles recherches, & faciliteront de nouvelles analyses.

Mais il ne faut pas se faire une loi de tout définir. Il y a des choses qui sont claires par elles-mêmes, parce que ce sont des impressions qui sont connues par sentiment: il y en a au contraire qui sont obscures, qui se confondent entr'elles, & où il est impossible de démêler des qualités par où elles

puissent se distinguer. Il ne faut définir ni les unes ni les autres.

Au nombre des premières sont la lumière, le son, la saveur, & en général toutes les affections que l'ame reçoit par les sens, & qu'elle conserve telles qu'elle les reçoit. Toutes ces choses ne peuvent être connues que par le sentiment que produit l'action des objets sur nos organes. Dire que la lumière, le son, &c. est une matière plus ou moins subtile, dont les parties ont telle figure, tel mouvement, ce n'est pas définir ce que nous sentons, c'est en donner la cause physique, & cette explication est même bien imparfaite.

Lorsqu'un sentiment est composé de plusieurs affections, il peut se définir, c'est-à-dire, qu'on peut faire l'analyse des différentes affections dont il est formé : c'est pourquoi les opérations de l'esprit & les passions de l'ame sont susceptibles de définitions.

Si nous considérons les choses par les côtés par où elles diffèrent davantage, nous les distribuons en différentes classes, & nous les définissons par les propriétés qui les distinguent. Alors la loi que nous devons nous faire, c'est de mettre de l'ordre dans nos idées, pour nous les rappeler plus facilement. Il faut se tenir en garde contre le préjugé où

l'on est communément, que les définitions dévoilent la nature des choses. Il seroit dangereux de s'y méprendre. Les erreurs des physiciens en sont une preuve sensible. Ce n'est que dans les mathématiques, dans la morale & dans la métaphysique, que les définitions peuvent renfermer la nature des choses, c'est à-dire, de quelques notions abstraites.

Quand nous considérons les différentes espèces que nous avons définies, nous voyons comment elles se distinguent plus ou moins. Lorsqu'elles sont plus générales, il y a moins de rapports entr'elles, moins de choses communes. Lorsqu'elles le sont moins, il y a plus de rapports, plus de choses communes. Ainsi les notions d'esprit & de corps sont très-distinctes; celles d'animal & de plante le sont encore; mais il y a telle espèce de l'animal & telle espèce de plante qui se distinguent si peu, que les naturalistes s'y trompent, & c'est alors qu'il faut sur-tout se méfier des définitions. Pour faire des classes qui marquent exactement la différence de chaque espèce, il faudroit diviser & subdiviser jusqu'à ce qu'on fût parvenu à distinguer autant d'espèces que d'individus. Mais nos connoissances ne

peuvent pas s'étendre jusque-là ; & si, par des divisions renfermées dans de justes bornes, on met de l'ordre dans les idées ; on brouille tout, lorsqu'on veut trop diviser. Il m'eût, par exemple, été aisé de multiplier à l'infini les espèces de figures, je n'aurois eu qu'à copier les grammairiens & les rhéteurs : mais je n'aurois pas fait assez de subdivisions pour épuiser la matière, & j'en aurois trop fait pour l'intelligence de mon système.

Les préfaces sont une autre source d'abus. C'est-là que se déploie l'ostentation d'un auteur qui exagère quelquefois ridiculement le prix des sujets qu'il traite. Il est très-raisonnable de faire voir le point où ceux qui ont écrit avant nous ont laissé une science, sur laquelle nous croyons pouvoir répandre de nouvelles lumières. Mais parler de ses travaux, de ses veilles, des obstacles qu'on a eu à surmonter, faire part au public de toutes les idées qu'on a eues ; non content d'une première préface, en ajouter encore à chaque livre, à chaque chapitre ; donner l'histoire de toutes les tentatives qui ont été faites sans succès ; indiquer sur chaque question plusieurs moyens de la résoudre, lorsqu'il n'y en a qu'un dont on veuille, & dont on puisse faire usage ; c'est l'art

de grossir un livre pour ennuyer son lecteur. Si l'on retranchoit de ces ouvrages tout ce qui est inutile, il ne resteroit presque rien. On diroit que ces auteurs n'ont voulu faire que la préface des sujets qu'ils se propoient de traiter : ils finissent, & ils ont oublié de résoudre les questions qu'ils avoient agitées.

Après avoir élagué les préfaces, les définitions inutiles, les mots dont on peut se passer, & mis les définitions à leur place & dans leur jour, il faut penser aux détails du style : car il y a des observations particulières au genre didactique.

Le principe de la plus grande liaison des idées doit être ici considéré par rapport à la capacité de l'esprit. En effet, moins les idées sont familières, moins l'esprit en peut embrasser à la fois. Ce ne sera donc pas assez de ne faire entrer dans une phrase que les idées qui peuvent naturellement s'y construire : il faudra encore examiner jusqu'à quel point elles doivent être étrangères au lecteur. Plus elles lui seront difficiles à saisir, moins on doit en faire entrer dans une même phrase. En suivant cette règle, on ne s'écartera pas du principe de la plus grande liaison, mais on l'observera d'une manière plus convenable.

Le style des ouvrages didactiques demande donc qu'ordinairement les phrases en soient courtes. Il veut encore qu'il y ait entr'elles une gradation sensible. Il n'aime point les passages brusques, à moins que les idées intermédiaires ne se suppléent facilement; & il rejette les transitions, lorsqu'elles ne semblent faites que pour rapprocher des choses qui ne doivent pas naturellement se suivre. Il ne connoît qu'une manière de lier les idées; c'est de les mettre chacune à leur place. Par-là, il évite les longueurs & les redites, & il atteint à la plus grande précision.

Il est vrai que cette précision présentera quelquefois les choses si rapidement, qu'elles échapperont aux lecteurs qui ne lisent pas avec assez de réflexion. Mais si on vouloit se mettre à leur portée, on seroit dissus à l'excès, & on le seroit souvent en pure perte. Un écrivain qui tend à la perfection se contente d'être entendu de ceux qui savent lire. Il viendra un tems où personne n'osera lui faire le reproche d'obscurité.

Ce n'est pas assez que les pensées soient présentées dans tout leur jour, il est nécessaire que des exemples les rendent plus sensibles. Mais il faut qu'il n'y en ait point trop pour les lecteurs instruits, & qu'il y

en ait assez pour les autres. Ceux qui à la lumière joindront l'agrément, seront très-propres à cet effet, car on craindra moins de les prodiguer. Tout consiste à puiser dans de bonnes sources. J'ajouterai encore que si un exemple est nécessaire pour faire entendre une pensée, ce n'est pas par la pensée qu'il faut commencer, comme on fait communément, c'est par l'exemple.

L'instruction est sèche, quand elle n'est pas ornée. Un écrivain doit imiter la nature qui donne de l'agrément à tout ce qu'elle veut nous rendre utile. Elle n'eût rien fait pour notre conservation, si les sensations qui nous instruisent n'eussent pas été agréables. Tracez-vous donc une route à travers les plus beaux paysages; que ce que l'architecture a de plus beau y forme mille points de vue; en un mot, empruntez des arts & de la nature tout ce qui est propre à embellir la vérité. Cependant, prenez garde de ne pas l'obscurcir: elle veut être ornée; mais elle ne veut rien qui la cache. Le voile le plus léger l'embarasse.

On ne fauroit donc trop étudier son sujet. D'abord il le faut dépouiller de tout ce qui lui est étranger, ensuite le considérer par rapport à la fin qu'on se propose, &

n'employer pour l'embellir & pour le développer, que des idées qui se lient également à ces deux points fixes.

Dans les détails du style, il faut, parmi les tours qui se conforment à la plus grande liaison des idées, choisir ceux qui expriment l'intérêt qu'il est raisonnable de prendre aux vérités qu'on enseigne. Le style seroit ridicule, si les expressions marquoient un intérêt trop grand : il seroit froid, si elles n'en marquoient aucun. Quoique le propre du philosophe soit de voir, il n'est pas condamné à être privé de sentiment ; & on s'intéresse peu aux matières qu'il traite, s'il ne paroît pas s'y intéresser lui-même.

Il observera tout ce que nous avons dit dans le premier livre sur les constructions, & dans le second sur les différentes espèces de tours ; & il emploiera des figures, moins pour donner de l'agrément à son style, que pour répandre une plus grande lumière.

---

### CHAPITRE III.

#### *De la Narration.*

LES préceptes sont ici les mêmes. Toute narration a un objet, & dès-lors les cir-

constances & les ornemens sont déterminés, ainsi que les tours propres à inspirer l'intérêt qu'elle mérite.

Ce qu'il y a de particulier à l'histoire, c'est que la nécessité de rapporter des faits qui sont arrivés en même tems, ne permet pas de se passer de transitions. Mais les transitions ne doivent pas être des morceaux appliqués uniquement pour passer d'un fait à un autre : il faut les tirer du fond du sujet. Elles doivent exprimer les rapports qui sont entre toutes les parties, & les lier par ce qu'elles ont de commun, ou par les oppositions qu'on remarque entr'elles : époques, causes, effets, circonstances, &c.

Ce qui rend l'histoire difficile à écrire, c'est la multitude des choses dont elle fait son objet & le grand nombre de connoissances nécessaires pour les traiter : religion, législation, gouvernement, droit public, politique, usages, mœurs, arts, sciences, commerce. C'est relativement à tous ces objets que les faits doivent être choisis & détaillés, & on doit négliger tout ce qui ne sert point à les faire connoître.

Celui qui entreprend d'écrire l'histoire d'un peuple, est libre de ne pas l'embrasser dans toutes les parties. Mais quoiqu'il se

borne à quelques-unes, il faut qu'il ait étudié les autres : il faut sur-tout qu'il connoisse le gouvernement, auquel tout le reste est en quelque sorte subordonné. Car le gouvernement favorise les progrès de chaque chose, ou y met obstacle. Mais lui-même dépend du climat, & de mille influences étrangères, morales & physiques. Il faut donc le considérer sous ce point de vue.

Si le gouvernement influe sur les mœurs, les mœurs influent sur le gouvernement. Quel que soit donc l'objet qu'un historien se propose, il doit encore connoître les mœurs. S'il les ignore, il n'aura pas de règle assez certaine pour le choix des faits, ou du moins il ne les développera qu'imparfaitement.

Il seroit à souhaiter que chaque historien écrivît sur les choses qu'il fait le mieux, & dont il est capable de faire connoître les commencemens, les progrès & la décadence. L'un s'appliqueroit à donner la connoissance des loix, l'autre du commerce, le troisième de l'art militaire, & ainsi du reste.

Il est vrai, & je viens de le dire, qu'aucune de ces parties ne pourroit être bien traitée par celui qui ignorerait tout-à-fait

les autres ; mais si on n'a pas assez étudié le gouvernement, les loix, la politique, pour en faire des tableaux bien détaillés, on pourra du moins les connoître assez pour écrire, par exemple, l'histoire militaire.

Par-là, on auroit du même peuple plusieurs histoires également curieuses, & toutes propres à instruire chaque citoyen suivant son état.

En général, Monseigneur, on ne peut bien écrire que sur les matières qu'on a approfondies. En effet, comment traiter un sujet, si on ne le connoît pas assez pour déterminer l'objet qu'on se propose ? Si on ne voit pas par où on doit commencer, par où on doit finir, & par où on doit passer, n'est-ce pas là ce qui doit déterminer jusqu'aux accessoires, dont il faut accompagner chaque pensée ?

Le style de l'histoire doit être rapide dans les récits, précis dans les réflexions, grand & fort dans les descriptions & dans les tableaux. L'ordre doit régner par-tout, & les transitions ne sauroient être trop simples.

La rapidité des récits veut que les phrases soient courtes, & qu'on élague tous les détails inutiles à l'objet qu'on a en vue.

La précision des réflexions consiste dans des maximes, qui sont les résultats d'un grand nombre d'observations.

Le style périodique convient particulièrement aux descriptions ; car celui qui décrit peut rassembler plus d'idées que celui qui narre ou qui déraisonne , & même il le doit. Une description est le tableau de plusieurs choses qui sont réunies , & qui ne font qu'un tout.

C'est d'après les faits qu'il faut peindre un homme , & non d'après l'imagination ; car les portraits ne sont intéressans qu'autant qu'ils sont vrais. La touche en doit être forte , les couleurs bien fondues. Un pinceau maniéré fait des peintures froides : il s'appétantit sur des détails inutiles , & il dég. ossit à peine les principaux traits. Il y a des écrivains qui ressemblent à des peintres qui font bien une coëffure , une draperie , tout , excepté la figure.

Il faut un grand fond de jugement pour bien faire un portrait , & la plupart de ceux qui se piquent d'exceller en ce genre ont tout au plus ce qu'on appelle par abus *esprit*. Ils courent après les antithèses , ils s'épuisent pour trouver des distinctions fines , ils se fongent qu'à faire de jolies phrases , &

la ressemblance est la seule chose dont ils ne sont pas occupés.

Les loix sont les mêmes pour les ouvrages d'invention , tels que les romans : car soit que vous imaginiez les faits , soit que vous les preniez dans l'histoire , c'est toujours à l'objet que vous vous proposez à marquer les détails dans lesquels vous devez entrer , à mettre chaque chose à sa place , à donner à chacune l'expression convenable ; en un mot , à faire un ensemble dont toutes les parties soient bien proportionnées. La seule différence qu'il y ait entre celui qui écrit l'histoire & celui qui écrit des romans , c'est que le premier peint les caractères d'après les faits , & que le second imagine les faits d'après les caractères supposés.

Voilà les principes généraux : nous aurons plus d'une fois occasion de les expliquer.

## C H A P I T R E I V .

### *De l'éloquence.*

LES peintres ont deux manières d'exécuter un tableau destiné à être vu de loin. Quoiqu'ils s'accordent tous à donner aux figures une grandeur au-dessus du naturel ,



les uns les finissent avec plus de détail ; les autres ne font, pour ainsi dire, que les dégrossir, assurés que l'air qui les sépare du spectateur, achèvera leur ouvrage. Vues de près, les formes sont monstrueuses, les couleurs sont discordantes : à mesure qu'on s'éloigne, tout s'arrondit, tout s'adoucit : les objets sont colorés & terminés comme ils doivent l'être.

Or, un discours oratoire est un tableau vu dans l'éloignement. L'expression doit donc en être un peu exagérée, ainsi que l'action qui l'accompagne. L'une & l'autre s'affoiblissent en venant jusqu'à nous.

L'orateur peut même négliger la correction. Si les traits propres à nous remuer ne sont pas oubliés, s'ils sont chacun à leur place, nous ne nous appercevrons ni des liaisons trop prononcées ni des passages trop brusques, & son ouvrage nous paroîtra achevé. Mais il faut qu'il se souvienne que ses discours ne sont faits que pour être déclamés. Ils seroient trop près de nous, si nous les lisons : nous n'y verrions que des masses informes, & nous serions choqués d'y trouver si peu d'accord.

Celui qui destine ses ouvrages à l'impression doit donc les corriger avec soin ; mais

qu'il prenne garde de les affoiblir ou d'en altérer le caractère.

Quand je lis en titre, *sermon, oraison funèbre*, &c. je me mets naturellement à la place de l'auteur, & je m'attends à trouver le style d'un orateur qui m'adresse la parole. C'est une illusion à laquelle le ton de tout le discours doit m'entretenir. Il faut donc que les traits, dessinés avec force, soient toujours un peu au-dessus du naturel. Mon imagination sera portée à les placer à un certain éloignement, & je les verrai dans leur véritable grandeur.

Avant même de parler, l'orateur doit émouvoir. L'action est la principale partie, elle nous prépare aux sentimens dont il veut vous pénétrer ; elle frappe les premiers coups, & le discours qu'elle accompagne encore, achève l'impression.

Un orateur sans action n'est qu'un beau discoureur : nous pouvons cueillir les fleurs qu'il sème, nous ne pouvons pas être émus. Mais aussi une action véhémence seroit ridicule, si le discours n'y répondoit pas. Ces deux langages n'ayant qu'un objet, doivent y contribuer également : il faut qu'il y ait entr'eux la plus grande harmonie.

L'orateur doit donc avoir une touche plus

forte & plus grande, lorsque son caractère le porte à déclamer avec beaucoup d'action. Ses images seront plus exagérées, les contours seront dessinés plus rudement, & toutes les parties seront unies par des liens plus grossiers. La composition néanmoins n'aura rien de choquant pour l'auditeur, parce que tout y fera d'accord.

Il n'en fera pas de même aux yeux du lecteur. Quoique le seul titre de *sermon* ou d'*oraison funèbre* mette en quelque sorte sous les yeux l'action de celui qui déclamoit : cependant si cette action étoit forte & véhémente, il n'est pas naturel que l'imagination s'en présente toute la force & toute la véhémence. Elle ne placera donc pas les objets dans l'éloignement d'où ils devroient être apperçus. Voilà pourquoi les figures, qui ne paroissent pas exagérées à l'auditeur, pourroient le paroître au lecteur. Il faut donc que l'orateur qui se fait imprimer diminue les figures, adoucisse les contours, & prononce moins les liaisons. Mais quelle règle se fera-t-il ?

Les peintres en pareil cas ont un avantage. Ils connoissent les rapports de la diminution des grandeurs aux distances : ils n'ont en quelque sorte qu'à prendre le compas ; & l'éloignement

l'éloignement étant donné, ils savent la grandeur qu'ils doivent donner à chaque figure. S'ils ignoroient tout-à-fait l'optique, ils seroient privés d'un grand secours : mais le coup-d'œil que l'expérience leur donneroit, suffiroit peut-être pour conduire leur pinceau.

C'est aussi l'expérience qui doit éclairer l'orateur lorsqu'il veut se faire imprimer. S'il se met à la place des lecteurs, & s'il se lit de sang froid, le sentiment lui apprendra comment il doit remarquer les compositions. Celles qui seront fort susceptibles d'action, il les retouchera davantage ; il se contentera de donner de la correction aux autres. Il n'y a plus d'autres règles à suivre.

Les anciens, nos maîtres en éloquence, mettoient une grande différence entre les discours faits pour être prononcés, & les discours faits pour être lus. C'est Aristote qui le remarque ; & il ajoute que les premiers paroissent plats quand on les lit, & les autres secs quand on les récite. Cela devoit être, parce que l'accord étoit détruit.

Chez les Grecs & chez les Romains, l'éloquence n'étoit pas renfermée dans les objets dont elle s'occupe aujourd'hui, & en conséquence, elle avoit un caractère que

nous n'avons pas pu lui conserver. Elle ne parloit pas à une populace ignorante : elle traitoit des affaires du gouvernement devant un peuple qui avoit part à la souveraineté. L'orateur, monté dans la tribune, trouvoit les esprits préparés par les circonstances. Il pouvoit, sans proférer un mot, émouvoir par sa seule attitude ; & tout , jusqu'au silence qui régnoit, contribuoit à l'éloquence de son action. On juge quels devoient être alors ses discours, pour entretenir & pour augmenter la première impression qu'il avoit faite ; & on voit combien ils devoient perdre , lorsqu'ils n'étoient plus dans sa bouche.

Les Anciens pensoient que l'éloquence emprunte toute la force de l'action. L'action, selon eux, est la principale partie de l'orateur ; elle est presque la seule nécessaire. En effet, quand on parle comme eux devant une multitude, que divers intérêts agitent, il ne faut qu'émouvoir. Quelqu'instruite qu'on la suppose, elle ne raisonne pas, ou du moins elle ne raisonne pas de sang-froid ; & pour la conduire, il suffit de paroître devant elle avec les passions qui la remuent.

L'action est également nécessaire à l'éloquence chrétienne, lorsque l'orateur se

trouve dans ces tems malheureux, où le zèle d'une part & le fanatisme de l'autre animent les partis.

Mais lorsque tout est tranquille, & qu'on ne vient les écouter que par devoir ou par curiosité, les grands mouvemens paroissent des convulsions. Aussi nos meilleurs orateurs ne se les permettent pas ; ils se bornent presque à l'éloquence du discours ; & parce que cette éloquence n'est pas à la portée de la multitude, ils ne parlent qu'à la partie la plus éclairée de leur auditoire, c'est-à-dire, à des hommes qui blâmeroient une action forte & véhémence, parce que l'usage du monde la leur interdit à eux-mêmes.

Voilà pourquoi nous n'adoptons pas les idées que les Anciens se faisoient de l'éloquence. Bien loin de croire que l'action en soit la principale partie ; à peine la jugeons-nous nécessaire, & nous admirons des orateurs qui n'en ont pas.

La plupart de nos orateurs pourroient imprimer leurs discours à peu-près tels qu'ils les ont récités. Mais si le discours le plus éloquent est celui qui veut être accompagné de plus d'action, il est certain qu'il doit être écrit avec quelque différence, suivant

qu'il est fait pour être prononcé ou pour être lu.

L'orateur doit connoître à fond la matière qu'il veut traiter, l'intérêt qu'y prennent ceux devant qui il parle, leur caractère & toutes les circonstances qui ont quelque rapport à la situation où ils se trouvent, & au sujet qu'il traite. Voilà ce qui doit tracer le plan de son discours, & déterminer le choix des expressions propres à persuader & à émouvoir. Tour-à-tour il raisonnera : mais il ne perdra jamais de vue la fin qu'il se propose, ni les hommes qu'il veut persuader. C'est par-là qu'il liera parfaitement toutes ses idées, & qu'il observera, jusque dans le détail des phrases, les loix dont les livres précédens ont montré la nécessité.

## CHAPITRE V.

*Observations sur le style poétique, & par occasion, sur ce qui détermine le caractère propre à chaque genre de style (1).*

**EN** quoi la poésie diffère-t-elle de la prose ? Cette question, difficile à résoudre, en fera

(1) Ce chapitre, tel qu'il est, n'auroit pas été à la portée du prince dans le tems que je lui ai fait lire l'Art d'écrire. Aussi n'a-t-il été fait que long-tems après.

naître plusieurs autres qui ne le feront guère moins : il n'y en a pas d'aussi compliquée. Si nous considérons la poésie & la prose d'une manière générale, la comparaison que nous en ferions ne nous donneroit que des résultats bien vagues, & si, considérant dans chacune les genres différens, nous voulions comparer genre à genre, il faudroit faire des analyses sans fin. Bornons-nous à quelques observations.

Nous avons vu que le style doit varier suivant les sujets qu'on traite. Donc autant la poésie aura de sujets à traiter, autant elle aura de styles différens.

Donc encore elle aura un style à elle toutes les fois que les sujets ne seront qu'à elle. Mais son style sera-t-il, au mécanisme près, le même que celui de la prose, toutes les fois qu'elle traitera les mêmes sujets ?

Il faut considérer si, en traitant les mêmes sujets, la poésie & la prose se font chacune une fin particulière, ou si toutes deux elles ont la même. Dans le premier cas, autant de fins différentes, autant de styles différens.

La fin de tout écrivain est d'instruire ou de plaire ; ou de plaire & d'instruire tout à la fois. Il plaît en parlant aux sens, en frappant l'imagination, en remuant les passions :

il instruit en donnant des connoissances ; en dissipant des préjugés , en détruisant des erreurs , en combattant des vices & des ridicules.

Ces deux fins , quoique différentes , ne s'excluent pas. Cependant , lorsqu'on a l'une & l'autre , on peut paroître n'avoir que l'une des deux : on peut afficher qu'on ne veut que plaire , & néanmoins chercher encore à instruire ; on peut afficher qu'on ne veut qu'instruire , & néanmoins chercher encore à plaire.

Telle est donc en général la différence qu'on peut remarquer entre le poète & le profateur : c'est que le premier affiche qu'il veut plaire , & s'il instruit , il paroît cacher qu'il en ait le projet ; le second au contraire affiche qu'il veut instruire , & s'il plait , il ne paroît pas en avoir formé le dessein.

Les genres tendent toujours à se confondre. Envain nous les écartons pour les distinguer , ils se rapprochent bientôt ; & aussi-tôt qu'ils se touchent , nous n'apercevons plus entr'eux les limites que nous avons tracées. Quelquefois le poète , empiétant sur le profateur , paroît afficher qu'il ne veut qu'instruire ; quelquefois aussi le profateur , empiétant sur le poète , paroît afficher qu'il ne

veut que plaire : ils peuvent donc , en traitant les mêmes sujets , avoir encore la même fin.

Alors le style de l'un rentre dans le style de l'autre , & il est difficile de bien déterminer en quoi ils diffèrent. Cependant il doit y avoir encore quelque différence. En effet , si le mécanisme du vers annonce plus d'art , il faut , pour que tout soit d'accord , qu'il y ait aussi plus d'art dans le choix des expressions.

Il y a donc trois choses à considérer dans le style : le sujet qu'on traite , la fin qu'on se propose , & l'art avec lequel on s'exprime. Les deux premières peuvent être absolument les mêmes pour le poète & pour le profateur ; il n'en est pas ainsi de la dernière. Elle est commune à l'un & à l'autre ; mais elle ne l'est pas dans le même degré : le poète doit écrire avec plus d'art.

Si par conséquent la poésie a , comme la prose , autant de styles que de sujets ; elle a encore un style à elle , lors même qu'elle traite les mêmes sujets que la prose , & qu'elle a la même fin. Ce qui la caractérise , c'est de se montrer avec plus d'art , & de n'en paroître pas moins naturelle.

Les genres les plus opposés sont d'un côté les analyses , & de l'autre les images ; & c'est

en observant ces deux genres qu'on remarque une plus grande différence dans le style des écrivains.

Le philosophe analyse pour découvrir une vérité, ou pour la démontrer. S'il emploie quelquefois des images, c'est moins parce qu'il veut peindre, que parce qu'il veut rendre une vérité plus sensible; & les images sont toujours subordonnées au raisonnement.

Un écrivain qui veut peindre & qui ne veut que peindre, écrit sur des vérités connues, ou sur des opinions qu'on regarde comme autant de vérités. N'ayant pas besoin de décomposer ses idées, il les présente par masses; ce sont des images où son sujet se retrouve jusque dans les écarts qu'il paroît faire. S'il raisonne, c'est uniquement pour donner plus de vérité aux tableaux qu'il fait; & ses raisonnemens, toujours subordonnés au dessein de peindre, ne sont que des résultats précis, rapides & renfermés quelquefois dans une expression qui est une image elle-même.

La poésie lyrique est celle à qui ce caractère convient davantage. La plus grande différence est donc entre le style du philosophe & celui du poète lyrique.

Dans l'intervalle que laissent ces deux

genres, sont tous ceux qu'on peut imaginer; & les styles diffèrent, suivant qu'ils s'éloignent du style d'analyse, pour se rapprocher du style d'images, ou qu'ils s'éloignent du style d'images pour se rapprocher du style d'analyse. L'ode, le poème épique, la tragédie, la comédie, les épîtres, les contes, les fables, &c. tous ces genres ont un caractère qui leur est propre, en sorte que le ton naturel à l'un est étranger à tous les autres; & si nous descendons aux espèces dans lesquelles chacun se subdivise, nous trouverons encore autant de styles différens.

Le style varie donc, en quelque sorte, à l'infini; & il varie quelquefois par des nuances si imperceptibles, qu'il n'est pas possible de marquer le passage des uns aux autres. Alors il n'y a point de règles pour s'assurer de l'effet des couleurs qu'on emploie: chacun en juge différemment, parce qu'on en juge d'après les habitudes qu'on s'est faites; & souvent on a bien de la peine à rendre raison des jugemens qu'on porte.

Nous n'avons tant de peine à nous accorder à ce sujet, que parce que les règles que nous nous faisons changent nécessairement comme nos habitudes, & sont, par

conséquent, fort arbitraires. Nous voulons tout à la fois, dans le style, de l'art & du naturel : nous voulons que l'art s'y montre jusqu'à un certain point : nous en exigeons plus dans quelques genres, moins dans d'autres, & lorsqu'il est dispensé suivant les mesures arbitraires que nous nous sommes faites, il constitue le naturel, bien loin de le détruire. C'est ainsi que le langage d'un esprit cultivé est naturel, quoique bien différent du langage d'un esprit sans culture.

Or, nous entendons, par un esprit cultivé, un esprit qui joint l'élégance aux connoissances ; & quand nous disons *élégance*, nous nous servons d'un mot dont l'idée, soumise au caprice des usages, varie comme les mœurs, & n'est jamais bien déterminée. Mais comme il est donné à quelques personnes d'être des modèles de ce que nous appelons manières élégantes, il est donné à quelques écrivains d'être dans leur genre des modèles de ce que nous appelons style élégant, & leurs écrits nous tiennent lieu de règles.

Quoiqu'on entende par cette *élégance*, il est certain qu'elle ne doit jamais cesser de paroître naturelle ; & cependant il n'est pas douteux qu'il ne faille beaucoup d'art pour la donner toujours au style. Si elle étoit

uniquement fondée dans la nature des choses, il seroit facile d'en donner des règles, ou plutôt l'unique règle seroit de se conformer au principe de la plus grande liaison des idées. Mais parce qu'elle est en partie fondée sur des usages qui ne plaisent que par habitude, il arrive que si elle est à certains égards la même pour toutes les langues & pour tous les tems, elle est à d'autres égards différente d'une langue à l'autre, & elle change avec les générations. Voilà pourquoi l'étude des écrivains qui sont devenus des modèles est l'unique moyen de connoître l'élégance, dont chaque genre de poésie est susceptible.

L'art entre donc plus ou moins dans ce que nous nommons naturel. Tantôt il ne craint pas de paroître, tantôt il semble se cacher ; il se montre plus dans une ode que dans une épître ; dans un poème épique que dans une fable. Si quelquefois il disparoît dans la prose, s'il faut même qu'il disparoisse, ce n'est pas qu'on écrive bien sans art ; c'est que l'art est devenu en nous une seconde nature. En effet, pour juger combien il est nécessaire, il suffit de considérer que nous ne saurions écrire, si nous n'avions pas appris.

Quand le style n'a pas tout l'art que le genre d'un ouvrage annonce, il est au-dessous du sujet; & au lieu de paroître naturel, il paroît trop familier ou trop commun. Quand il en a plus, il est forcé ou affecté. Il n'est donc naturel, qu'autant que l'art est d'accord avec le genre dans lequel on écrit; & cet accord en fait toute l'élegance. Mais ce sont-là des choses difficiles à déterminer, lorsqu'il s'agit du style poétique, parce qu'il y entre plus d'arbitraire que dans celui de la prose.

Nous nous imaginons volontiers avoir des idées absolues de toutes les choses dont nous parlons, jusque-là qu'il faut quelque réflexion pour remarquer que les mots *grand* & *petit* ne signifient que des idées relatives. Ainsi lorsque nous disons que Racine, Despréaux, Bossuet & Madame de Sévigné écrivent naturellement, nous sommes portés à prendre ce mot dans un sens absolu, comme si le naturel étoit le même dans tous les genres; & nous croyons toujours dire la même chose, parce que nous nous servons toujours du même mot.

Nous ne tombons dans cette erreur, que parce que nous ne remarquons pas tous les jugemens que nous portons; & que néan-

moins nos jugemens sont différens, suivant les dispositions où nous sommes; dispositions que nous ne remarquons pas davantage, & auxquelles nous obéissons à notre insçu.

En effet, au seul titre d'un ouvrage, nous sommes disposés à desirer dans le style plus ou moins d'art, parce que nous voulons que tout soit d'accord avec l'idée que nous nous faisons du genre. Nous ne disons pas, à la vérité, ce que nous entendons par cet accord; nous ne déterminons rien à cet effet: contents de sentir confusément ce que nous désirons, nous approuvons, nous condamnons, & nous supposons que le naturel est toujours le même, parce que la notion vague que nous attachons à ce mot se retrouve dans toutes les acceptions dont il est susceptible. Mais si nous savions observer le sentiment qui, en pareil cas, nous conduit mieux que la réflexion; nous verrions que toutes les fois que les genres diffèrent, nous sommes disposés différemment, & qu'en conséquence nous jugeons d'après des règles différentes.

Lorsque je vais commencer la lecture de Racine, mes dispositions ne sont pas les mêmes que lorsque je vais commencer celle



de Mad. de Sévigné. Je puis ne pas le remarquer, mais je le sens; & en conséquence je m'attends à trouver plus d'art dans l'un & moins dans l'autre. D'après cette attente, dont même je ne me rends pas compte, je juge qu'ils ont écrit tous deux naturellement; & en me servant du même mot, je porte deux jugemens qui diffèrent autant que le style d'une lettre diffère de celui d'une tragédie.

Pour achever de déterminer nos idées sur ce que nous nommons *naturel*, il faut considérer que nous devons à l'art tout ce que nous avons acquis, & que proprement il n'y a de naturel en nous, que ce que nous tenons naturellement de la nature.

Or, la nature ne nous fait pas avec telle habitude, elle nous y prépare seulement; & nous sommes, au sortir de ses mains, comme une argile qui, n'ayant par elle-même aucune forme arrêtée, reçoit toutes celles que l'art lui donne. Mais parce qu'on ne fait pas démêler ce que ces deux principes font chacun séparément, on attribue au premier plus qu'il ne fait, & on croit naturel ce que le second produit. Cependant l'art nous prend au berceau, & nos études commencent avec le premier exercice de nos or-

ganes. Nous en serions convaincus, si nous jugions des choses que nous avons apprises dans notre enfance, par les choses que nous sommes obligés d'apprendre aujourd'hui, ou par celles que nous nous souvenons d'avoir étudiées.

Quand nous admirons, par exemple, dans un danseur le naturel des mouvemens & des attitudes, nous ne pensons pas sans doute qu'il se soit formé sans art; nous jugeons seulement que l'art est en lui une habitude, & qu'il n'a plus besoin d'étude pour danser, comme nous n'en avons plus besoin pour marcher. Or l'art se concilie avec le naturel de la poésie, comme avec celui de la danse; & le poète est à l'homme qui étudie, ce qu'est le danseur à l'homme qui marche.

Le naturel consiste donc dans la facilité qu'on a de faire une chose, lorsqu'après s'être étudié pour y réussir, on y réussit enfin sans s'étudier davantage: c'est l'art tourné en habitude. Le poète & le danseur sont également naturels, lorsqu'ils sont parvenus l'un & l'autre à ce degré de perfection qui ne permet plus de remarquer en eux aucun effort pour observer les règles qu'ils se sont faites.

Mais à peine on a résolu une question sur

cette matière qu'il s'en présente plusieurs autres. Qu'est-ce que l'art, demandera-t-on? qu'est-ce que le beau qui en est l'effet? & comment s'acquiert le goût qui juge du beau? Il est certain que le naturel, propre à chaque genre de poésie, ne peut être déterminé qu'après qu'on aura répondu à toutes ces questions. Mais comment y répondre, si on n'a pas des idées précises de ce qu'on nomme *art*, *beau* & *goût*? & comment donner de la précision à ces idées, si elles changent de peuple en peuple & de génération en génération? il n'y a qu'un moyen de s'entendre sur un sujet si compliqué; c'est d'observer les circonstances qui concourent, suivant les tems & suivant les lieux, à former ce qu'on appelle, dans chaque langue, style poétique.

L'art n'est que la collection des règles dont nous avons besoin pour apprendre à faire une chose. Il faut du tems avant de les connoître, parce qu'on ne les découvre qu'après bien des méprises. Lorsque la découverte en est encore nouvelle, on s'applique à les observer, & les chef-d'œuvres se multiplient dans chaque genre. Bientôt, parce qu'on ne fait plus faire aussi bien en les observant, on les néglige dans l'es-

perance de faire mieux, & on fait plus mal. On finit comme on a commencé, c'est-à-dire, sans avoir des règles. Ainsi l'art a ses commencemens, ses progrès & sa décadence.

Il subit toutes les variations des usages & des mœurs. Il obéit sur-tout au caprice de ces écrivains, qui, ayant tout-à-la-fois de la singularité & du génie, sont faits pour donner le ton à leur siècle. Il change donc continuellement nos habitudes, & notre goût, qui varie avec elles, change aussi continuellement les idées que nous nous faisons du beau. C'est une mode qui succède à une autre, & qui passant bientôt elle-même, est remplacée par une plus nouvelle. Alors on a pour toute règle que ce qui plaît est beau, & on ne songe pas que ce qui plaît aujourd'hui ne plaira pas demain.

Ainsi que le mot *naturel*, les mots *beau* & *goût*, considérés dans la bouche de tous les peuples & de toutes les générations, n'offrent qu'une idée vague que nous ne saurions déterminer. Cependant tous les hommes parlent de la belle nature, & ils ne connoissent pas d'autre modèle. Mais ils ne la voient pas également, soit que tous n'aient pas la même habitude d'observer,

soit qu'ils en jugent lorsqu'ils l'ont à peine apperçue ; soit enfin qu'ils l'observent d'après les préjugés, qui ne permettent pas à tous de la voir de la même manière. Nos pères ont admiré des poètes que nous méprisons. Ils les ont admirés, parce qu'ils ont cru voir la belle nature dans les poèmes informes ; nous les méprisons, parce que nous trouvons la nature plus belle dans des poèmes écrits avec plus d'art.

Du peu d'accord à cet égard entre les âges & les nations, il ne faudroit pas conclure qu'il n'y a point de règles du beau. Puisque les arts ont leurs commencemens & leur décadence, c'est une conséquence que le beau se trouve dans le dernier terme de progrès qu'ils ont faits. Mais quel est ce dernier terme ? Je réponds qu'un peuple ne le peut pas connoître lorsqu'il n'y est pas encore ; qu'il cesse d'en être le juge lorsqu'il n'y est plus ; & qu'il le sent lorsqu'il y est.

Nous avons un moyen pour en juger nous-mêmes ; c'est d'observer les arts chez un peuple où ils ont eu successivement leurs progrès & leur décadence. La comparaison de ces trois âges donnera l'idée du beau, & formera le goût. Mais il faudroit,

en quelque sorte, oubliant ce que nous avons vu, revivre dans chacun de ces âges.

Transportés dans celui où les arts étoient à leur enfance, nous admirerions ce qu'on admiroit alors. Peu difficiles, nous exigerions peu d'invention, encore moins de correction. Il suffiroit, pour nous plaire, de quelques traits heureux ou nouveaux : & comme nous n'aurions encore rien vu, ces sortes de traits se multiplieroient facilement pour nous.

Dans le suivant, accoutumés à remarquer dans les ouvrages plus d'invention & plus de correction, il ne suffiroit plus que quelques traits pour nous plaire. Nous comparerions ce qui nous plairoit alors avec ce qui nous auroit plu auparavant. Nous nous confirmerions tous les jours dans la nécessité des règles ; & notre plaisir, dont les progrès seroient les mêmes que ceux des arts, auroit, comme eux, son dernier terme.

Nous verrions que ce qui a plu peut cesser de plaire ; que le plaisir, par conséquent, n'est pas toujours le juge infallible de la bonté d'un ouvrage ; qu'il faut savoir comment & à qui on plaît, & que,

pour s'assurer un succès durable , il faut ; sans s'écarter des règles que les grands maîtres se sont prescrites, mériter les suffrages des hommes dont le goût s'est perfectionné avec les arts. Ils sont les seuls juges , parce que dans tous les tems on jugera comme eux , quand on aura comme eux , beaucoup senti , beaucoup observé , beaucoup comparé.

Les chef-d'œuvres du second âge nous offrent donc , à quelques défauts près , des modèles du beau. Ils sont ce que nous appelons la belle nature : ils en font au moins l'imitation : & c'est en les étudiant , que nous découvrons le caractère propre au genre dans lequel nous voulons écrire.

Je dis à *quelques défauts près* , parce que dans le second âge nous apprenons à connoître des défauts ; ce qu'on ne fait pas faire dans le premier , où tout ce qui fait quelque sorte de plaisir est regardé comme parfait. Il faut avoir vu des chefs-d'œuvres pour être capables de sentir ce qui manque à certains égards à ce qui est en général bien. C'est alors que , retranchant les défauts , nous imaginons un ouvrage correct dans toutes ses parties.

Il faut donc apporter dans l'étude des

arts un esprit d'observation & d'analyse , pour imaginer un modèle d'un beau parfait. Par conséquent , il ne suffit pas de concevoir ce modèle , pour en donner l'idée à d'autres : il faut encore que ceux à qui on la veut communiquer soient également capables d'observer & d'analyser. Si on se contentoit de définir le beau , on ne le feroit pas connoître ; parce que l'expression abrégée d'une définition ne sauroit répandre la même lumière qu'une analyse bien faite. Mais , parce qu'une méthode analytique demande une application dont peu d'esprits sont capables , les uns veulent des définitions , les autres en donnent , & on ne s'entend pas.

Tant que le goût fait des progrès , la passion pour les arts croît avec le plaisir qu'ils font. Lorsqu'il est parvenu à son dernier terme , cette passion cesse de croître , parce que le plaisir ne croît plus , & qu'il décroît au contraire , le beau n'ayant plus pour nous l'attrait de la nouveauté. Il arrive alors que , comme on juge avec plus de connoissance , on s'applique plus à voir les défauts qu'à sentir les beautés : or , nous en voyons toujours , parce que les ouvrages de l'art ne sont jamais aussi par-

faits que les modèles que nous imaginons ; Cependant le plaisir de discerner jusqu'aux plus légères fautes affoiblit, éteint même le sentiment, & ne nous dédommage pas des plaisirs qu'il nous enlève. Il en est ici de l'analyse comme en chymie : elle détruit la chose, en la réduisant à ses premiers principes. Nous sommes donc entre deux écueils. Si nous nous abandonnons à l'impression que le beau fait sur nous, nous le sentons sans pouvoir nous en rendre compte : si au contraire nous voulons analyser cette impression, elle se dissipe, & le sentiment se refroidit. C'est que le beau consiste dans un accord dont on peut juger quand on le décompose ; mais qui ne peut plus produire le même effet.

Le goût commence donc à tomber aussi-tôt qu'il a fait tous les progrès qu'il peut faire : & sa décadence a pour époque le siècle qui se croit, & qui est en effet le plus éclairé. Alors, parce qu'on raisonne mieux sur le beau, on le sent moins. On cherche des défauts dans les modèles qu'on a admirés : on se flatte de surpasser les modèles, parce qu'on croit pouvoir éviter les défauts. Mais comme on les fuit de loin, sans jamais les attei-

dre, on se dégoûte bientôt de marcher sur leurs traces ; & prenant alors une route, dans l'espérance de les devancer, on s'égare tout-à-fait. C'est ainsi que le goût se déprave dans le troisième âge des arts : & il se déprave, lorsque la carrière qui s'ouvre paroît ouvrir un champ plus libre ; lorsqu'on plaint ceux qui se sont donnés des entraves, s'affujettissant à des règles ; & lorsque, se croyant plus éclairés, on ne veut plus suivre que ce qu'on appelle son génie. Quelques beaux détails, souvent déplacés : peu d'accord, peu d'ensemble, point de naturel, un ton maniéré, recherché, précieux, voilà ce qu'on remarque alors dans les ouvrages.

De tout ce que nous avons dit, il résulte que le beau se trouve dans les chef-d'œuvres du second âge. Voulez-vous donc savoir en quoi la poésie diffère de la prose, & comment elle varie son style dans chaque espèce de poème ? Lisez les grands écrivains, qui ont déterminé le naturel propre à chaque genre : étudiez ces modèles : sentez, observez, comparez. Mais n'entreprenez pas de définir les impressions qui se font sur vous : craignez même de trop analyser. Il faut le dire, rien n'est plus

contraire au goût que l'esprit philosophique : c'est une vérité qui m'échappe.

Il ne s'agit donc pas de nous engager jusque dans les dernières analyses. Il suffit de considérer en général, que ce n'est pas assez, pour bien écrire, de produire des sentimens agréables : il faut produire ceux qui doivent naître du sujet qu'on traite, & qui doivent tendre à la fin qu'on se propose. En un mot, l'accord entre le sujet, la fin & les moyens fait toute la beauté du style.

Cet accord suppose que les idées s'offrent dans une si grande liaison, qu'elles paroissent s'être arrangées d'elles-mêmes, & sans étude de notre part. C'est un principe que nous avons suffisamment développé. Mais si ce principe détermine en général ce qui rend le style naturel, il ne suffit pas pour déterminer le naturel propre à chaque genre.

Pourquoi trouve-t-on dans la Henriade de M. de Voltaire le style de l'épopée ; dans les tragédies de Racine, celui de la tragédie ; & dans les odes de Rousseau, celui du poëme lyrique ? & pourquoi serions-nous choqués, si ces genres différens empruntoient le style les uns des autres ? c'est que

que chacun d'eux est dans notre esprit le résultat de différentes associations d'idées, d'après lesquelles nous jugeons, quoiqu'il nous soit difficile de dire en quoi elles consistent. Nous voyons seulement qu'elles font l'ouvrage de grands écrivains qui ont su nous plaire ; & que les ayant adoptées, parce qu'elles nous ont plu, le seul moyen de nous plaire encore est de les adopter avec nous.

Le style poétique est donc, plus que tout autre, un style de convention : il est tel dans chaque espèce de poëme. Nous le distinguons de la prose au plaisir qu'il nous fait, lorsque l'art, se conciliant avec le naturel, lui donne le ton convenable au genre dans lequel un poëte a écrit ; & nous jugeons de ce ton d'après les habitudes que la lecture des grands modèles nous a fait contracter. C'est tout ce qu'on peut dire à ce sujet. En vain tenteroit-on de découvrir l'essence du style poétique : il n'en a point. Trop arbitraire pour en avoir une, il dépend des associations d'idées, qui varient comme l'esprit des grands poètes ; & il y en a d'autant d'espèces, qu'il y a d'hommes de génie capables de donner leur caractère à la langue qu'ils parlent.

Si ces associations varient dans l'esprit des poètes, elles varient à plus forte raison comme l'esprit des peuples, qui, ayant des usages, des mœurs & des caractères différens, ne sauroient s'accorder à associer toutes leurs idées de la même manière. C'est pourquoi, de deux langues également parfaites, chacune a ses beautés, chacune a des expressions dont l'autre n'a point d'équivalent : elles luttent, pour ainsi dire, dans la traduction tour-à-tour avec avantage, & rarement à forces égales. Cependant les beautés, qui peuvent passer de l'une à l'autre, n'en sont pas moins naturelles à celle qui les a exclusivement ; parce qu'en effet, rien n'est plus naturel que des associations d'idées dont nous nous sommes fait une habitude.

Si ces associations étoient les mêmes chez tous les peuples, les genres de style auroient, dans toutes les langues, chacun le même caractère, & il seroit plus facile de remarquer en quoi ils se distingueroient les uns des autres. Mais puisqu'elles varient, il est évident que les observations qu'on feroit sur ce sujet donneroient, d'une langue à l'autre, des résultats tous différens.

L'accord dont nous avons parlé, & qui,

comme nous l'avons dit, fait tout le naturel du style, consiste donc en partie dans le développement des pensées, suivant la plus grande liaison des idées, & en partie dans certaines associations qui sont particulières à chaque genre de poème.

Le développement des pensées doit se faire dans toutes les langues, suivant la plus grande liaison des idées. Toutes, à cet égard, sont assujetties aux mêmes loix ; parce que ce sont, comme nous l'avons fait voir, autant de méthodes analytiques, qui ne diffèrent que parce qu'elles se servent de signes différens. Les associations d'idées, au contraire, sont différentes d'une langue à l'autre ; & par conséquent elles ne sauroient être soumises à aucune loi générale. On voit donc que les observations dans lesquelles elles nous engageroient se multiplieroient à l'infini, & qu'il faut se borner à les étudier dans les écrivains qui sont devenus des modèles.

On remarque sur-tout une grande différence entre les associations des idées, quand on compare les langues mortes aux langues modernes ; & on sent que pour les anciens le style de la poésie différoit plus que pour nous de celui de la prose. Pourquoi donc

n'en paroïssoit-il pas moins naturel ? C'est qu'il avoit emprunté son caractère des usages, des mœurs & de la religion ; & que les choses les plus étonnantes, ou même les plus absurdes, sont naturelles pour un peuple lorsqu'elles sont dans l'analogie de ses habitudes & de ses préjugés. La fable étoit un champ fécond, sur-tout pour les poètes grecs, qui, en qualité d'historiens & de théologiens, ont été long-tems les seuls dépositaires des traditions & des opinions. Nés avec le génie de l'invention, ils ont voulu intéresser, par le merveilleux, des peuples à qui le merveilleux paroïssoit seul vraisemblable ; & changeant les traditions au gré de leurs caprices, ils ont créé un système de poésie, où tout est à la fois extraordinaire & naturel, & qui, par cette raison, est le plus ingénieux qu'on pût imaginer.

Les fables devoient naître chez des peuples aussi crédules que les Grecs, & elles devoient être ingénieuses pour plaire à des hommes dont le genre de vie étoit simple, qui avoient en général des mœurs dont le goût se portoit à la culture des arts, & chez qui l'allégorie devenoit la langue de la morale & le dépôt de la tradition.

Comment le monde a-t-il été formé ? quel culte les dieux exigent-ils ? quels ont été les commencemens de chaque société ? & quel gouvernement est plus favorable au bonheur des citoyens ? Voilà les premiers objets de la curiosité des Grecs, dans le tems même où leur ignorance étoit la plus profonde. La poésie, qui seule pouvoit alors répandre les connoissances & les préjugés, se chargea de répondre à toutes ces questions. Elle enseigna la religion, la morale, l'histoire ; & paroissant avoir présidé dans le conseil des dieux, elle expliqua la formation de l'univers.

Ignorante elle-même, elle ne pouvoit répondre que par des allégories ingénieuses. Mais enfin elle répondoit, & c'en étoit assez pour contenter des peuples qui n'étoient pas moins ignorans. Elle prit ses premières fictions dans la tradition confuse des événemens, dont l'éloignement ne permettoit pas de connoître ni les causes ni les circonstances. Elle en imagina d'autres sur ce modèle, & se voyant applaudie, elle s'enhardit à en imaginer encore. C'est ainsi qu'elle se fit ce langage allégorique, qui intéressa tout à la fois, & par les objets dont elle s'occupoit, & par la manière dont elle



les traitoit ; & la passion avec laquelle elle fut cultivée consacra d'autant plus ce langage , qu'elle lui dut les succès les plus grands & les plus rapides.

Les nations qui ont envahi l'empire romain , quoiqu'assez ignorantes pour avoir des fables , n'avoient pas & ne pouvoient pas avoir ce génie , qui embellit jusqu'aux traditions les plus absurdes. Passant tout-à-coup de la privation des choses les plus nécessaires aux superfluités du luxe , tout les éloignoit de cette vie simple où les Grecs avoient été placés par d'heureuses circonstances. Les loix leur manquoient : elles ne s'en apperçoivoient pas , & par conséquent elles ne pensoient pas à rendre intéressantes des études qu'elles n'imaginoient pas de faire. Sans aucune sorte de curiosité, elles se trouvoient au fortir des forêts dans des provinces abondantes , où elles jouissoient brutalement des richesses dont elles ne connoissoient pas encore l'usage. Enfin elles ne sentoient que le besoin d'envahir ; & l'avidité les rendant tous les jours plus féroces , elles ne paroissoient armées que pour détruire les arts.

Quand elles auroient été capables d'imaginer des fictions , la religion chrétienne

n'auroit pas permis d'en mêler à ses dogmes. La vérité , qui se conservoit dans la tradition , ne pouvoit souffrir qu'on l'altérât. D'ailleurs une religion qui ne parloit pas aux sens ne pouvoit pas enrichir la langue de la poésie.

Les circonstances ne nous ayant pas donné à cet égard le génie , ni même le desir d'inventer , nous avons puisé chez les anciens , & nous nous sommes crus poètes en adoptant leur système de poésie , comme nous nous sommes crus savans en adoptant leurs opinions. Mais les fictions de la mythologie ne peuvent être à leur place que dans des sujets où les anciens les employoient eux-mêmes. Hors de-là , elles sont tout-à-fait déplacées , parce qu'elles ne sont analogues ni à nos mœurs , ni à nos préjugés. La poésie n'en a donc plus le même besoin ; & si on n'avoit aujourd'hui que le talent d'en faire usage , il seroit aussi ridicule de se croire poète , qu'il le seroit de se croire bien mis avec les vêtemens des anciens.

Je conviens que lorsque nous lisons les Grecs ou les Romains , ces fictions ont le même droit de nous plaire qu'à eux ; parce qu'alors nous nous représentons leurs mœurs,

leurs usages , leur religion , & que nous devenons en quelque sorte leurs contemporains. Voilà sans-doute ce qui les a fait juger essentielles à la poésie , comme si la poésie devoit être nécessairement dans tous les tems ce qu'elle a d'abord été. On n'a pas vu que , lorsque ces fictions sont transportées dans des tems où elles sont en contradiction avec les idées reçues , elles perdent toutes leurs graces , & qu'elles n'ont plus ce naturel d'opinion qui en fait tout le prix. Cependant on auroit pu remarquer que les poèmes où elles sont le plus nécessaires sont aujourd'hui ceux qui réussissent le moins.

Enfin , nous commençons à faire tous les jours moins usage de la mythologie , & il me semble que c'est avec raison. Pour être poète , Rousseau n'en a pas besoin , lorsqu'il est soutenu par les grandes idées de l'écriture : mais lorsque cet appui lui manque , il en trouve un bien foible dans des fables , trop peu analogues à nos opinions , & trop usées pour embellir des pensées communes.

La poésie , changeant de caractère suivant les tems & les circonstances , a cherché dans la philosophie un dédommagement aux secours qu'elle ne trouve plus dans la fable , & elle s'est ouvert une nouvelle carrière.

Tout préparoit cette révolution. Comme la langue grecque s'est perfectionnée lorsque les fables étoient chères aux Grecs , & s'en faisoient respecter , parce qu'elles faisoient partie du culte religieux , notre langue s'est perfectionnée précisément dans le siècle où la vraie philosophie a pris naissance parmi nous. Voilà pourquoi , toujours jalouse d'être claire & précise , elle est plus qu'aucune autre attachée au choix des expressions. Elle n'aime que le mot propre ; elle est peut-être la seule qui ne connoisse point de synonymes : elle veut que les métaphores soient de la plus grande justesse ; elle rejette tous les tours qui ne disent pas avec la dernière précision ce qu'elle veut dire.

On a dit que Pascal a deviné ce que deviendroit notre langue. Il seroit mieux de dire qu'il est un de ceux qui a le plus contribué à la rendre telle qu'elle est aujourd'hui. Il a fait ce qu'on veut qu'il ait deviné. Son goût cherchoit l'élégance , son esprit philosophique cherchoit la clarté & la précision , & son génie a trouvé tout ce qu'il cherchoit. Ses ouvrages , qui étoient entre les mains de tout le monde , ne pouvoient manquer de faire goûter ce choix d'expressions qui en fait le prix ; & dès-lors l'on

s'accoutumoit à exiger de tous les écrivains la même clarté, la même précision & la même élégance.

Depuis Pascal, la vraie philosophie a fait de nouveaux progrès, & elle en a fait faire de semblables à notre langue : il falloit même que la lumière, qui croissoit, se répandît également sur toutes deux ; s'il est vrai, comme nous l'avons dit dans la grammaire, qu'il n'y a de clarté dans l'esprit qu'autant qu'il y en a dans le discours. Notre langue est donc devenue simple, claire & méthodique, parce que la philosophie a appris à écrire, même aux écrivains qui n'étoient pas philosophes.

Quand une fois la clarté & la précision font le caractère d'une langue, il n'est plus possible de bien écrire sans être clair & précis. C'est une loi à laquelle les poètes mêmes sont forcés de se soumettre, s'ils veulent s'affurer des succès durables. Ils se tromperoient s'ils s'en reposoient sur leur enthousiasme & sur leur réputation. Il n'y a que la justesse des expressions qui puisse accréditer les tours qu'il leur est permis de hasarder ; & à cet égard la poésie française est une des plus scrupuleuses.

Les poètes grecs écrivoient pour la mul-

titude qui les écoutoit, & qui ne les lisoit pas. Nos poètes, au contraire, écrivent pour un petit nombre de lecteurs, qui ne les jugent qu'après les avoir lus. Il est donc à présumer que la poésie est aujourd'hui jugée plus sévèrement.

Il est vrai qu'il ne faudroit pas confondre le peuple d'Athènes avec la populace de nos grandes villes. Mais les peuples à qui Homère récitoit ses poésies n'avoient pas le goût des Athéniens du tems de Périclès. D'ailleurs une multitude qui écoute n'est jamais aussi difficile qu'un lecteur.

Peut-être dira-t-on que ceux qui lisoient alors pouvoient juger avec autant de sévérité que nous-mêmes. Mais il est plus naturel de penser, qu'accoutumés à applaudir dans la place publique à des choses que nous blâmerions, ils continuoient d'y applaudir dans leur cabinet ; ou que si quelquefois ils le critiquoient, il leur étoit plus ordinaire de les approuver par préjugé.

Quelqu'éclairée d'ailleurs que fût la multitude, qui faisoit en Grèce le succès des poèmes, pouvoit-elle l'être autant qu'un petit nombre de lecteurs dont le goût s'est formé tout à la fois par la lecture des grands

modèles anciens & modernes, par l'usage du monde, & par les progrès de la vraie philosophie ?

Jugés aujourd'hui plus sévèrement, les poètes se jugent eux-mêmes avec plus de sévérité. Ils donnent donc plus de soin à leurs ouvrages : ils sont plus scrupuleux sur le choix des expressions ; & la plus grande correction est devenue le caractère distinctif de leur style. Autrefois, assurés de plaire lorsqu'ils entretenoient la Grèce de ses jeux, de son histoire & de ses fables, ils étoient encore lorsqu'ils flattoient des oreilles délicates, portées à faire au moins quelques sacrifices à l'harmonie. Aujourd'hui que ces ressources leur manquent, ils sont forcés de chercher un dédommagement dans l'exacte vérité des images & dans la plus grande correction du style.

En rejetant la mythologie, la poésie a perdu bien des fictions. Si le Tasse en a fait trouver de nouvelles dans d'autres préjugés, elle les perd encore parce que ces préjugés ne subsistent plus. Voilà bien des images qui cessent de se former sous son pinceau, & cependant elle doit toujours peindre. Il est vrai que si les ressources diminuent à cet égard, elles se multiplient d'un

autre côté, à mesure que les progrès de la philosophie lui offrent de nouveaux objets. Mais les vérités ne se peignent pas avec la même facilité que les préjugés, elles n'ouvrent pas la même carrière à l'imagination, elles obligent à une précision plus scrupuleuse ; & par conséquent, il faut plus de génie pour être poète. M. de Voltaire est un modèle dans ce genre de poésie.

La poésie a commencé en Italie avec le quatorzième siècle, c'est-à-dire, long-tems avant la naissance de la vraie philosophie ; & par conséquent dans des circonstances bien différentes de celles où elle a commencé en France. C'est pourquoi les poètes italiens, prenant, comme les nôtres, les anciens pour modèles, n'ont pas pu les imiter avec le même discernement. Ils ont mêlé le sacré & le profane ; ils ont forcé leur langue à se plier au génie de la langue latine : ils n'ont pas senti la nécessité d'être toujours précis.

N'ayant pas une seule capitale dont l'usage fût la règle du goût, & dans la nécessité néanmoins de se faire une règle quelconque, les Italiens ont établi pour principe, qu'une expression est poétique lorsqu'elle se trouve dans un poète qui a laissé un nom après lui. Ainsi le Dante & Pétrarque sont pour eux

des autorités infaillibles. Si les mots, si les tours dont ils se sont servis l'un & l'autre ne sont plus usités, la prose seule les a perdus, & la poésie les révendique. On est convenu de les lui conserver, & la langue qu'elle parle est une langue morte.

Aujourd'hui cependant, même en Italie, peu de personnes étudient cette langue, & peut-être n'est-il pas possible de la savoir parfaitement. Si nous avons de la peine à saisir la vraie différence entre des expressions analogues qui nous sont familières, & s'il nous arrive quelquefois de ne savoir laquelle choisir, cet inconvénient se répétera bien plus souvent lorsque nous écrirons dans une langue que nous ne parlons plus. Parce qu'une même idée sera commune à plusieurs mots, on supposera qu'ils ont exactement la même signification. On n'imaginera donc pas de chercher les accessoires qui leur donnent des acceptions différentes : on les regardera comme de vrais synonymes : on les emploiera indifféremment : l'harmonie seule décidera du choix ; & la poésie ne sera plus que dans les mots.

Cependant les Italiens se vantent d'avoir une langue pour la poésie, une autre pour la prose, & ils nous plaignent de n'en avoir

qu'une pour deux. Mais au tems du Dante & de Pétrarque, ils n'en avoient qu'une ; comme nous ; & aujourd'hui, s'ils en ont deux, c'est plutôt pour la commodité des versificateurs que pour l'avantage de la poésie. Le poëte le plus élégant que l'Italie ait produit, Métastase, a cru en avoir assez d'une seule : il n'affecte pas ce langage poétique qui tiendrait lieu de génie à tout autre.

Comme nous avons connu les poètes grecs & latins, avant d'avoir des poètes nous-mêmes, le style poétique, tel que nous l'avons conçu, n'a pu avoir assez d'analogie ni avec nos préjugés, ni avec nos mœurs. Supposant néanmoins qu'il doit toujours être le même, nous avons imaginé une espèce d'essence, qui, selon nous, le détermine, & dont nous ne saurions nous faire aucune idée. De-là ces préjugés, qu'il n'y a plus de poésie, si on renonce au merveilleux de la fable ; qu'on ne peut être juge d'un poëme, si on n'a pas lu les anciens ; & qu'on n'est pas poëte, si on ne suit pas scrupuleusement leurs traces. On ne doute pas qu'il ne faille se connoître en vers latins ou en vers grecs, pour se connoître en vers françois.

Cependant, lorsque nous-mêmes nous

n'avions pas encore des poètes, nous lisons ceux de la Grèce ou de Rome, sans avoir le goût que demande cette lecture. Peu capables d'en sentir les beautés, nous les jugions sur leur réputation. Nous ne pouvions donc nous faire de la poésie qu'une idée bien confuse, & nous ne la connoissons mieux que depuis que nous avons des poètes, & que nous en avons de bons.

Plus les langues qui méritent d'être étudiées se sont multipliées, plus il est difficile de dire ce qu'on entend par poésie; parce que chaque peuple s'en fait une idée différente, & que tous étant convenus d'en trouver le langage dans le style des poètes de l'antiquité, tous s'accordent à le trouver dans un style qui n'est celui d'aucun d'eux en particulier.

Cet accord a jeté dans plusieurs erreurs. Il a empêché de voir que la poésie a un naturel de convention, qui varie nécessairement d'une nation à l'autre. Il est cause que nous n'avons eu une poésie à nous qu'après avoir vainement tenté d'en avoir une étrangère à notre langue. Enfin il a fait croire que nous pouvions nous essayer avec le même succès dans toutes les espèces de poèmes, dont l'antiquité a laissé des modèles.

Les Grecs ont eu le bonheur de n'avoir pas eu à chercher la poésie chez d'autres peuples plus anciens. Ils l'ont trouvée chez eux: elle est née de leurs préjugés & de leurs mœurs: elle s'est perfectionnée, sans qu'ils eussent prévu ce qu'elle deviendrait. En un mot, ils ne la cherchoient pas, comme nous; & par cette raison, elle a pris sans effort le caractère qu'elle devoit prendre. Malgré leur goût pour les subtilités & pour la dispute, on ne voit pas qu'ils aient imaginé d'agiter toutes les questions des modernes sur l'essence de la poésie, & sur ses différentes espèces.

Il ne faut donc pas croire que nos poètes se soient formés principalement en lisant les anciens. S'ils le disent quelquefois, c'est une modestie affectée; ou si elle est sincère, ils se trompent eux-mêmes. Ils sont devenus poètes, comme ils le seroient devenus s'il n'y avoit eu avant eux ni Grecs ni Romains. Ils le sont, parce qu'ils ont consulté la langue qu'ils parloient, plutôt que les langues mortes. En un mot, ils le sont en France, comme on l'a été en Grèce.

Ce n'est pas qu'il faille négliger d'étudier les anciens: mais cette étude n'est utile qu'aux poètes déjà formés; & qui ayant

assez de goût pour prendre le beau par-tout où il se trouve, ont assez d'art pour l'accommoder aux préjugés & aux mœurs de leur siècle. Si les langues mortes sont des sources où ils peuvent puiser, il faut qu'ils soient déjà grands poètes pour adapter à leur langue des beautés étrangères.

Comme nous avons cru pouvoir nous approprier tous les genres de poésie que les anciens ont créés, nous avons condamné ceux qui nous sont propres, lorsqu'ils n'en ont pas été connus. Voilà la raison des critiques qu'on a faites de l'opéra, & du mépris qu'on a eu pour Quinault. Cependant tout le tort de ce grand poète est d'avoir créé un genre: c'est, si je puis m'exprimer ainsi, d'avoir fait des opéra, avant les anciens. On auroit dû lui savoir gré d'avoir imaginé un poème, qui met sous nos yeux le merveilleux de la mythologie.

L'épopée, la tragédie, la comédie, & tous les genres, dont l'antiquité nous a laissé des modèles, ont subi chez les nations de l'Europe les révolutions qui se sont faites dans les mœurs. Les noms d'épopée, de tragédie, de comédie, se sont conservés, mais les idées qu'on y attache ne sont plus absolument les mêmes; & chaque peuple a donné

à chaque espèce de ces poèmes différens styles, comme différens caractères. Des règles générales sur cette matière seroient donc sujettes à une infinité d'exceptions; les questions naîtroient les unes des autres, & notre esprit ne sauroit où se fixer. Il ne reste qu'à observer les mœurs & les préjugés de la nation pour laquelle on écrit.

Si l'esprit national préfère les images à la lumière, le langage sera susceptible de tours plus variés & plus hardis: il sera plus circonspéct, plus méthodique & plus uniforme, si l'esprit national préfère la lumière aux images. Les poètes étudient cet esprit, en observant les impressions qu'ils ont faites: ils l'étudient, en observant les tours que l'usage autorise. Ils s'appliquent à saisir le fil de l'analogie; & lorsqu'ils l'ont saisi, c'est à leur génie à déterminer le naturel propre au genre dans lequel ils écrivent.

Lorsqu'on s'obstine à disputer sur les essences, il arrive qu'on ne fait plus ce que les choses sont. Quelques modernes ont avancé, qu'on peut faire des odes, des poèmes épiques & des tragédies en prose. Mais la gloire d'un pareil paradoxe ne pouvoit appartenir ni à un Corneille, ni à un Racine, ni à un Voltaire. Il a échappé aux Grecs, qui étoient

faits pour épuiser toutes les opinions, jusq'aux plus étranges (1) : & s'il a été soutenu de nos jours, c'est que plus on considère la poésie dans les variations qu'elle éprouve, plus il est difficile de s'arrêter à une même idée. La versification est nécessaire à l'ode & à l'épopée, parce que le ton de ces poèmes ne rentre dans le naturel qu'autant qu'on est continuellement averti que ce sont des ouvrages de l'art : on n'y trouveroit plus la sorte de naturel qu'on y cherche, si la versification en étoit bannie. Le Télémaque, qu'on donne pour un poème écrit en prose, est une nouvelle preuve que les genres tendent à se confondre. On pourroit le regarder comme une espèce particulière, qui tient de l'épopée & du roman.

La tragédie ne représente pas les hommes tels que nous les voyons dans la société : elle peint un naturel d'un ordre différent, un naturel plus étudié, plus mesuré, plus égal. Le mécanisme du vers est donc nécessaire pour mettre de l'accord entre les personnages qu'elle introduit, & les discours qu'elle leur prête : elle plaira plus, étant versifiée

(1) Les Grecs ont eu un préjugé bien différent : car il a été un tems où ils n'imaginoient pas qu'on pût écrire l'histoire, ni haranguer le peuple, autrement qu'en vers.

médiocrement, qu'étant bien écrite en prose.

Il y a des comédiens qui, en récitant la tragédie, s'appliquent à rompre la mesure des vers ; jugeant que le naturel, dans la bouche d'un personnage tragique, doit être le même que dans la leur. Mais les mêmes raisons qui demandent qu'elle ne soit pas écrite en prose, demandent aussi qu'on la déclame de manière à laisser appercevoir qu'on récite des vers. D'ailleurs, comme il n'est pas possible de rompre toujours la mesure, il en résulte que le comédien paroît parler tantôt en vers, tantôt en prose, & cette bigarrure ne peut pas le faire paroître plus naturel.

Dans la comédie, les objets plus ou moins rapprochés paroissent s'écarter des spectateurs, avec des directions contraires, suivant les mœurs des personnages qu'elle introduit sur la scène. Quelquefois elle s'élève jusqu'au tragique, d'autres fois elle descend jusqu'au burlesque : d'ordinaire elle se tient entre ces deux extrêmes. Le ton qu'elle affiche décidera s'il est à propos de la versifier. On peut, par exemple, l'écrire en prose ; on le doit même lorsqu'elle peint la vie privée sans rien exagérer, ou du moins en n'exagérant qu'autant qu'il est nécessaire pour faire ressortir toutes les parties des tableaux qu'elle met sous les yeux.



En général, il suffit d'observer qu'il y a dans la poésie, comme dans la prose, autant de naturels que de genres; & qu'on n'écrit pas du même style une ode, un poème épique, une tragédie, une comédie, &c. & que cependant tous ces poèmes doivent être écrits naturellement. Le ton est déterminé par le sujet qu'on traite, par le dessein qu'on se propose, par le genre qu'on choisit, par le caractère des nations, & par le génie des écrivains qui sont faits pour devenir nos modèles.

Il me paroît donc démontré que le naturel, propre à la poésie & à chaque espèce de poème, est un naturel de convention qui varie trop pour pouvoir être défini; & que par conséquent il faudroit l'analyser dans tous les cas possibles, si on vouloit l'expliquer dans toutes les formes qu'il prend. Mais on le sent, & c'est assez.

---

#### CHAPITRE IV.

##### *Conclusion.*

**N**ous avons vu la liaison des idées présider à la construction des phrases, au choix des expressions, au tissu du discours, à l'étendue & à la forme de tout un ouvrage. Elle en marque le commencement, le milieu,

la fin; elle le dessine en entier. Chaque phrase est un tour, qui fait partie d'un article; chaque article est un tout, qui fait partie d'un chapitre, & la méthode est pour tout un ouvrage la même que pour ses moindres parties. Cette règle est simple, elle tient lieu de toutes les autres, elle n'a point d'exceptions, & elle est telle que tout esprit juste en contractera l'habitude. Mais il faut l'avouer, elle est inutile aux autres.

Tel est l'avantage d'un précepte, puisé dans la nature même des idées. Ce n'est pas imposer à l'esprit de nouvelles loix, c'est lui apprendre à obéir toujours à une loi, à laquelle il obéit souvent & sans se faire violence; c'est la lui faire remarquer, afin qu'il se fasse une habitude de la suivre.

Tous ceux qui ont écrit sans avoir de règles, pourront aisément se convaincre qu'ils se sont conformés au principe de la plus grande liaison, toutes les fois qu'ils ont donné à leurs pensées des lumières, du coloris & de l'expression. Une pareille loi ne sauroit donc être un obstacle au génie: ce défaut ne peut être reproché qu'à ces règles que les rhéteurs & les grammairiens n'ont tant multipliées, que parce qu'ils les ont cherchées ailleurs que dans la nature de l'esprit humain,



DISSERTATION  
SUR  
L'HARMONIE DU STYLE.

CHAPITRE PREMIER.

*Ce que c'est que l'harmonie.*

**L'**HARMONIE en musique est le sentiment que produit sur nous le rapport appréciable des sons. Si les sons se font entendre en même tems, ils font un accord; & ils font un chant ou une mélodie s'ils se font entendre successivement.

Il est évident que l'accord ne peut pas entrer dans ce qu'on appelle harmonie du style : il n'y faut donc chercher que quelque chose d'analogue au chant.

Or, il y a deux choses dans le chant : mouvement & inflexion.

Nos mouvemens suivent naturellement la première impression que nous leur avons donnée; & il y a toujours le même inter-  
valle

valle de l'un à l'autre. Quand nous marchons, par exemple, nos pas se succèdent dans des tems égaux. Tout chant obéit également à cette loi : ses pas, si je puis m'exprimer ainsi, se font dans des intervalles égaux, & ces intervalles s'appellent mesures.

Suivant les passions dont nous sommes agités, nos mouvemens se ralentissent ou se précipitent, & ils se font dans des tems inégaux. Voilà pourquoi, dans la mélodie, les mesures se distinguent par le nombre, & par la rapidité ou la lenteur des tems.

En effet, la nature & l'habitude ont établi une si grande liaison entre les mouvemens du corps & les sentimens de l'ame, qu'il suffit d'occasionner dans l'un certains mouvemens pour éveiller dans l'autre certains sentimens. Car l'effet dépend uniquement des mesures & des tems auxquels le musicien assujettit la mélodie.

L'organe de la voix fléchit comme les autres sous l'effort des sentimens de l'ame. Chaque passion a un cri inarticulé qui la transmet d'une ame à une autre; & lorsque la musique imite cette inflexion, elle donne à la mélodie toute l'expression possible.

Chaque mesure, chaque inflexion a donc

*Tome II.*

Q

en musique un caractère particulier, & les langues ont plus d'harmonie, & une harmonie plus expressive à proportion qu'elles sont capables de variété dans leurs mouvemens & dans leur inflexion.

---

### CHAPITRE II.

*Conditions les plus propres à rendre une langue harmonieuse.*

ON conçoit qu'une langue pourroit exprimer toutes sortes de mouvemens, si la durée de ses syllabes étoit dans le même rapport que les blanches, les noires, les croches, &c. car elle auroit des tems, & des mesures aussi variées que la mélodie.

Si cette langue avoit encore des accens; en sorte que d'une syllabe à l'autre la voix pût s'élever & s'abaisser par des inflexions déterminées, sa prosodie approcheroit d'autant plus du chant qu'il y auroit entre l'accent le plus grave & l'accent le plus aigu un plus grand nombre d'intervalles appréciés.

La langue grecque a été en cela supérieure à toutes les autres. Dénys d'Halicarnasse, qui traite de la prosodie avec plus de soin qu'aucun rhéteur, distingue dans la musique

la mélodie, le nombre, la variété, le convenable; & il assure que l'harmonie oratoire a les mêmes qualités. Il remarque seulement que le nombre n'y est pas marqué d'une manière aussi sensible, & que les intervalles n'y sont pas aussi grands.

1°. Le nombre oratoire n'étoit pas aussi sensible ni aussi varié que le nombre musical, parce qu'il ne pouvoit renfermer que deux tems, des longues & des brèves: c'étoit un chant qui n'étoit formé que de noires & de croches. Les Grecs à la vérité avoient des longues plus longues, des brèves plus brèves: mais cette différence étoit inappréciable, & on n'y avoit aucun égard dans la mesure.

La mesure contenoit un certain nombre de pieds, & le pied un certain nombre de tems, c'est-à-dire, deux ou trois syllabes toutes longues, toutes brèves, ou mêlées de longues & de brèves. Par ce moyen l'harmonie oratoire ou poétique avoit ses chûtes comme la musique a ses cadences. Quand on lit dans Dénys d'Halicarnasse, que chaque pied avoit un caractère particulier, on comprend combien le nombre pouvoit alors contribuer à l'expression des sentimens.

2°. Lorsque cet écrivain dit que dans l'harmonie oratoire les intervalles ne sont pas aussi grands que dans l'harmonie musicale, il remarque qu'elle a toute l'étendue d'une quinte, c'est-à-dire, qu'elle parcourt trois tons & demi.

Dans cet intervalle on en distinguoit plusieurs autres; car la voix s'élevoit de l'accent le plus grave au plus aigu par différentes inflexions. Ainsi les trois tons & demi qui forment la quinte étoient plus ou moins divisés, & ces divisions étoient marquées par autant d'accens.

Les grammairiens ne s'accordent point sur le nombre des accens. Il est vraisemblable que ce peu de conformité vient des tems où ils ont écrit. Comme rien ne varie tant que la prononciation, le nombre des accens a dû augmenter ou diminuer. Ce qu'il y a de certain, c'est que les Grecs en avoient beaucoup, & que les Romains, qui dans les commencemens en avoient fort peu, en ont dans la suite introduit dans leur langue autant qu'il leur a été possible.

Il faut considérer qu'il y avoit alors deux sortes d'inflexions: celles qui appartenoient à la syllabe, quelle que fût la signification du mot, & celles qui appartenoient à la

pensée. Nous ne connoissons plus les inflexions syllabiques, & ce n'est pas sur le mot, mais sur la pensée que les orateurs élèvent ou abaissent la voix. Chez les Grecs, l'art de l'orateur consistoit encore dans le choix & dans l'arrangement des syllabes: il falloit que les inflexions syllabiques fussent d'accord avec les inflexions de la pensée. Alors le mécanisme du style avoit l'harmonie convenable, c'est-à-dire, une harmonie qui contribuoit à l'expression du sentiment, & qui avoit avec lui la plus grande liaison possible. Ainsi, dans cette partie comme dans tout le reste, l'art oratoire étoit subordonné au principe que nous avons établi.

L'harmonie imite certains bruits, exprime certains sentimens, ou bien elle se borne seulement à être agréable. Dans les deux premiers cas, il y a un choix qui est déterminé: dans le dernier, le choix est arbitraire. Les écrivains n'étoient donc bornés à un certain genre de mélodie, que lorsqu'ils avoient quelque chose à peindre; dans tout le reste il leur suffisoit d'être harmonieux. L'harmonie expressive étoit plus particulière aux poètes & aux orateurs. Peut-on croire qu'il n'y eût qu'une harmonie sans expression dans ces périodes dont les chûtes fai-

soient un si grand effet ? Sans doute on étoit remué par l'énergie des sons comme par la force de la pensée.

Une erreur de Dénys d'Halicarnasse nous apprend quelle étoit la force des prestiges de l'harmonie du style. Lorsqu'il cherche ce qui fait la beauté des vers d'Homère, il demande si c'est le choix des expressions, & il ne le croit pas, par une raison bien fautive. C'est, remarque-t-il, que ce poète n'emploie que des mots qui sont dans la bouche de tout le monde. Il imagine ensuite que les mots doivent être arrangés suivant la subordination des idées; le nom, puis le verbe, puis le régime, &c. mais il change bientôt de sentiment, parce qu'il trouve des exemples où d'autres arrangemens plaisent davantage. Il continue, il épuise toutes les combinaisons, & parce qu'il voit que toutes les phrases qu'il est obligé d'admirer sont harmonieuses, quoique construites différemment, il conclut que la beauté du style ne consiste pas dans les constructions, & il l'attribue uniquement à l'harmonie.

Il auroit dû voir qu'indépendamment de l'harmonie, il y a suivant les cas différens choix à faire dans les termes & dans les tours; que les plus communs ont des droits

sur nous si l'application en est juste, & que dans telle construction une inversion est un vice, tandis que dans une autre elle est une beauté. Mais il étoit frappé de l'harmonie; & parce qu'elle se trouvoit dans tous les exemples sur lesquels il faisoit ses observations, il croyoit qu'elle renfermoit seule tout le secret de l'art d'écrire.

Les langues grecque & latine ayant beaucoup d'harmonie devoient avoir une énergie dont il n'est pas possible aujourd'hui de se faire une idée. Cette harmonie devenoit même souvent la principale partie du style, celle à laquelle l'orateur & le poète sacrifioient tout: plus proportionné au grand nombre d'auditeurs, l'effet en étoit plus sûr. C'est pourquoi il ne seroit pas étonnant de trouver, dans les plus beaux endroits de ces écrivains, des termes & des constructions qui ne s'accorderoient pas tout-à-fait avec le principe de la plus grande liaison des idées. Mais alors ce défaut étoit sauvé par un plus grand accord qui se trouvoit dans l'harmonie. Au reste, il n'est pas douteux que ces morceaux n'eussent été plus beaux encore, si, sans rien perdre d'ailleurs, ils s'étoient conformés en tout au principe que j'ai établi.

## CHAPITRE III.

*De l'harmonie propre à notre langue.*

LE françois n'ayant point d'accent n'a point d'inflexion syllabique. Il n'a donc pas une profodie propre à former un chant, & on ne comprend pas comment quelques écrivains ont pu penser qu'il est aussi susceptible d'harmonie que le grec & le latin. Nous ne l'imaginons pas seulement, cette harmonie des langues anciennes; & nous voulons par des raisonnemens la trouver dans la nôtre? Mais pourquoi disputer sur une chose dont le sentiment est le seul juge? Qu'on nous fasse entendre des poètes & des orateurs qui fassent sur notre oreille de ces expressions qui ravissoient les Grecs & les Romains, & il sera prouvé que notre langue est aussi harmonieuse que les langues grecque & latine.

La longueur de nos syllabes est inappréciable. Nos longues & nos brèves font comme ces longues plus longues & les brèves plus brèves, auxquelles les anciens n'avoient nul égard. Il y a du nombre dans notre langue, comme il y en a dans un chant

SUR L'HARMONIE DU STYLE. 369

composé de notes de même valeur. Tous les tems de chaque mesure sont égaux, ou du moins on compte pour rien la différence qui est entr'eux. Les pieds de nos vers sont uniquement marqués par le nombre des syllabes, & ce n'est que dans la rime que nous consultons la longueur ou la brièveté. Aussi la mesure n'est-elle pas égale dans deux vers de même espèce.

*Traçât à pas tardifs un pénible fillon*

est plus long que

*Le moment où je parle est déjà loin de moi.*

Les hémistiches même ne sont pas égaux: *un pénible fillon* est plus court que *traçât à pas tardifs*. Nous sommes obligés d'altérer continuellement la mesure; nous la retardons ou nous la précipitons. Les Latins au contraire la conservoient toujours la même, & cependant ils avoient l'avantage d'exprimer à leur gré la rapidité ou la lenteur. Notre langue est donc beaucoup moins propre à peindre le mouvement.

Cependant elle n'est pas à cet égard sans expression. Nous exprimons la rapidité par une suite de syllabes brèves;

*Le moment où je parle est déjà loin de moi.*

& la lenteur par une suite de syllabes longues:

*Traçât à pas tardifs un pénible fillon.*

Quand Boileau dit :

Et lasse de parler, succombant sous l'effort,  
S soupire, étend les bras, ferme l'œil & s'endort.

Il exprime le caractère de la mollesse par un mouvement lent. Car les repos du second vers ralentissent les syllabes *ire, bras, œil,* & le rendent sensiblement plus long que le premier. Le passage au sommeil se peint aussi dans la prononciation du mot *s'endort,* parce que la voix qui s'est soutenue sur le même ton jusqu'à la syllabe *s'en,* baisse un peu & se laisse tomber sur la syllabe *dort.*

Nous imitons aussi quelquefois des bruits; mais c'est un avantage que nous avons si rarement, qu'il ne paroît être qu'un hasard.

Pour qui sont ces serpens qui siffent sur nos têtes.

Les *s* répétées paroissent rendre le sifflement du serpent.

Fait siffier les serpens, s'excite à la vengeance.

La qualité des sons contribue à l'expression des sentimens. Les sons ouverts & soutenus sont propres à l'admiration; les sons aigus à la gaieté; les syllabes muettes à la crainte; les syllabes traînantes & peu sonores à l'irrésolution, expriment la colère; plus faciles à prononcer, elles expriment le plaisir ou la tendresse. Les longues phrases ont une expression, les courtes en ont une autre;

& l'expression est la plus grande lorsque les mots *y* contribuent, non-seulement comme signe des idées, mais encore comme sons.

C'est un effet du hasard lorsqu'on peut faire concourir toutes ces choses. Il ne faut pas se faire une loi de les chercher; il suffit de les connoître, afin de ne les laisser pas échapper quand elles se présentent.

En général, tout discours est agréable à l'oreille lorsqu'il se prononce facilement. Il faut donc éviter la répétition des mêmes sons, & sur-tout des mêmes consonnes, les *hiatus,* & tout ce qui fait faire des efforts à celui qui lit. Mais sur tout cela il n'y a point de préceptes à donner à ceux qui ne sont pas heureusement organisés: les autres ont l'oreille pour guide.

Il faut même remarquer, que lorsqu'on ne cherche pas uniquement ce qui rend la prononciation plus facile & plus agréable, on peut répéter les mêmes mots, préférer les plus durs, & se permettre les hiatus: car tout cela peut quelquefois contribuer à l'expression.

*Fin du Tome second.*

---

# T A B L E

## DES MATIERES.

Pag. 5.

DEUX choses à considérer dans le style : la netteté & le caractère. Ce qui constitue le caractère. Les mêmes pensées prennent différens caractères suivant les circonstances.

---

### LIVRE PREMIER.

DES CONSTRUCTIONS. Pag. 8.

POUR savoir comment nous devons écrire, il faut savoir comment nous concevons.

---

#### CHAPITRE PREMIER.

*De l'ordre des idées dans l'esprit, quand on porte des jugemens. Pag. 9.*

Quand on porte un jugement, toutes les idées qu'il renferme s'offrent en même-tems à l'esprit. Deux jugemens sont même présens à-la-fois, lorsqu'on apperçoit quelque rapport entr'eux. L'esprit peut se rendre capable d'appercevoir à-la-fois un grand nombre d'idées.

#### DES MATIERES. 373

Comment il y peut réussir. S'il n'y réussit pas, il s'expose à être faux. Ce qui caractérise l'esprit juste. C'est la liaison des idées qui fait toute la netteté de nos pensées. Elle fait donc aussi toute la netteté des discours. Elle en fait même le caractère.

---

#### CHAPITRE II.

*Comment, dans une proposition, tous les mots sont subordonnés à un seul. Pag. 17.*

Subordination des mots dans le discours. A quoi se connoissent les rapports de subordination. Le nom est le premier terme d'une proposition. Construction directe & construction renversée. L'inversion est vicieuse pour peu qu'elle altère le rapport des mots. Ce qu'on entend par *régissant. & régime.*

---

#### CHAPITRE III.

*Des propositions simples & des propositions composées de plusieurs sujets, ou de plusieurs attributs. Pag. 20.*

Propositions simples. Proposition qui en renferme plusieurs autres.

---





## CHAPITRE IV.

*Des propositions composées par la multitude des rapports. Pag. 21.*

La multitude des rapports rend une construction vicieuse. Le même rapport peut être répété. Dans quel ordre les rapports se lient au verbe. Idées nécessaires au sens de la phrase, idées surajoutées. Une construction peut être terminée par une idée surajoutée. Elle ne doit pas être terminée par plusieurs. Les idées surajoutées n'ont pas de place marquée. On en peut construire deux dans une phrase, si on en transpose une au commencement. Il ne faut pas que cette transposition puisse faire équivoque. Le terme peut être une idée surajoutée, & une circonstance peut être une idée nécessaire. Comment le terme & l'objet se construisent avec le verbe.

## CHAPITRE V.

*Des propositions composées par différentes modifications. Pag. 31.*

Pour mieux juger des choses composées, il en faut observer de plus simples.

*Des modifications du nom. Pag. 32.*

Place de l'adjectif qui modifie un nom. Place du substantif précédé d'une préposition. Lorsque

le substantif est déterminé, les transpositions donnent lieu à plusieurs constructions. Des constructions lorsque la modification est une proposition, & lorsqu'elle est tout-à-la-fois une proposition, un adjectif & un substantif.

*Des modifications de l'attribut. Pag. 38.*

Place des modifications de l'attribut, lorsqu'elles sont des adverbes. Lorsqu'elles sont des substantifs précédés d'une préposition. Cas où on ne peut les transposer. Constructions de ces modifications avec les tems composés. Construction des modifications d'un attribut, qui est un substantif.

*Des modifications du verbe. Pag. 43.*

Construction des modifications du verbe être.

*Des modifications qu'on ajoute à l'objet, au terme & au motif. Pag. 45.*

Les inversions ont lieu lorsqu'un verbe a un autre verbe pour objet, pour terme ou pour motif.

## CHAPITRE VI.

*De l'arrangement des propositions principales. Pag. 46.*

Les propositions principales se lient par la gradation des idées. Par la gradation & par les conjonctions. Par l'opposition & par des conjonctions. Parce qu'une est expliquée par d'autres.

## CHAPITRE VII.

*De la construction des propositions subordonnées avec la principale. Pag. 49.*

La phrase principale est la première dans l'ordre direct. Exemples où on suit l'ordre renversé. Suite des phrases principales qui ont chacune des phrases subordonnées. Deux phrases principales qui sont renfermées en une, & qui ont chacune une phrase subordonnée. Phrase subordonnée à une phrase subordonnée. Phrase enveloppée dans ses phrases subordonnées. Suite de phrases subordonnées à une principale. Il faut que le rapport de la phrase subordonnée soit toujours sensible. Exemple où il ne l'est pas assez. Un plus grand défaut c'est une suite de phrases subordonnées les unes aux autres. Quand deux propositions se lient naturellement, il ne les faut pas lier par des conjonctures. Différentes manières dont les phrases subordonnées se lient aux principales.

## CHAPITRE VIII.

*De la construction des propositions incidentes. Pag. 61.*

Place des propositions incidentes. L'adjectif conjonctif ne se rapporte pas toujours au sub-

tantif qui le précède immédiatement. Règle qu'on doit se faire à ce sujet. Plusieurs propositions incidentes qui se rapportent à un même nom. Les constructions sont défectueuses lorsque plusieurs propositions sont successivement incidentes les unes aux autres.

## CHAPITRE IX.

*De l'arrangement des modifications exprimées par des propositions subordonnées, par des propositions incidentes, ou par tout autre tour. Pag. 74.*

En observant les mauvaises constructions, on apprend à en faire de bonnes. Ce qu'on nomme *période*. Exemple d'une période bien faite, autre période bien faite à quelques négligences près. Deux inconvéniens à éviter dans une période. Exemple où ils sont évités. Tous les membres d'une période doivent être distincts, & en même-tems liés entr'eux. Exemple d'une période embarrassée & confuse. Autre exemple. Autre. Autre. Comment les idées se développent dans une période. Exemple d'une période arrondie. Suite de périodes arrondies qui développent une idée principale. Exemple où les propositions incidentes nuisent à l'arrondissement d'une période trainante. Exemple d'une suite de phrases mal liés. Suite de phrases bien liées.

Un mot déplacé rend une construction vicieuse. Exemple. Autre. Autre. Il ne suffit pas de concevoir bien pour s'énoncer clairement.

### C H A P I T R E X.

*Des constructions elliptiques.* Pag. 90.

Il faut débarrasser le discours de tout mot qui se supplée facilement. On sous-entend un mot qu'on ne veut pas répéter. On le sous-entend avec des modifications qu'il n'avoit pas. On sous-entend des mots qui n'ont pas été énoncés. Difficultés peu fondées des grammairiens. Règle générale.

### C H A P I T R E X I.

*Des amphibologies.* Pag. 97.

Cause des amphibologies. Exemple. Règles pour éviter les amphibologies. Les règles particulières varient à ce sujet. Le même pronom ne peut se rapporter au même nom, qu'autant qu'il est toujours dans la même subordination. Il ne faut pas que le genre & le nombre marquent seuls le rapport des pronoms. Le pronom doit toujours se rapporter à l'idée dont l'esprit est préoccupé. Cette règle donne lieu à des tours élégans. Il est quelquefois bien d'employer les pronoms dans un ordre

renversé, à celui des noms auxquels ils se rapportent. Le pronom *il* doit toujours se rapporter à un nom déterminé. De l'usage des pronoms *y* & *en*. Les pronoms relatifs à un même nom peuvent être subordonnés différemment. Comment on prévient les amphibologies des adjectifs *son*, *sa*, *ses*.

### C H A P I T R E X I I.

*Exemples de quelques expressions qui rendent les constructions louches, ou du moins embarrassées.* Pag. 112.

Premier exemple. Second. Troisième. Quatrième. Cinquième. Sixième. Derniers exemples.

## L I V R E S E C O N D.

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE TOURS. Pag. 116.

LA liaison des idées est le principe qui doit expliquer tout art d'écrire. En quoi consiste l'élégance.



## CHAPITRE PREMIER.

*Des accessoires propres à développer une pensée. Pag. 117.*

Il faut qu'une pensée se développe d'elle-même. Les accessoires sont les modifications des idées principales. Comment on les doit choisir. Règles pour le choix des accessoires du sujet. La règle est la même pour les accessoires de l'attribut. Le sujet & l'attribut déterminent les accessoires du verbe. Dans tous les cas, la plus grande liaison des idées est l'unique règle. Il ne faut pas s'appesantir sur une idée qu'on veut modifier. Pourquoi les critiques que je fais paroîtront trop sévères. Il ne faut pas employer des accessoires étrangers. Le vague des accessoires est un autre défaut. Il ne faut pas, en choisissant des accessoires, associer des idées contraires. Il faut que tout ce qu'on dit prépare ce qu'on va dire. Le développement d'une pensée doit faire un ensemble où tout se trouve dans une exacte proportion. Souvent les idées se lient & se développent par le contraste.



## CHAPITRE II.

*Des tours en général. Pag. 134.*

Une même pensée est, suivant les circonstances, susceptible de différens accessoires. Ce qu'on entend par tours. Différentes espèces de tours.

## CHAPITRE III.

*Des périphrases. Pag. 135.*

Ce qu'on entend par périphrases. Une périphrase caractérise la chose dont on parle. Le choix n'en est pas indifférent. Les périphrases peuvent faire connoître le jugement que nous portons d'une chose. Précaution nécessaire lorsqu'on veut exprimer une chose par plusieurs périphrases. Occasion où la périphrase ne doit pas être préférée au terme propre. Usage des périphrases, qui sont des définitions ou des analyses.

## CHAPITRE IV.

*Des Comparaisons. Pag. 142.*

Comment les tours figurés font le charme du style. Avec quel discernement on les doit

employer. Ce qui fait la beauté d'une comparaison. Il faut prendre garde qu'elle ne soit mal choisie. Il ne faut pas comparer des choses qui ne se ressemblent pas. Il faut bien connoître les choses que l'on compare. Les longueurs gâtent une comparaison. Les écarts nuisent aux comparaisons. Il ne suffit pas qu'une comparaison soit juste.

---

### CHAPITRE V.

*Des oppositions & des antithèses.* Pag. 158.

Les pensées s'embellissent par le contraste. En quoi diffèrent les oppositions & les antithèses. Cas où l'opposition doit être préférée à l'antithèse. Cas où l'antithèse doit être préférée à l'opposition. Abus des antithèses.

---

### CHAPITRE VI.

*Des tropes.* Pag. 166.

Sens propre & sens emprunté. Les tropes font des mots pris dans un sens emprunté. Différence entre le nom propre & le mot propre. Comment les mots passent à une signification empruntée. La nature des tropes est de faire des images. Les images doivent répandre la lumière. Elles doivent donner à

la chose le caractère qui lui est propre. Comment du propre au figuré un mot change de signification. Les tropes peuvent donner de la précision. Lorsqu'ils allongent le discours, ils peuvent être préférables au terme propre. Il faut substituer un trope à un trope qui ne paroît plus l'être. Comment un trope s'accommode au sujet. Comment un trope s'accommode au jugement que nous portons. Comment un trope s'accommode aux sentimens que nous éprouvons. De l'usage des métaphores. De l'usage de l'hyperbole. De l'usage des symboles. Deux tropes qui se contrarient rendent mal une pensée. Un seul trope la rend mal lorsqu'il n'a pas de rapport à la chose dont on parle. Il la rend mal lorsqu'il n'a qu'un rapport vague. Il ne faut pas changer les accessoires établis par l'usage. On peut quelquefois employer une figure, quoi qu'elle fasse une image désagréable. Un trope n'est pas à blâmer, parce qu'il est tiré de loin. Il ne l'est pas non plus, parce qu'il n'a pas encore été employé.

---

### CHAPITRE VII.

*Comment on prépare & comment on soutient les figures.* Pag. 186.

Exemples de figures préparées. Exemples de figures soutenues. Exemple de figures mal préparées ou mal soutenues.

## CHAPITRE VIII.

*Considérations sur les tropes. Pag. 193.*

Deux sortes de tropes. Analogie qui fait passer les mots par différentes acceptions. Si on ne fait pas cette analogie, les beautés du langage échappent. C'est à l'écrivain à rendre cette analogie facile à saisir. Les mêmes figures ne réussissent pas dans toutes les langues. Source des richesses d'une langue. Avantages des tropes. Peut-on craindre de les prodiguer ?

## CHAPITRE IX.

*Des tours qui sont propres aux maximes & aux principes. Pag. 198.*

Les maximes & les principes ne sont que des résultats. Différence entre *principe* & *maxime*. L'expression d'une maxime est quelquefois susceptible de plusieurs sens. Ce défaut est une source d'abus. L'expression d'un principe & d'une maxime ne sauroit être trop simple.



CHAPITRE

## CHAPITRE X.

*Des tours ingénieux. Pag. 203.*

Un tour ingénieux doit être simple. Quelquefois ce n'est qu'une métaphore. D'autres fois un tableau. D'autres fois une allusion. D'autres fois une réponse fort simple. D'autres fois une expression singulière.

## CHAPITRE XI.

*Des tours précieux ou recherchés. Pag. 206.*

Il y a des écrivains qui aiment à envelopper une pensée. Il y en a qui aiment les figures qui ont des accessoires étrangers à la chose. Il y en a qui se font un style compassé & épigrammatique. D'autres prodiguent l'ironie.

## CHAPITRE XII.

*Des tours propres aux sentimens. Pag. 212.*

Le sentiment est exprimé suivant les différentes formes que prend le discours. L'expression du sentiment demande qu'on s'arrête sur les détails. On exprime le sentiment, en appuyant sur les raisons qui l'autorisent. On exprime le sentiment,

Tome II.

R

en appuyant sur les effets qu'il produit. L'interrogation contribue à exprimer les sentimens qui éclatent en reproches. L'ironie y contribue encore. L'exclamation est propre à exprimer les sentimens d'horreur, d'étonnement, &c. Le tour le plus simple est souvent celui qui exprime le mieux le sentiment. Il faut éviter dans l'expression du sentiment les tours qui montrent de l'esprit ou de la réflexion. Comment on peut s'assurer d'avoir pris le langage du sentiment.

---

### CHAPITRE XIII.

*Des formes que prend le discours pour peindre les choses telles qu'elles s'offrent à l'imagination. Pag. 221.*

Comment le langage donne du sentiment & de l'action à tout. Ce langage est celui d'une imagination vivement frappée. Avec quelle précaution il faut personnifier les êtres moraux. Comment on doit caractériser les êtres moraux.

---

### CHAPITRE XIV.

*Des inversions qui contribuent à la beauté des images. Pag. 227.*

Dans le discours chaque mot a une place, qui est déterminée par le rapport des idées subordon-

nées aux idées principales. C'est un tableau où la figure principale prend sa place, & marque celle des autres. Comment on peut connoître la place des mots en consultant le langage d'action. L'inversion fait ressortir les idées.

---

### CHAPITRE XV.

*Conclusion. Pag. 236.*

Le langage d'action décèle nos sentimens. Ce langage est l'étude du peintre. Il exprime mieux qu'aucun autre tout ce que nous sentons. Comment le langage des sons articulés doit le traduire. Comment le langage d'action s'est altéré. Il n'est pas absolument le même chez tous les peuples. Pourquoi les langues n'ont pas conservé toute l'expression du langage d'action. Toutes les langues doivent également s'affujettir au principe de la plus grande liaison des idées.

---

## LIVRE TROISIEME.

*Du tissu du discours. Pag. 242.*

COMMENT se forme le tissu du discours. Inconvénient à éviter. Mauvaises règles qu'on se fait.

## CHAPITRE PREMIER.

*Comment les phrases doivent être construites les unes pour les autres.* Pag. 244.

Le discours peut être mal tissu, quoique toutes les phrases soient séparément bien construites. Il n'y a qu'une construction pour rendre chaque pensée d'un discours.

## CHAPITRE II.

*Des inconvéniens qu'il faut éviter pour bien former le tissu du discours.* Pag. 250.

Les accessoires mal choisis nuisent au tissu du discours. Exemple. Il ne faut pas que les accessoires ralentissent la suite des idées principales, & y mettent du désordre. Exemple d'un discours bien tissu.

## CHAPITRE III.

*De la coupe des phrases.* Pag. 267.

Exemple de plusieurs idées qui doivent former une seule période. Exemple de plusieurs idées qui doivent former plusieurs phrases. Règle générale pour les périodes. Les longues phrases sont vicieuses.

## CHAPITRE IV.

*Des longueurs.* Pag. 274.

On est long, parce que l'on conçoit mal. On est long, parce qu'on s'arrête sur une pensée qu'on répète de plusieurs manières.

## LIVRE QUATRIEME.

*Du caractère du style, suivant les différens genres d'ouvrages.* Pag. 283.

OBJET de ce livre.

## CHAPITRE PREMIER.

*Considération sur la méthode.* Pag. 284.

Utilité de la méthode. Les uns aiment les écarts. Les autres sortent du ton de leur sujet. Pour dire ce qu'il faut, où il faut, & comme il faut, il est nécessaire d'embrasser son sujet tout entier. Les poètes & les orateurs ont connu de bonne heure la méthode. Il n'en est pas de même des philosophes. Comment les poètes se font fait des règles. Combien les règles sont nécessaires. Les philosophes n'ont pas connu



l'art de raisonner, parce qu'ils n'ont pas eu de bons modèles. La liaison des idées détermine la place & l'étendue de chaque partie d'un ouvrage. Précaution pour saisir cette liaison. Le sujet qu'on traite & la fin qu'on se propose, déterminent ce qu'on doit dire. Combien il est difficile de se borner à ce qu'on doit dire. Usage qu'on doit faire des digressions. Comment on peut obéir à la méthode sans s'y assujettir. Il y a en général trois genres d'ouvrages.

---

### CHAPITRE II.

*Du genre didactique. Pag. 296.*

Abus qu'on fait des mots. Abus qu'on fait des définitions. Usage qu'on doit faire des définitions. Abus des préfaces. Application du principe de la liaison des idées. Usage des exemples. Usage des ornemens. Le style didactique doit marquer l'intérêt qu'on prend aux vérités qu'on enseigne. Il doit se conformer aux règles exposées dans les livres précédens.

---

### CHAPITRE III.

*De la narration. Pag. 304.*

Les règles sont les mêmes que celles que nous avons déjà exposé. Les transitions doivent

être tirées du fond du sujet. Règle pour choisir les faits. Un historien devrait avoir en vue un objet principal. Il faudroit qu'il l'eût approfondi. Style des récits; des réflexions; des descriptions. Il faut peindre d'après les faits. Les loix sont les mêmes pour les romans.

---

### CHAPITRE IV.

*De l'éloquence. Pag. 309.*

L'éloquence veut de l'exagération dans le discours & dans l'action. Elle en veut même dans les discours faits pour être lus. L'action est la principale partie de l'orateur. Un discours fait pour être prononcé, & un discours fait pour être lu, doivent être écrits avec quelque différence. L'éloquence des anciens étoit différente de la nôtre. C'est pourquoi nous n'adoptons pas l'idée qu'ils se faisoient de l'éloquence. Règles que l'orateur doit suivre.

---

### CHAPITRE V.

*Observations sur le style poétique, & par occasion, sur ce qui détermine le caractère propre à chaque genre de style. Pag. 316.*

La question, en quoi la poésie diffère de la prose, est une des plus compliquées. La poésie a un style différent de la prose, lorsqu'elle traite

des sujets différens ; & lorsqu'en traitant les mêmes sujets , elle a une fin différente. Comment la fin de la poésie diffère en général de la fin de la prose. Elles ont quelquefois la même fin. Lorsque la poésie traite les mêmes sujets que la prose , & qu'elle a la même fin , elle doit encore avoir un style différent , parce qu'elle doit s'exprimer avec plus d'art. Les analyses d'un côté , & les images de l'autre sont les genres les plus opposés. Entre ces deux genres sont tous ceux qu'on peut imaginer. Souvent il n'est pas possible de nous accorder sur les jugemens que nous portons du style propre à chaque genre. C'est que nous nous faisons des règles différentes , suivant les habitudes que nous avons contracté. Les bons modèles dans chaque genre nous tiennent lieu de règles. L'art entre plus ou moins dans ce qu'on nomme *style naturel*. On se fait une idée vague du naturel , parce qu'on est porté à prendre ce mot dans un sens absolu. Nos jugemens à cet égard dépendent des dispositions où nous sommes. Ce que nous nommons *naturel* , n'est que l'art tourné en habitude. Pour déterminer le naturel propre à chaque genre de poésie , il faut observer les circonstances qui ont concouru à former le style poétique. L'art change lorsqu'il fait des progrès & lorsqu'il tombe en décadence. Notre goût éprouve les mêmes variations. Ainsi que le mot *naturel* , les mots *beau* & *goût* n'ont d'ordinaire qu'un sens vague. Le beau se trouve

dans les derniers progrès qu'ont fait les arts. Nous nous en ferons une idée en observant un peuple chez qui les arts ont eu leur enfance & leur décadence. Jugemens que nous porterions , si nous vivions dans le premier âge des arts. Jugemens que nous porterions dans le second âge. Comment dans le second âge on se fait l'idée du beau. Jugemens que nous portons dans le troisième âge. Les chefs-d'œuvres du second âge déterminent le naturel propre à chaque genre du style. L'accord entre le sujet , la fin & les moyens , fait toute la beauté du style. Il suppose que les idées s'offrent dans la plus grande liaison. Il dépend encore de différentes associations d'idées , qui déterminent le caractère propre à chaque genre. Ces associations d'idées varient comme l'esprit des grands poètes , & rendent le style poétique tout-à-fait arbitraire. Elles varient comme l'esprit des peuples. Les observations qu'on feroit à ce sujet donneroient d'une langue à l'autre des résultats différens. C'est donc une chose sur laquelle on ne peut point donner de règles générales. Ces associations d'idées sont que le style de poésie diffèreoit plus pour les anciens de celui de la prose qu'il n'en diffère pour nous. Comment le langage de fictions est devenu pour les Grecs le langage de la poésie. Les peuples modernes n'ont pas pu imaginer de pareilles fictions. Ils ont adopté celles des anciens , & ils les ont cru essentielles à la poésie. Des circonstances différentes ont

donné à notre poésie un caractère différent de celui de la poésie ancienne. Nous jugeons les poètes avec plus de sévérité que ne faisoient les Grecs. Par conséquent les poètes eux-mêmes se jugent plus sévèrement. Ils perdent les ressources que la mythologie leur offroit, & ils en cherchent d'autres dans la philosophie. La poésie italienne a un caractère différent de la poésie françoise, parce qu'elle a commencé dans des circonstances différentes. L'idée vague qu'on a eu de la poésie a occasionné bien des préjugés. Les poètes se forment en étudiant leur langue plutôt qu'en étudiant les anciens. On condamne un nouveau genre de poésie, parce qu'il n'a pas été connu des anciens. C'est au génie des poètes à déterminer le naturel propre à chaque genre. Les poèmes doivent être écrits en vers. Conclusion.

---

#### CHAPITRE VI.

*Conclusion.* Pag. 358.




---

## DISSERTATION

SUR

### L'HARMONIE DU STYLE.

---

#### CHAPITRE PREMIER.

*Ce que c'est que l'harmonie.* Pag. 360.

EN quoi consiste l'harmonie. Deux choses contribuent à l'expression du chant ; le mouvement & les inflexions.

---

#### CHAPITRE II.

*Conditions les plus propres à rendre une langue harmonieuse.* Pag. 362.

Comment une langue pourroit exprimer toutes sortes de mouvemens. Comment sa prosodie pourroit approcher du chant. La langue grecque avoit à cet égard de l'avantage sur la nôtre. Elle avoit plus de nombre. Elle avoit plus d'inflexions. Elle n'a pas toujours eu le même nombre d'accens. Combien l'inflexion syllabique contribuoit à l'expression. Erreur de Denis d'Halicarnasse. Pourquoi il est tombé dans

372 TABLE DES MATIÈRES.  
cette erreur. L'harmonie étoit pour les Grecs  
& pour les Romains une des principales beautés  
du style.

---

### CHAPITRE III.

*De l'harmonie propre à notre langue.*  
Pag. 368.

Le françois n'a point d'inflexions syllabiques.  
La longueur de ses syllabes est inappréciable. Il  
exprime cependant la rapidité ou la lenteur.  
Il imite quelquefois des bruits. La qualité des  
sons contribue à l'expression.

*Fin de la Table du Tome second.*