

pression de Bossuet pour peindre le règne de l'idolâtrie, « tout était Dieu, excepté Dieu lui-même. » Dans un voyage de Pinto, on lit ce récit terrible d'un naufrage : « Au milieu d'une nuit orageuse, nous aperçûmes, dit-il, à la lueur des éclairs, un autre vaisseau qui comme nous luttait contre la tempête; tout à coup dans l'obscurité nous entendîmes un cri épouvantable, et puis nous n'entendîmes plus rien que le bruit des vents et des flots. » Quelquefois même le sublime se passe de paroles : la seule action peut l'exprimer; c'est par le silence que dans les enfers Ajax répond à Ulysse, et Didon à Enée : et c'est l'expression la plus sublime de l'indignation et du mépris.

Il y a deux sortes de sublimes : le sublime des images, le sublime des sentimens. Ce n'est pas que les sentimens ne présentent aussi en un sens de nobles images, puisqu'ils ne sont sublimes que parce qu'ils exposent aux yeux l'âme et le cœur; mais comme le *sublime des images* peint seulement un objet sans mouvement, et que l'autre sublime marque un mouvement du cœur, il a fallu distinguer ces deux espèces par ce qui domine en chacune. Homère, en parlant de Neptune, dit :

Et les hautes forêts, les profondes vallées
Sous ses pieds immortels frémissent ébranlées.

(Traduction nouvelle de M. BIGNAN.)

C'est là une belle image; mais le poète est bien plus admirable dans un autre passage, où il s'exprime ainsi :

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie :
Pluton sort de son trône; il pâlit, il s'écrie ;
Il a peur que ce dieu dans cet affreux séjour,
D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour,
Et par le centre ouvert de la terre ébranlée,
Ne fasse voir du Styx la rive désolée ,
Ne découvre aux vivans cet empire odieux
Abhorré des mortels et craint même des dieux.

Racine abonde en images sublimes dans ses chœurs d'Esther et d'Athalie; J.-B. Rousseau en offre aussi quel-

ques-unes dans ses odes sacrées, témoin la strophe suivante de l'ode xi^e, liv. 1^{er} :

Pleine d'horreur et de respect,
La terre a tressailli sur ses voûtes brisées ;
Les monts fondus à son aspect,
S'écoulaient dans le sein des ondes embrasées.

Les *sentimens* sont *sublimes* quand, fondés sur une vraie vertu, ils paraissent être presque au-dessus de la condition humaine, et qu'ils font voir dans la faiblesse de l'humanité la confiance d'un Dieu ; l'univers tomberait sur la tête du juste, son âme serait tranquille dans le temps même de sa chute (1). L'idée de cette tranquillité comparée avec le bruit du monde entier qui se brise, est une image sublime, et la tranquillité du juste est un sentiment sublime. Cette espèce de sublime se retrouve fréquemment dans le grand Corneille.

Contre tant d'ennemis que vous reste-t-il ? Moi :
Moi, dis-je, et c'est assez.

(*Médée*, acte I.)

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ?
Qu'il mourût !

(*Horace*, acte III.)

Il faut distinguer entre le *sublime du sentiment* et la *vivacité du sentiment*. Le sentiment peut être d'une extrême vivacité sans être sublime ; la colère qui va jusqu'à la fu-

(1) Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae.

(HOR. LIV. III, ode III.)

Que l'univers s'éroule englouti dans les ombres,
Le juste enveloppé sous ces vastes décombres,
Ne se troublera pas.

(Extrait de ma traduction en vers des odes d'Horace.)

reur est dans le plus haut degré de vivacité , et cependant elle n'est pas sublime. Une grande âme voit ce qui affecte les âmes ordinaires et l'éprouve sans en être trop émue ; c'est beaucoup moins celle qui suit aisément l'impression des objets. Régulus s'en retourne paisiblement à Carthage, prêt à y souffrir les tortures qui lui sont préparées (1). Horace se représente le héros et fait une ode magnifique ; son sentiment est vif, mais il n'est point sublime.

Le sublime diffère de la grande éloquence dont le fond consiste dans l'heureuse audace des pensées et dans la véhémence et l'enthousiasme de la passion. Cicéron en fournit un exemple dans son plaidoyer pour Milon : « Je vous atteste, dit-il, et vous implore, saintes collines d'Albe que Clodius a profanées, etc. »

Le sublime et le *grand* ne sont point la même chose. L'expression d'une grandeur extraordinaire fait le sublime, et l'expression d'une grandeur ordinaire fait le grand. Il est bien vrai que la grandeur ordinaire du discours est une source de plaisir ; mais le sublime ne plaît pas uniquement ; il ravit, il transporte. Ce qui fait le grand dans le discours a plusieurs degrés , mais ce qui fait le sublime n'en a qu'un.

Les sentimens nobles ne sont que des réflexions de l'esprit, et non pas des mouvemens actuels du cœur qui transportent l'âme avec l'émotion héroïque du sublime. Dans la tragédie de Sertorius, la reine Visiate parle à Sertorius, qui refusait de l'épouser parce qu'il s'en croyait indigne par sa naissance, et qui cependant la voulait donner

(1) A son air triomphant, à sa marche assurée ,
On dirait que de soins son ame délivrée,
A de tous ses cliens réglé les longs débats,
Et qu'aux champs de Vénafre, aux rives de Tarente,
Son intégrité conquérante
Va savourer la paix , fruit de nobles combats.

(Ext. de ma traduction d'Horace, ode v, liv. III.)

à Perpenna ; et sur ce qu'il disait qu'il ne voulait que le nom de créature de la reine, elle lui répond :

Si vous prenez ce titre , agissez moins en maître,
Ou m'apprenez du moins, seigneur, par quelle loi
Vous n'osez m'accepter et disposez de moi.
Accordez le respect que mon trône vous donne,
Avec cet attentat sur ma propre personne.
Voir toute mon estime et n'en pas mieux user,
C'en est un qu'aucun art ne saurait déguiser.

Tout cela est noble et digne ; mais lorsqu'elle vient dire immédiatement après :

Puisque vous le voulez, soyez ma créature ;
Et me laissant en reine ordonner de vos vœux,
Portez-les jusqu'à moi , parce que je le veux.

Ces trois derniers vers sont sublimes , et les autres à côté semblent perdre de leur grandeur et de leur beauté ; le grand disparaît presque à la vue du sublime, comme les étoiles disparaissent à la vue du soleil.

La *propriété du style* est la conformité de l'expression au genre de pensée ; c'est l'unité de ton et de couleur. Elle a son moyen dans la variété des mouvemens et des images du style ; elle exclut la monotonie. La *sagesse du style* est la vérité d'expression , de pensée, d'image , de sentiment. La simplicité de composition est l'unité des parties d'un ouvrage ; elle se dit par opposition à une trop grande diversité des parties.

Chaque genre d'écrivain a son ton et ses couleurs ; sous ce rapport le style se diversifie en autant d'espèces qu'il y a de genres de pensées, et puisque nous avons distingué six genres de pensées, nous diviserons le *style* en *six espèces* : style descriptif, style didactique, style philosophique, style historique, style oratoire, style poétique.

Le *style descriptif* est celui de la géographie qui divise et sous-divise les lieux par les peuples qui les habitent, et les peuples par les gouvernements qu'ils se sont donnés, et qui narre les faits de ces lieux et de ces peuples. Ses

qualités principales sont la netteté et la clarté. Comme il est tout en descriptions abrégées, il néglige les ornemens de l'expression pour ne s'occuper que du fond des choses.

Le *style didactique* est celui de la discussion. Comme ce genre de pensée peut avoir pour objet ou de traiter quelque sujet littéraire, quelque question de droit, ou de converser avec un absent sur quelque point d'intérêt, le style didactique se sous-divise en deux sortes, dont l'une nommée proprement style didactique, comprend le style académique, polémique, de la critique, du barreau; l'autre, le style épistolaire, le style des lettres philosophiques et le style des lettres familières. Ces différentes sortes de style doivent se conformer à la nature des choses ou des idées qui forment l'objet de la discussion.

Le *style académique* se rapproche du style oratoire et en comporte les ornemens. Le *style polémique* se rapproche du style philosophique. Le *style de la critique* se confond avec le style polémique. Le *style du barreau*, suivant les objets de la discussion et la fin de la pensée, est descriptif, historique, polémique; et parfois il s'élève au ton du style oratoire. Le *style des Lettres philosophiques* s'élève quelquefois avec la matière, suivant les circonstances, et se rapproche du style philosophique. Le *style des lettres familières* doit ressembler à celui d'un entretien, tel qu'on l'aurait avec la personne même, si elle était présente. On écrit d'un style simple aux personnes les plus qualifiées au-dessus de nous; on écrit à ses amis d'une style familier. Tout ce qui est familier est simple; mais tout ce qui est simple n'est pas familier. Le caractère de simplicité se trouve surtout dans les lettres de madame de Maintenon: rien de si aisé, de si doux, de si naturel.

Le *style épistolaire* n'est point assujéti aux lois du discours oratoire; sa marche est sans contrainte: c'est le trop de nombre qui fait le défaut des lettres de Balzac. Il est une sorte de négligence qui plait; de même il est des femmes à qui il sied bien de n'être point parées. Telle est l'élocution simple: agréable et touchante, sans chercher à pa-

raître, elle dédaigne la frisure, les perles, les diamans, le blanc, le rouge, et tout ce qui s'appelle fard et ornement étranger; la propreté seule, jointe aux graces naturelles, lui suffit pour se rendre avenante.

Le style épistolaire admet toutes les figures de mots (d'élocution) ou de pensées (de style); mais il les admet à sa manière. Il y a des métaphores pour tous les états; les suspensions, les interrogations sont ici permises, parce que ces tours sont les expressions mêmes de la nature.

Le *style philosophique* est celui de la philosophie; sa nature est de définir à la raison les caractères, les généralités, les abstractions; sa marche doit être grave et méthodique; son élocution doit être claire, précise, nette, simple, unie, saine.

Le *style de l'histoire* est naturellement grave et d'une simplicité noble; mais ce caractère universel est modifié par le génie de l'écrivain; il l'est aussi par la nature des événemens qu'il raconte: harmonieux, haut en couleur, et souvent oratoire dans Tite-Live; plus précis, plus serré, et non moins éloquent dans Salluste; énergique, profond, plein de substance dans Tacite; ainsi des autres historiens.

Le caractère principal du *style historique* est la *clarté*. Les images brillantes figurent avec éclat dans l'histoire; elle peint les faits; elle peint les traits du corps, le caractère de l'esprit, les mœurs. La simplicité sied bien au style de l'histoire; c'est en ce point que César s'est montré le premier homme de son siècle: il n'est point frisé, dit Cicéron, ni paré, ni ajusté; mais il est plus beau que s'il l'était. Une des principales qualités du style historique, c'est d'être rapide; enfin il doit être proportionné au sujet. Une histoire générale ne s'écrit pas du même ton qu'une histoire particulière: c'est presque un discours soutenu; elle est plus périodique et plus nombreuse.

Le *style oratoire* requiert un arrangement choisi des pensées et des expressions conformes au sujet qu'on doit traiter. Cet arrangement des mots et des pensées comprend toutes les espèces de figures de rhétorique et toutes les

combinaisons qui peuvent produire l'harmonie et les nombres.

Le *style du poète* et le *style de l'orateur* ont besoin d'être ornés : la richesse, le coloris, l'élégance en sont la parure ; la parure en est la décence ; à moins que la beauté naïve de la pensée ou du sentiment ne demande, pour s'exprimer, que le mot simple de la nature. Encore alors la simplicité même aura-t-elle sa noblesse et son élégance : car il faut savoir être naturel avec choix, simple avec dignité, et négligé même avec grâce. Ainsi la vérité et le naturel sont, dans le style, inséparables de la décence.

Chaque genre de poésie a son ton et ses couleurs. Les qualités principales qui conviennent au *style épique* sont la force, l'élégance, l'harmonie et le coloris. Le *style dramatique* a pour règle générale de devoir être toujours conforme à l'état de celui qui parle. Un roi, un simple particulier, un commerçant, un laboureur, ne doivent point parler du même ton ; mais ce n'est pas assez : ces mêmes hommes sont dans la joie ou dans la douleur, dans l'espérance ou dans la crainte. Cet état actuel doit donner encore une seconde conformation à leur style, laquelle sera fondée sur la première, comme cet état actuel est fondé sur l'habituel ; et c'est ce qu'on appelle la condition de la personne.

Le *style de l'épopée* et le *style de la tragédie* sont très-distincts par la nature des deux poèmes : car l'hypothèse du poème épique est que le poète est inspiré : et, quoique l'enthousiasme y soit plus calme que celui de l'ode, qui est le délire prophétique, il ne laisse pas d'être encore dans le système du merveilleux. Dans la tragédie, au contraire, les personnages sont des hommes d'un caractère et d'un rang élevé, mais simplement des hommes, et leur langage, pour être vrai, doit être plus près de la nature que celui du poète inspiré par un dieu. Il doit avoir pour règle la sagesse du style ; le style simple rarement figuré, ne se permettra jamais ni des images trop hardies ni des épithètes ambitieuses ; que l'on croie toujours entendre la

personne que les poètes font parler, et qu'aucune invraisemblance dans l'expression ne décèle le poète.

Le *style de la comédie* doit être simple, clair, familier ; cependant jamais bas, jamais rampant. Il doit quelquefois élever le ton et prendre les hardiesses, mais ne pas aller jusqu'au ton tragique. Il demande encore à être assaisonné de pensées fines, délicates et d'expressions plus vives qu'éclatantes.

Le *style lyrique* s'élève comme un trait de flamme, et tient par sa chaleur au sentiment et au goût ; il est tout rempli de l'enthousiasme que lui inspire l'objet présent à sa lyre ; ses images sont sublimes, et ses sentimens pleins de feu : de là les termes riches, forts, hardis, les sons harmonieux, les figures brillantes, hyperboliques et les tours singuliers de ce genre de poésie.

Le *style de l'apologue* doit être simple, familier, riant, gracieux, naturel et naïf. La simplicité de ce style consiste à dire en peu de mots et avec les termes ordinaires tout ce qu'on veut dire. Le familier de l'apologue est un choix de ce qu'il y a de plus fin et de plus délicat dans le langage des conversations.

FIGURES DE STYLE.

Les figures de style ou de pensée ont pour objet de décrire, simuler, raisonner, peindre, rendre pathétique la pensée pour l'embellir, la rendre plus sensible, la faire mieux comprendre, y ajouter de la chaleur, produire la persuasion ; et par conséquent se divisent en cinq espèces : figures de style par développement, par fiction, par raisonnement, par combinaison, par mouvement.

FIGURES DE STYLE PAR DÉVELOPPEMENT.

L'objet de cette espèce de figure est d'embellir et d'instruire. Elle comprend la synonymie, l'énumération, la périphrase, la suspension et la description.

La *synonymie* (συν, avec *ωνομα*, nom ; identité de déno-

mination) est l'identité de signification entre plusieurs expressions de la même langue. Cette figure développe, ou une pensée par une accumulation de tours, et c'est l'exposition; ou une idée par une accumulation de termes, et c'est la métabole.

L'*exposition* (εκ, de, πολεω, tourner; reprendre) est une figure de style par développement, où la même pensée est reprise sous différens aspects, sous différens tours, sous différentes expressions, qui servent à la développer, à l'éclaircir, à la rapprocher de toutes les sortes d'esprits, à la rendre intéressante à tous les cœurs. Cette figure ne convient pas à tous les styles; elle ne s'emploie pas dans les écrits de raisonnement qui ne sont faits que pour être lus et pour instruire. Virgile met dans la bouche de Didon cette exposition si vive et si animée, dont la pensée est : Tu es un barbare :

Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor,
Perfide; sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus, Hircanæque admôrunt ubera tigres.

(*Enéide*, liv. IV.)

« Non, une déesse n'est point ta mère, tu n'es point de la race de Dardanus, perfide; l'affreux Caucase t'engendra de ses durs rochers; les tigresses d'Hircanie t'offrirent leurs mamelles. » (Trad. nouv. de M. de PONGERVILLE.)

La *métabole* (μεταβολη, changement : μετα, d'une autre manière; βαλλω, jeter) est une figure de style par développement, qui consiste à accumuler plusieurs expressions synonymes pour peindre une même idée, une même pensée; c'est la répétition d'une même chose, d'une même idée sous des termes différens. « La mort, dit Masillon, finit toute la gloire de l'homme qui a oublié Dieu pendant sa vie; elle lui ravit tout, elle le dépouille de tout; elle le laisse seul, sans force, sans appui, sans ressource, entre les mains d'un Dieu terrible. » Une métabole qui n'accumulerait que des mots sans idées graduelles, serait vicieuse et dégénérerait en périologie.

L'énumération est une figure de style par développement, qui à la place d'une idée simple met la division rapide ou des propriétés différentes qui la caractérisent, ou des parties qui la constituent. La première espèce comprend la conglobation et la distribution. Exemple de conglobation :

Et quel tems fut jamais si fertile en miracles ?
Quand Dieu par plus d'effets montra-t-il son pouvoir ?
Auras-tu donc toujours des yeux pour ne point voir,
Peuple ingrat ? quoi ! toujours les plus grandes merveilles
Sans ébranler ton cœur, frapperont tes oreilles ?
Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours
Des prodiges fameux accomplis en nos jours :
Des tyrans d'Israël les célèbres disgraces,
Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces ;
L'impie Achad détruit, et de son sang trempé
Le champ que par le meurtre il avait usurpé ;
Près de ce champ fatal Jézabel immolée ;
Sous les pieds des chevaux cette reine foulée ;
Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
Et de son corps hideux les membres déchirés, etc.

(*Athalie*, acte 1^{er}, scène II.)

La peinture que David fait des méchants est un exemple de distribution. « Leur gosier est comme un sépulcre ouvert ; ils se sont servis de leurs langues pour tromper avec adresse ; ils ont sur leurs lèvres un venin d'aspic ; leur bouche est remplie de malédictions et d'amertume ; leurs pieds sont vites et légers pour répandre le sang. » J. B. Rousseau a imité avec bonheur ce passage, dans son ode IV, liv. 1^{er}.

C'est vous de qui les mains impures
Trament le tissu détesté
Qui fait trébucher l'équité
Dans le piège des impostures ;
Lâches aux cabales vendus,
Artisans de fourbes obscures,
Habiles seulement à noircir les vertus....

Le poète lyrique ajoute cette strophe admirable, la mieux rimée peut-être que l'on connaisse :

Mais de ces langues diffamantes
Dieu saura venger l'innocent ;
Je le verrai , ce Dieu puissant ,
Foudroyer leurs têtes fumantes ;
Il vaincra ces lions ardents ,
Et dans leurs gueules écumantes
Il plongera sa main , et brisera leurs dents.

La seconde espèce d'énumération, qui s'appelle proprement l'énumération, est admirable en poésie, parce qu'elle rassemble dans un langage harmonieux les traits les plus frappans d'un objet qu'on veut peindre, afin de persuader, d'émouvoir, et d'entraîner l'esprit sans lui donner le tems de se reconnaître.

Jéhu , qu'avait choisi sa sagesse profonde ,
Jéhu , sur qui je vois que votre espoir se fonde ,
D'un oubli trop ingrat a payé ses bienfaits :
Jéhu laisse d'Achad l'affreuse fille en paix ,
Suit des rois d'Israël les profanes exemples ,
Du vil dieu de l'Égypte a conservé les temples :
Jéhu sur les hauts lieux enfin osant offrir
Un téméraire encens que Dieu ne peut souffrir ,
N'a pour servir sa cause et venger ses injures ,
Ni le cœur assez droit ni les mains assez pures.

(*Athalie*, acte III, scène VI.)

La *périphrase* (περι, circum φραζω, loquor) est une figure de style par développement, dans laquelle, au lieu de l'expression simple qui rendrait l'idée immédiatement et sans apprêt, on se sert d'une expression plus étendue, qui développe les idées partielles de celle que l'on veut faire entendre sans la montrer directement. Pour être un véritable ornement dans le discours, la périphrase ne doit point y paraître sans un but d'utilité. Elle doit réveiller des idées accessoires et intéressantes et présenter des images convenables ; elle doit éviter l'obscurité, l'enflure, la dif-

fusion. Mais la richesse que cette figure jette dans le style, doit en rendre l'usage très-circonspect, surtout en prose. Voltaire décrit ainsi le point du jour.

L'aurore cependant au visage vermeil
Ouvrait dans l'orient les portes du soleil ;
La nuit en d'autres lieux portait ses voiles sombres ;
Les songes voltigeants fuyaient avec les ombres.

Boileau, pour annoncer qu'il a cinquante-huit ans, a recours à cette périphrase .

Mais aujourd'hui qu'enfin la vieillesse venue,
Sous mes faux cheveux blonds déjà toute chenue,
A jeté sur ma tête avec ses doigts pesans
Onze lustres complets surchargés de trois ans, etc.

Racine, dans *Athalie*, voulant désigner Dieu, emploie cette périphrase :

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

On a recours à la périphrase, 1° *par bienséance*, lorsqu'on a besoin d'exprimer certaines choses qu'on ne peut appeler par leur nom sans pécher contre l'honnêteté ; 2° *par délicatesse*, pour relever des choses communes ou basses ; 3° *par nécessité*, quand il s'agit de traduire, et que l'une des deux langues, comme cela arrive souvent, n'a point de terme qui soit le juste équivalent de celui de l'autre idiome ; 4° *par énergie*, dans l'intention de développer spécialement certaines idées partielles, sur lesquelles on fonde ce que l'on avance ; 5° *par euphémisme*, pour adoucir des idées qui pourraient paraître dures et révoltantes ; 6° *par goût*, pour orner et embellir l'élocution.

Périphraser, c'est dire par un long circuit de mots inutiles ce qu'on pourrait dire plus brièvement. Quoique le nom de périphrase ne se prenne qu'en bonne part, le verbe périphraser ne se prend qu'en mauvaise part et dans le sens du nom circonlocution.

A la périphrase se rapportent la circonlocution, le circuit, l'antonomase. L'antonomase étant une figure de mot ou d'idée, a été rangée parmi les figures d'élocution. La *circonlocution* est une expression verbeuse, employée mal à propos au lieu d'une expression plus courte et plus simple qui pourrait rendre la même idée d'une manière plus directe et plus précise. Le conseiller des graces pour le miroir, les commodités de la conversation pour des fauteuils, les réparatrices obligées des lumières expirantes, pour des mouchettes; assurément voilà des circonlocutions ridiculement précieuses. Le *circuit* est un discours mis à la place d'un autre qu'il avoisine véritablement, auquel il a quelque rapport, et dont il peut et a l'intention de faire aviser.

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 !

Voilà un circuit qui dans la bouche de Phèdre est bien près de signifier : je brûle d'amour pour Hippolyte.

La périphrase est une figure qui à l'expression simple d'une idée en substitue une autre plus étendue, qui développe les idées partielles de celle qu'on veut faire entendre ou parce qu'elles sont plus intéressantes ou parce qu'elles présentent des images plus agréables. La circonlocution et la périphrase tendent directement à leur but, mais par une voie plus longue; le circuit n'y tend qu'indirectement et paraît l'éviter; mais la circonlocution y tend par une voie qu'il faut éviter; et la périphrase par une voie qui mérite d'être préférée. La circonlocution est une abondance inutile, déplacée, embarrassée, ridicule; le circuit est un détour prémédité, avantageux, et presque toujours délicat. La périphrase est un développement nécessaire, convenable, lumineux.

La *suspension* est une figure de style par développement, qui consiste à tenir longtems en suspens ceux à qui l'on parle, et à les surprendre ensuite par quelque chose qu'ils n'attendaient pas, ou qu'ils n'avaient pas même lieu

d'attendre : tour heureux, qui fait du trait final comme un foyer où se réunissent les rayons de lumière qui partent de tous les objets précédens : tel est le fameux sonnet de Scarron, lequel est une espèce de parodie de celui qui avait été composé sur la pompe funèbre de la reine Anne d'Autriche, mère de Louis XIV.

Superbes monumens de l'orgueil des humains,
Pyramides, tombeaux, dont la vaste structure
A témoigné, etc.

La *description* est une figure de style par développement, qui au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes.

Sur les bords de l'Amstel s'élève une cité,
Le temple du commerce et de la liberté,
Où d'un peuple opulent l'économie austère
De l'or du monde entier semble dépositaire ;
Pour d'utiles travaux dédaigne les grandeurs,
Et parmi les trésors a conservé des mœurs, etc.

(THOMAS, *Pétriède*.)

La description comprend la chronographie, la topographie, la prosographie, l'éthopée, le portrait, le tableau, l'hypotypose, la définition, l'image, le parallèle.

La *chronographie*, (*χρονος*, tems *γραφω*, je décris) est une espèce particulière de description qui caractérise vivement le tems d'un événement ou par les conjonctures du moment ou par le concours des circonstances qui s'y réunissent. C'est par les conjonctures que Télémaque décrit ainsi le commencement d'un beau jour : « Cependant l'aurore vint ouvrir au soleil les portes d'orient, et nous annonça un beau jour ; l'orient était tout en feu ; et les étoiles qui avaient été longtemps cachées, reparurent et s'enfuirent à l'arrivée de Phébus. » C'est par les circonstances qui s'y réunissent que Virgile décrit ainsi la tranquillité de la nuit :

Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras, silvæque et sæva quierant
Æquora, etc.

(*Enéide*, liv. IV.)

Tout dormait, et l'Olympe, et la terre, et les eaux ;
Au front des cieux brillaient les nocturnes flambeaux ;
Les champs étaient muets, etc.

(MOLLEVAUT.)

La *topographie* (τοπος, lieu ; γραφω, décrire) est une espèce particulière de description qui a pour objet le lieu de la scène où un événement s'est passé.

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, etc.

(BOILEAU. *Le Lutrin*, ch. 1^{er}.)

La *prosopographie* (προσωπον, face extérieure, physionomie ; γραφω, décrire) est une espèce particulière de description qui a pour objet les traits extérieurs, la figure et le maintien d'une personne ou d'un animal. Fénelon met dans la bouche de Télémaque cette prosopographie pour intéresser en faveur de Thermosiris : « Ce vieillard avait un grand front chauve et un peu ridé, etc. (Liv. III). Le même peintre, au liv. XXII, fait la prosopographie du sanglier qui mit en danger la vie d'Antiope : « Ses longues soies étaient dures, » etc.

L'*éthopée* (ἠθοπία, peinture de mœurs ; dérivé de ἠθος, mos, indoles, et de ποιω, facio, fingo) est une espèce particulière de description qui a pour objet l'âme et toutes ses qualités bonnes ou mauvaises, ses vertus et ses vices, ses talens et ses défauts ; c'est proprement la peinture de l'esprit et du cœur. Salluste peint Catilina par de belles éthopées, ch. 5, 14, 15, 16. Bossuet, dans son oraison funèbre de la reine d'Angleterre, parle ainsi de Cromwell : « Un homme s'est rencontré, etc. Voltaire, dans la Hen-

riade, ch. IV, 225, peint la politique par cette éthopée allégorique :

Ce monstre ingénieux, en détours si fertile,
Accablé de soucis, paraît simple et tranquille, etc.

Le *portrait* est une espèce particulière de description qui a pour objet la figure extérieure et le caractère intérieur de la personne réelle ou feinte que l'on se propose de faire connaître. Ainsi, cette description, pour être complète, réunit la prosopographie et l'éthopée.

Non loin de Marignan, une scène imposante
Sur un champ de bataille à nos yeux se présente ;
C'est un roi qu'un héros vient d'armer chevalier ;
Ce héros, c'est Bayard ; ce roi, François premier.
O du sceptre et du glaive union fraternelle !
Fidèle à son pays, à son prince fidèle,
Bayard combat pour eux, etc.

(BIGNAN, *Mémoires françaises.*)

L'*hypotypose* (ὑποτύπωσις, modèle, original, tableau mis sous les yeux ; de ὑπο, sub, et τυπωω, figuro), est une espèce particulière de description qui a pour objet une action, un événement, un phénomène, un état, une passion, dont les circonstances les plus frappantes sont représentées d'une manière vive et énergique.

Hélas ! l'état horrible où le ciel me l'offrit
Revient à tout moment effrayer mon esprit.
Des princes égorgés la chambre était remplie :
Un poignard à la main l'implacable Athalie
Au carnage animait ses barbares soldats,
Et poursuivait le cours de ses assassinats, etc.

(ATHALIE, acte 1^{er}, scène II.)

On peut voir encore le songe d'Athalie (acte II, sc. 5) ; celui de Clytemnestre, dans l'Electre de Crébillon (acte I, sc. 8) ; la peinture d'une tempête dans la *Henriade* (chant 1^{er}). Virgile (*Enéide*, liv. I, 425-440) peint dans une belle hypotypose les travaux des Tyriens pour bâtir Car-

thage; et dans une autre (*Enéide*, liv. II, 268-297), le songe d'Enée.

La *définition* est la description de la nature, des moyens et de la fin d'une chose ou d'une idée. On distingue la définition logique ou philosophique et la définition oratoire et poétique. La définition philosophique doit être entière et invariable, c'est-à-dire, embrasser la totalité de l'objet au moins dans son essence, en présenter l'idée et complète et distincte, lui ressembler dans tous les points, et ne ressembler qu'à lui seul. Le caractère de la définition poétique, ainsi que de la définition oratoire, est de ne peindre son objet que dans son rapport avec l'intention de l'orateur ou du poète; de là vient que d'une même chose il peut y avoir plusieurs définitions différentes, et dont chacune aura sa vérité et sa justesse relative. La définition oratoire est une espèce de description, qui dans la vue d'établir comme principe la nature d'un objet, la développe d'une manière étendue et ornée. Exemple, ce passage de Massillon, Orais. fun. du dauphin: « Quel soin que celui d'être chargé de former la jeunesse des souverains, etc. »

On a compris sous le nom d'*image* tout ce qu'en poésie on appelle descriptions et tableaux. Mais en parlant du coloris du style, on attache à ce mot une idée bien plus précise; et par *image* on entend cette espèce de métaphore qui, pour donner de la couleur à la pensée et rendre un objet sensible s'il ne l'est pas, ou plus sensible s'il ne l'est pas assez, le peint sous des traits qui ne sont pas les siens, mais ceux d'un objet analogue. La mort de Laocoon dans l'*Enéide* est un *tableau*; la peinture des serpens qui viennent l'étouffer est une description; *Laocoon ardens* est une *image*. La description et le portrait entrent dans le détail des parties de l'objet qu'on veut faire remarquer, et on les fait de propos délibéré. L'image ne peint qu'un trait, mais vivement; elle paraît plutôt un coup de pinceau échappé par hasard, que présenté à dessein. La description et le portrait sont de véritables tableaux à demeure qui peuvent être considérés à loisir et en détail. L'image est un trait de ressemblance, vigoureux, mais passager:

c'est comme une apparition instantanée. L'image est un trait isolé, représenté d'une manière vive et courte dans l'oraison. Exemples :

Un poignard à la main, l'implacable *Athalie*

Au carnage animait ses *barbares* soldats....

.... Et la rame *inutile*

Fatigua vainement une mer *immobile*. (*Iphygénie*.)

Ainsi, du genre *humain* l'ennemi vous abuse. (*Polyeucte*.)

Une pensée triviale, revêtue d'une image pompeuse ou brillante, est ce qu'on appelle du *phébus*, mot que nous avons déjà défini : on croit voir une physionomie basse et comme ornée de fleurs et de diamans.

En observant ces deux règles, savoir : de ne jamais revêtir l'idée que pour l'embellir, et de ne jamais embellir que ce qui en mérite le soin, on évitera la profusion des images ; on ne les emploiera qu'à propos : c'est là ce qui fait le charme et la beauté du style de Racine et de Lafontaine.

Le *parallèle* (*παράλληλος*, également distant, à distance égale) est une figure de style par développement, qui consiste à rapprocher l'une de l'autre deux descriptions pour faire sentir en quoi se ressemblent et en quoi diffèrent les deux objets soit en eux-mêmes, soit par rapport à une destination commune.

Le parallèle se fait de deux manières : ou par deux descriptions consécutives et rapprochées sous le point de vue commun auquel on les rapporte, ou par deux descriptions mélangées où l'on passe et repasse successivement de l'une à l'autre, en comparant trait à trait.

Exemple de la première espèce : « Quel ouvrage ! mais quels hommes la sagesse du roi ne choisit-elle pas pour le conduire ! l'un, d'une vertu austère, d'une probité, etc. » (Orais. fun. du Dauphin, par Massillon.)

Exemple de la seconde espèce : « Corneille nous assujétit à ses caractères et à ses idées ; Racine se conforme aux nôtres, etc. » (LA BRUYÈRE.)

FIGURES DE STYLE PAR RAISONNEMENT.

Le but de cette espèce de figure est le désir de faire mieux comprendre ce que l'on veut persuader. Elle comprend l'exagération, l'exténuation, la prolepse, l'épiphonème.

L'*exagération* est une figure de pensée par raisonnement, qui consiste à mettre à la place de la véritable idée de la chose, une autre idée du même genre, mais d'un degré supérieur par rapport à la qualité bonne ou mauvaise que l'on veut désigner : comme si l'on appelait *cruel* celui qui n'est que *sévère*, et *avare* celui qui n'est qu'*économe* ; ou comme si l'on donnait à une *faute légère* le nom de *crime énorme*.

La vapeur de mon sang ira grossir la foudre
Que Dieu tient déjà prête à le réduire en poudre.

(CORNEILLE, *Héraclius*, acte 1, s. 3.)

Le flot qui l'apporta recule épouvanté.

(RACINE, *Phèdre*, acte 8.)

L'*exténuation* est une figure de style par raisonnement, qui consiste à mettre à la place de la véritable idée de la chose, une autre idée du même genre, mais d'un degré inférieur par rapport à la qualité bonne ou mauvaise que l'on veut désigner : comme si l'on n'appelait que *sévère* celui qui est *cruel*, qu'*économe* celui qui est *avare*, etc. Cette figure est opposée à l'exagération.

La *prolepse* (προληψις, anticipation, de προ, ante, et λαμβανω, capio) est une figure de style par raisonnement, par laquelle on prévient et l'on réfute d'avance les objections que l'on pourrait essuyer ; ce que l'on fait souvent moins par la crainte de ces objections que pour avoir occasion d'ajouter de nouvelles raisons à celles qu'on a déjà alléguées, ou de les présenter sous un jour nouveau et propre à en assurer l'efficacité.

Il a tort, dira-t-on, pourquoi faut-il nommer?
Attaquer Chapelain !

(BOILEAU.)

L'occupation, l'antéoccupation, la préoccupation sont la même chose que la prolepse qui leur est préférable, parce qu'elle est reçue chez les rhéteurs et non sujète à équivoque.

A la prolepse se rapportent en sous-espèces la communication, la concession, la subjection. La *communication* est une figure de style par raisonnement, dont l'objet est de tirer des principes de ceux à qui on parle l'aveu des vérités qu'on a l'intention d'établir contre leurs prétentions. L'artifice de cette figure consiste à paraître consulter ceux qu'on veut persuader, et à ne soumettre par conséquent à leur décision que des choses auxquelles on sent bien qu'ils ne pourront se refuser, comme l'indique, par exemple, ce passage du sermon de Massillon sur le petit nombre des élus : « Je suppose que c'est ici votre dernière heure et la fin de l'univers ; que les cieux vont s'ouvrir, » etc.

Cette figure ne se fait pas toujours par voie de consultation ; souvent c'est par insinuation, en affirmant que ceux que l'on veut persuader adoptent le principe sur lequel on s'appuie : mais alors il faut être bien sûr de ne pouvoir être démenti, « Fecerunt id servi Milonis (dicam enim non derivandi criminis causâ, sed ut factum est) neque imperante, neque sciente, neque præsentè domino, quod suos quisque servos in tali re facere voluisset. » (CICÉRON.)

La *concession* est une figure de style par raisonnement, qui consiste à accorder quelque chose à celui contre qui on parle pour en tirer ensuite un plus grand avantage. « Je sais qu'il est des bienséances inévitables, » etc. (MASSILLON, serm. sur le respect humain.)

Je veux que la valeur de ses aïeux antiques
Ait fourni de matière aux plus vieilles chroniques (1),
Et que l'un des Capets, pour honorer leur nom,
Ait de trois fleurs de lys doté leur écusson.

(BOILEAU, Satire v).

(1) On sait que cette locution *ait fourni de matière* n'est pas restée française, et qu'on dit maintenant, *fournir matière*.

La *subjection* est une figure de style par raisonnement, qui consiste dans une suite de propositions tendantes à un même but, dont chacune est immédiatement suivie d'une proposition corrélatrice, servant à la précédente ou de réponse ou de développement, ou d'explication, ou de conséquence, etc. « Quel usage plus doux et plus flatteur pourriez-vous faire de votre élévation ? » etc. (MASSILLON.)

Est-on héros pour avoir mis aux chaînes
Un peuple ou deux ? Tibère eut cet honneur.
Est-on héros en signalant ses haines
Par la vengeance ? Octave eut ce bonheur.
Est-on héros en régnañt par la peur ?
Séjan fit tout trembler, jusqu'à son maître.
Mais, etc.

(J.-B. ROUSSEAU, Epig. IX.)

L'*épiphonème* (επιφωνημα, exclamation; d'επι, après; et de φωνεω, s'écrier) est une réflexion courte et animée à la suite d'un récit; c'est l'énonciation du rapport d'une narration avec la fin morale de la pensée. Boileau dans son *Lutrin* termine l'énumération des parties de son sujet par cet épiphonème :

Tant de fiel entre-t-il dans l'ame des dévots !

Virgile, après avoir exposé les obstacles qui s'opposaient à l'établissement d'Enée en Italie, fait cet épiphonème :

Tantæ molis erat romanam condere gentem ! (*En.* liv. 1).

..... Tant dût coûter de peine
Ce long enfantement de la grandeur romaine !

(DELILLE.)

FIGURES DE STYLE PAR COMBINAISON.

Par ce tour on rapproche tantôt sous un aspect, tantôt sous un autre, des objets différens qui se reflètent en quelque manière les uns sur les autres; et qui en s'éclairant ajoutent souvent la chaleur à la lumière. Cette espèce de

figure se compose de la comparaison, de l'allégorie, de l'an-tithèse, de l'allusion et de la gradation.

La *comparaison* est une figure de style par combinai-son, qui rapproche l'un de l'autre deux objets différens, mais analogues à quelques égards, pour fonder sur cette analogie une conclusion de l'un à l'autre, en appliquant comme conséquence au second objet, ce qui est un fait par rapport au premier. Cette conclusion ne doit porter, on le sent bien, que sur ce qui est commun aux deux objets comparés, et elle peut être de trois sortes; du plus au moins, du moins au plus, et de parité. Du plus au moins : « Si l'homme de génie l'ignore, quelle confiance l'homme simple et grossier pourra-t-il avoir en ses propres lumières? » Du moins au plus : « Quis enim hunc hominem dixerit, qui quum tam certos cœli motus, » etc. (CIC. De nat. deor.) De parité : « Adorons les secrets de Dieu, mes frères, etc. » (MASSILLON, prem. serm. sur la purif.)

Comparaison du plus au moins :

Dans une éclatante voûte
Il (Dieu) a placé de ses mains
Ce soleil qui, dans sa route,
Eclaire tous les humains.
Environné de lumière,
Cet astre ouvre sa carrière
Comme un époux glorieux,
Qui, dès l'aube matinale,
De sa couche nuptiale
Sort brillant et radieux.

—
L'univers à sa présence
Semble sortir du néant.
Il prend sa course, il s'avance
Comme un superbe géant, etc.

(J.-B. ROUSSEAU, Ode 11, liv. 1).

Comparaison du moins au plus : chute de Troie (*Enéide*, liv. IV) et d'un arbre :

Tout tombe : je crois voir de son faite orgueilleux
Ilion tout entier s'écrouter dans les feux.
Ainsi contre un vieux pin qui du haut des montagnes
Dominait fièrement sur les humbles campagnes,
Lorsque des bûcherons, réunissant leurs bras,
De son tronc ébranlé font voler les éclats,
L'arbre altier, balançant sa tête chancelante,
Menace au loin les monts de sa chute pesante,
Attaqué, mutilé, déchiré lentement,
Enfin dans un dernier et long gémissent,
Il épuise sa vie, il tombe, et les collines
Retentissent du poids de ses vastes ruines :
Ainsi tombe Ilion. (DELILLE.)

Comparaison de parité :

Tel un serpent qu'un aigle emporte dans les airs,
Entoure à nœuds pressés de longs anneaux divers
Et sa tête et ses flancs et ses serres cruelles,
Et de plis redoublés embarrasse ses ailes.
(OVIDE, *Métam.* liv. IV, ch. 7, Trad. de Saintange.)

Il y a une autre figure de style par combinaison qui rapproche aussi les objets pour faire reconnaître l'un par les caractères de l'autre, et à laquelle on donne aussi fort souvent le nom de comparaison. Mais comme celle-ci est purement pittoresque, et qu'on ne se propose d'en déduire aucune conséquence, Beauzée pense qu'il vaut mieux, à l'exemple de quelques rhéteurs, lui donner exclusivement le nom de *similitude*. La similitude est une figure de style par combinaison, qui indique ou développe le rapport qui est entre deux choses, deux idées, deux pensées, dans la vue seulement d'éclairer l'une par l'autre, ou de rendre l'une plus sensible sous l'image et l'emblème de l'autre.

Les mêmes similitudes doivent suivre les mêmes règles que la métaphore, parce que, selon la remarque de Quintilien, la métaphore n'est qu'une similitude abrégée, et la similitude une métaphore étendue et développée. La similitude doit donc être tirée d'objets plus connus que celui qu'on se propose de faire mieux connaître; d'objets qui

puissent présenter à l'imagination quelque chose de neuf, d'éclatant, d'intéressant, de noble ; d'objets par conséquent qui ne réveillent aucune idée basse, abjecte, dégoûtante, ou même trop vulgaire et triviale. La métaphore ne fait voir l'objet qu'à travers l'image qui l'enveloppe. La similitude répète comme dans un miroir un objet sensible par lui-même.

Voltaire dit en parlant des Seize (*Henriade*, ch. IV) :

Nés dans l'obscurité, nourris dans la bassesse,
Leur haine; etc.

Ainsi lorsque les vents, etc. Ainsi dans les fureurs, etc.

Gresset, dans sa *Chartreuse*, commence par cette similitude :

Vainement j'abjurais la ruine;
L'haleine légère des vents
Emportait mes faibles sermens.

La tragédie admet les métaphores, mais non pas les similitudes, parce que la métaphore, quand elle est naturelle, appartient à la passion ; les similitudes n'appartiennent qu'à l'esprit.

La dissimilitude est une figure de style par combinaison, qui indique ou qui développe les différences de deux objets, rapprochés d'abord comme analogues. Cette figure est brillante comme la similitude dont elle est le contraire. C'est pourquoi elle exige les mêmes précautions quand elle est de pur ornement et ne convient guère qu'aux poètes ou aux orateurs dans le genre démonstratif : mais si on la tourne en raisonnement, elle est admissible partout. L'idylle du ruisseau, par madame Deshoulières, est un bel exemple de dissimilitude poétique : les trois premiers vers établissent l'analogie, et la dissimilitude vient après.

Ruisseau, nous paraissions avoir le même sort :
D'un cours précipité nous allons l'un et l'autre,
Vous à la mer, nous à la mort.
Mais, hélas ! que d'ailleurs je vois peu de rapport
Entre votre course et la nôtre ! etc.

Tertullien (Apolog., cap. 46), comparant les vertus des chrétiens avec celles des célèbres philosophes du paganisme, fournit un bel exemple d'une dissimilitude oratoire raisonnée : « Oseriez-vous comparer la chasteté de vos philosophes avec celle de nos chrétiens ? Il est vrai qu'un certain Démocrite se creva les yeux » etc.

L'allégorie (*αλκος*, autre ; *αγορευω*, dire) est une figure de style par combinaison, qui présente d'abord un sens littéral autre que celui qu'on a dessein de faire entendre, mais dont on découvre aisément l'intention par le secours des idées accessoires et des circonstances. Exemple :

Claudite jam rivos, pueri, sat prata biberunt.

(VIRGILE, *Bucolique*, III.)

Vous, enfans, dans leur lit rappelez ces ruisseaux ;
Les champs désaltérés n'ont plus besoin des eaux.

(TISSOT.)

Cette figure consiste à substituer au véritable objet dont on veut parler, un autre objet différent, mais semblable au moins à plusieurs égards ; et à régler ensuite toutes les expressions du discours relativement à cet objet fictif, comme s'il ne s'agissait point de l'objet principal qu'il représente en vertu d'une similitude tacite. Horace, sous l'allégorie d'un vaisseau, représente à la république romaine les périls dont elle est menacée, si elle permet qu'Octave-Auguste en quitte le gouvernement.

O navis, referent in mare te novi

Flucibus : ô quid agis ? etc. (Ode XIV, livre 4.)

Sur l'onde, cher vaisseau, quelle fureur t'entraîne ?

Ah ! pourquoi désertez les délices du port ?

Ne vois-tu point que ta carène

N'a plus de rames sur son bord ?

De l'aquilon ta voile a subi les outrages,

J'entends de toutes parts tes antennes gémir ;

Comment affronter les orages

Sous qui je vois la mer frémir ? etc.

(Trad. nouv. par ALBERT-MONTÉMONT.)

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

(MADAME DESHOULIÈRES).

Un *personnage allégorique* est une passion, une qualité de l'âme, un accident de la nature, une idée abstraite, personnifiée. Presque toutes les divinités de la fable sont allégoriques dans leur origine, la beauté, l'amour, la sagesse, le tems, les saisons, les élémens, la paix, la guerre, etc. Mais lorsque ces idées abstraites, personnifiées, ont été réellement l'objet du culte d'une nation, et que dans sa croyance elles ont eu une existence idéale; elles sont mises dans l'ordre du merveilleux, au nombre des réalités, et ce n'est plus ce qu'on appelle des personnages allégoriques.

L'*antithèse* (αντι, contre; τιθημι, poser) est une figure de style par combinaison, qui dans la même période ou dans la même tirade, met en opposition des choses contraires soit par le fond des pensées, soit par le tour de l'expression. Exemple :

Et monté sur le faite, il aspire à descendre. (CORNEILLE.)
Triste amante des morts, elle hait les vivans. (VOLTAIRE.)

Qui ita dignissimus est scenâ propter artificium, ut dignissimus sit curiâ propter abstinentiam. (CIC pro Roscio).

Toi qui meurs avant que de naître,
Assemblage confus de l'être et du néant,
Triste avorton, informe enfant, etc.
(HÉNAUT, sonnet de l'Avorton).

Le *paradoxisme* (de παραδοξον, chose surprenante, inattendue, qui est contre l'opinion commune; imitation du paradoxe) est une figure d'antithèse, qui consiste à réunir sur le même sujet des attributs qui au premier coup-d'œil paraissent inconciliables et contradictoires. C'est ainsi que Thomas dit de Sully : « Il se vengea de ses ennemis, car il ne perdit aucune occasion de leur faire du bien. » Boileau

dit lui-même, qu'un noble ruiné qui se mésallie, redevenu riche par un mariage inégal, « rétablit son honneur à force d'infamie. »

La *paradiastole* (παρὰ, entre; διαστολή, distinction) est une espèce d'antithèse qui consiste à distinguer l'une de l'autre des idées analogues et approchantes, afin de les déterminer d'une manière précise et de prévenir la confusion que pourrait occasionner leur ressemblance. Exemples :

Quorumdam non otiosa vita est dicenda, sed desideriosa occupatio. (SENEC., de brev. vitæ, II).

L'amour pour l'ordinaire est peu fait à ces lois,
Où l'on voit les amans vanter toujours leur choix.
Jamais leur passion n'y voit rien de blâmable,
Et dans l'objet aimé tout leur devient aimable.
Ils comptent leurs défauts pour des perfections
Et savent y donner de favorables noms, etc.

(Misanthrope, acte II, s. 8).

Cette espèce d'opposition tient le milieu entre l'exagération qui grossit les idées, et l'exténuation qui les affaiblit. Son usage est d'adoucir ce qui pourrait paraître trop fort ou de fortifier ce qui serait trop faible. « Je ne veux pas dire qu'il soit fou, mais il faut avouer qu'il est quelquefois bourru. »

L'*allusion* est une figure de style par combinaison, où l'on dit une chose qui a rapport à une autre, sans faire une mention expresse de celle-ci, quoiqu'on ait en vue d'en réveiller l'idée. L'allusion peut avoir trait à des faits historiques ou fabuleux, à des usages, quelquefois même à un mot; et l'effet de cette figure est de fixer l'attention sur les idées accessoires qui tiennent à l'idée de comparaison. L'*allusion historique* est celle qui a trait à quelque fait réel et connu consigné ou non dans les livres historiques.

Ton roi, jeune Biron, te sauve enfin la vie.
Il t'arrache sanglant aux fureurs des soldats,
Dont les coups redoublés achevaient ton trépas;
Tu vis; songe du moins à lui rester fidèle. (*Henriade*, ch. 3.)

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

L'*allusion mythologique* est celle qui a trait à quelque fait consigné dans l'histoire. Mademoiselle de Scudéri, peu de tems après que le prince de Condé en fut sorti, et ayant vu des pots d'œillets que ce prince pendant sa prison prenait plaisir à cultiver, fit ce quatrain :

En voyant ces œillets qu'un illustre guerrier
Arrosa de la main qui gagna des batailles,
Souviens-toi qu'Apollon bâtissait des murailles,
Et ne t'étonne pas que Mars soit jardinier.

L'*allusion nominale* est celle qui ne consiste que dans une ressemblance accidentelle de termes et dans une espèce de jeu de mots communément fondé sur l'équivoque. Telle fut la réponse d'un grand seigneur, qui ayant été longtems favori de son prince et n'étant plus si fort en crédit, trouva sur les degrés, comme il descendait de chez le roi, son nouveau concurrent qui y montait, et qui lui demanda si chez le roi il y avait quelque chose de nouveau : « Rien du tout, répondit il, sinon que je descends et que vous montez. » Le sens propre de descendre et de monter marquait la situation physique de deux acteurs ; le sens métaphysique désignait leur situation morale à l'égard du prince.

La *gradation* est une figure de style par combinaison, qui présente une succession d'idées dont la progression est si uniformément ménagée, que la suivante a constamment quelque chose de plus ou de moins que la précédente jusqu'à la dernière, qui est la plus forte ou la plus faible de toutes, selon que la progression est ascendante ou descendante.

Exemple d'une gradation ascendante : « La marque la plus sûre...- qu'on est encore attaché au monde, c'est qu'on le craint plus que la vérité, qu'on le ménage aux dépens de la vérité, qu'on veut lui plaire malgré la vérité, et qu'on lui sacrifie sans cesse la vérité. » (MASSILLON. Sermon sur la Pentecôte.)

Exemple d'une gradation descendante : « Si vous diffé-

rez votre conversion à la mort, vous mourrez dans votre péché, parce qu'alors vous ne serez plus en état de chercher Jésus-Christ » etc. (MASSILLON. Sermon sur l'impénitence finale.)

Exemple des deux espèces de gradations : « Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas, quod ego non modo non audiam sed etiam non videam, planeque sentiam. » (CIC. *Catil.*, III, 8)

L'*hystérologie* (υστερολογία, manière de parler où l'ordre naturel des mots est renversé; d'υστερος, posterior; λογος, sermo) est une gradation renversée qui présente la suite des pensées dans l'ordre inverse de leur décomposition philosophique.

... Moriamur, et in media arma ruamus.

Una salus victis, nullam sperare salutem.

(VIRGILE, *Enéide*, liv. II, 354.)

« Mourons, jetons-nous au milieu des armes. Un seul salut reste aux vaincus, c'est de n'espérer aucun salut. » (Trad. nouv. de M. de Pongerville.)

C'est une hystérologie : en effet, il n'est plus tems quand on est mort de se précipiter au milieu des ennemis ; mais s'y précipiter est un bon moyen pour chercher la mort. Ainsi l'ordre grammatical des pensées est ici renversé.

Il y a une autre progression à laquelle on donne aussi le nom de *gradation* : c'est une espèce de gradation que Beauzée appelle une *concaténation*. Dans la gradation, les idées vont en croissant ou en décroissant ; dans la concaténation, elles sont seulement comme enchainées les unes aux autres. (Tertullien (lib. *de Spectaculis*) nous en offre un exemple : « Cui enim veritas comperta est sine Deo ? Cui Deus compertus est sine Christo ? Cui spiritus sanctus accommodatus est sine fidei sacramento ? »

FIGURES DE STYLE PAR FICTION.

Par ce tour la pensée ne doit pas être entendue littéralement comme elle est énoncée, mais il laisse apercevoir le

véritable point de vue en le rendant seulement plus sensible et plus intéressant par la fiction même. Cette espèce de figure comprend l'hyperbole, la litote, l'interrogation, la dubitation, la prétérition, la réticence, le dialogisme, l'ironie.

L'*hyperbole* (ὕπερβολη excès; de ὑπερβαλλειν, surpasser de beaucoup) est une figure de style par fiction, qui consiste à présenter des idées qui surpassent même la vraisemblance, non dans l'intention d'en imposer, mais dans la vue d'amener l'esprit à la vérité par cette espèce de mensonge, et de fixer ce qu'il doit croire en lui présentant des choses incroyables. Dans cette figure on augmente ou l'on diminue excessivement la vérité des choses dont on parle. Hérodote, en parlant des Lacédémoniens qui combattirent au pas des Thermopyles, dit « qu'ils se défendirent en ce lieu jusqu'à ce que les barbares les eussent ensevelis sous leurs traits. Un auteur athénien dit, en parlant d'un fanfaron pauvre et plein de vanité : « Il possède en province une terre qui n'est pas plus grande qu'une épître de Lacédémonien. »

Satan a déployé ses gigantesques ailes :

Il part, frappant du pied, vers des voûtes nouvelles,

Et dans l'air ténébreux traçant de longs sillons,

Il s'enlève, emporté par de noirs tourbillons.

Alors, d'un vol rapide, à travers les orages,

Il monte, audacieux, sur un char de nuages, etc.

(DELILLE, trad. du *Paradis perdu*, liv. II).

La *litote* (λιτοτης, simplicité; de λιτος, tenuis, petit.) est une figure de style par fiction, qui consiste à déguiser une affirmation positive par la simple négation du contraire, et dont l'effet est de donner à l'affirmation ainsi déguisée, plus d'énergie et de poids. Ce tour pris à la lettre paraît affaiblir la pensée; mais on sait bien que des idées accessoires en feront sentir toute la force. On veut dire le moins par modestie ou par égard, pour réveiller l'idée du plus. Quand Chimène dit à Rodrigue (*Le Cid*, acte III, sc. 4) :

« Va, je ne te hais point, » elle lui fait entendre bien plus que ces mots-là ne signifient littéralement.

Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie
Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie.

(RACIN, *Iphigénie en Aulide*).

Est-ce qu'à mon sonnet vous trouvez à redire?

— Je ne dis pas cela, mais, etc.

(MOLIÈRE, *Misanthrope*, acte 1).

La litote diffère de l'exténuation. L'exténuation, en affaiblissant l'idée, voudrait être prise et entendue à la lettre; au contraire, la litote prétend ne rien perdre de ce qu'elle ne dit pas : la première est une figure par raisonnement, et la seconde n'est qu'une figure par fiction.

L'*interrogation* est une figure de style par fiction, qui consiste à prendre le tour interrogatif; non pour marquer un doute réel; car l'expression serait alors toute simple et sans figure, mais au contraire pour indiquer une persuasion plus grande par l'espèce de défi que l'on paraît faire à l'auditeur de nier ce qu'on avance; pour réveiller l'attention par une sorte de vivacité; pour marquer la surprise, la crainte, la douleur, l'indignation et les autres mouvements de l'âme; quelquefois pour presser, pour convaincre, pour confondre ceux à qui l'on adresse la parole.

Où suis-je? de Baal ne vois-je pas le prêtre?
Quoi! fille de David, vous parlez à ce traître?
Vous souffrez qu'il vous parle? et vous ne craignez pas
Que du fond de l'abîme entr'ouvert sous ses pas
Il ne sorte à l'instant des feux qui vous embrasent,
Ou qu'en tombant sur lui ces murs ne vous écrasent?

(*Athalie*, acte III, s. 5).

Quousque tandem abutere, Catilina, etc. (CICÉRON,
1^{re} Catilinaire.)

Barbare, c'est donc là cet heureux sacrifice
Que vos soins préparaient avec tant d'artifice!

Quoi ! l'horreur de souscrire à cet ordre inhumain
N'a pas, en le traçant, arrêté votre main !

(RACINE, *Iphigénie*, acte IV, s. 4).

La *dubitation* est une figure de style par fiction, dans laquelle celui qui parle paraît incertain du parti qu'il doit prendre, quoiqu'il sache au fond à quoi s'en tenir, ou qu'il n'y ait en effet qu'un parti qui lui convienne. « Quid scribam vobis, patres conscripti, aut quomodo scribam ? aut quid omnino non scribam hoc tempore ? Dii me deæque pejus perdant quam perire quotidie sentio, si scio ! (TAC., *Ann.*, VI, 6.)

Cours chez elle à l'instant, va, vole, Corasmin ;
Montre-lui cet écrit... etc.

VOLTAIRE, *Zaïre*, acte IV, s. 5).

Où suis-je ? qu'ai-je fait ? que dois-je faire encore ?
Quel transport me saisit ? quel chagrin me dévore ?
Errante et sans dessein, je cours dans ce palais.
Ah ! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais ?
Le cruel ! de quel œil il m'a congédiée !

(RACINE, *Andromaque*, acte V, s. 1).

En quid ago ? rursusne procos irrisa priores
Experiar ! etc.

Enéide, liv. IV, 534).

Que faire ? vain jouet de mes premiers amans,
Dit-elle, mendier l'hymen et leurs sermens,
Moi, moi, qui si longtems rejetai leur hommage ?

(MOLLEVAUT.)

La *prétérition* (*præteritio*, oubli ; de *prætereo*, je passe outre, j'oublie), ou *prétermission*, est une figure de style par fiction, au moyen de laquelle on feint de passer sous silence ce qu'on dit néanmoins très clairement, ou de ne faire qu'effleurer les choses que l'on veut quelquefois inculquer avec plus de force. Exemples :

« Quid verò ? nuper, quum morte superioris uxoris,
novis nuptiis, etc. » (CIC., *Catil.* I, VI, 14.)

Parlerai-je de toutes ces actions dont Bayard fut, sinon le chef, comme dans celles que je viens de citer, du moins le principal mobile et le ressort le plus puissant.» Éloge de Bayard, par Cosson.)

L'épanorthose (επι, sub; ανα, re, rursus; ορθω, rectum facio; επανορθωσις, action de corriger, de refaire droit à la fin), est une figure de style par fiction, dans laquelle on corrige par quelque vue fine et délicate, ce que l'on vient de dire, quoiqu'on ait eu et dû avoir l'intention expresse de le dire. Il ne s'agit donc point, dans l'épanorthose, de corriger une faute réelle, ce serait un procédé naturel et simple, et non une figure : il n'est question ici que de se ménager un passage délicat à de nouvelles idées que l'on veut ajouter aux premières, ou pour les apprécier au juste, ou pour les éclaircir, ou pour leur donner plus d'énergie en paraissant les rejeter comme trop faibles. Fléchier loue la noblesse du sang dont Turenne est sorti; puis il ajoute : « Mais que dis-je, il ne faut pas l'en louer ici, etc. » — Le vieillard Ménédème, dans l'Héautontimoruméros de Térence, acte 1^{er}, sc. 1^{re}, parle ainsi à Chrémès :

Filium unicum adolescentem

Habe: ah! quid dixi habere me? imò habui chreme;

Nunc, habeam nec ne incertum est.

L'épitrope (επιτροπη, concession, dérivé de επι, par-dessus; τρεπω, tourner) est une figure de style par fiction, voisine, mais différente de la concession ou prolepse qui semble accorder à celui contre qui l'on parle des choses excessives et illicites, mais dans la vue de l'en détourner plus efficacement; soit en le touchant par l'indignation et le dédain que l'on montre par là, soit en lui peignant mieux l'horreur de l'excès auquel on l'abandonne. Comme cette figure prise à la lettre pourrait passer pour une bassesse indigne ou pour une absurdité, il est assez ordinaire de s'en assurer le véritable effet par l'épanorthose qui ramène à son vrai but ce que le zèle ou l'indignation semblait avoir suggéré d'excessif.

Massillon nous fournit, dans son sermon sur le salut, un exemple très-beau de l'épître suivie d'une épanorthose qui explique nettement l'intention du langage qu'elle redresse. Epître : « Si vous êtes résolus de périr, eh ! pourquoi voulez-vous donc, » etc. Epanorthose : Mais non, mon cher auditeur, » etc.

Le célèbre sonnet de Desbarreaux renferme dans les douze premiers vers une très-belle épître ; et les deux derniers vers sont l'épanorthose.

Aristée dans Virgile (Georg. iv, 321-332), après la mort de ses abeilles, adresse ce discours à Cyrène, sa mère : Mater Cyrene, mater, etc., et le termine par cette épître : Quin age et ipsa manu, etc.

Déesse de ces eaux, ô Cyrène, ô ma mère !
Si je puis me vanter qu'Apollon est mon père,
Hélas ! du sang des dieux n'as-tu formé ton fils
Que pour l'abandonner aux destins ennemis ?
Ma mère, qu'as-tu fait de cet amour si tendre ?
Où sont donc ces honneurs où je devais prétendre ?
Hélas ! parmi les dieux j'espérais des autels,
Et je languis sans gloire au milieu des morts, etc.¹
(DELILLE).

On ne doit pas confondre l'épître ou permission avec la concession ou prolepse : celle-ci est une figure de style par raisonnement, et celle-là n'est que par fiction : la concession est réelle, au lieu que l'épître n'est qu'une concession simulée ou ironique.

La *parrhésie* *παρρησία*, licence, comme qui dirait, *παν ῥησια* ou *πας ῥησις* ; de *πας*, omnis, *ῥεω*, dico) est une figure de style par fiction, au moyen de laquelle en feignant d'en dire plus qu'il n'est permis ou convenable, on parvient à un but auquel on ne paraissait pas tendre. Nous disions, en feignant, parce que si l'espèce de licence avec laquelle on s'exprime est franche, et qu'elle énonce les véritables sentimens de celui qui parle, c'est alors une expression toute simple, et non pas une figure.

Il y a une parrhésie dans cette lettre de Voiture au

prince Eugène , parce que, sous prétexte de lui faire des reproches, il le loue très-délicatement de ses exploits : « A cette heure que je suis loin de Votre Altesse et qu'elle ne peut faire usage de sa charge, » etc. Il y a une parrhésie dans ce passage de Cicéron : « O clementiam admirabilem atque omni laude, etc., vide quàm non reformidem. » (Pro Ligario, II, III, 6. 7.)

La *réticence* est une figure de style par fiction , qui consiste à interrompre subitement une phrase commencée , comme si l'on était violemment entraîné par une passion qui se réveille tout à coup , ou arrêté par une réflexion qui empêche de continuer : dans l'une et dans l'autre supposition, le peu qu'on a dit, avec le secours des circonstances, doit suffire pour faire deviner ce que l'on ne dit pas, et c'est souvent un moyen d'en faire imaginer beaucoup plus qu'on ne se serait permis d'en dire.

En l'appui de ton Dieu tu t'étais reposé :
De ton espoir frivole es-tu désabusé ?
Il laisse à mon pouvoir et son temple ét ta vie.
Je devrais sur l'autel où ta main sacrifie
Te... Mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter, etc.
(*Athalie*, acte V, s. 5).

Prenez garde, seigneurs; vos invincibles mains
Ont de monstres sans nombre affranchis les humains ;
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un... votre fils, seigneur, me défend de poursuivre.
(*Phèdre*, acte V, s. 3).

Tantane vos generis tenuit fiducia vestri?
Jam cœlum terramque, meo sine numine, venti,
Miscere, et tantus audetis tollere moles?
Quos ego.... Sed motos præstat componere fluctus.
(*Énéide*, liv. I, 436).

Avez-vous donc tant de confiance dans votre race ?
Déjà, sans mon ordre divin, vents, vous osez bouleverser
le ciel et la terre, soulever tant d'immenses ondes? vous
que je.... Mais il est pressant de calmer les flots agités.
(Traduction nouvelle de M. de PONGERVILLE.)

L'*interruption* est une figure de style par fiction, particulièrement propre à l'art du dialogue et surtout du dialogue dramatique : elle consiste à arrêter la continuation d'un discours commencé par un acteur, en transportant subitement la parole à un autre ; de manière que le commencement déjà entendu jette les spectateurs dans l'incertitude ou même dans l'erreur, et que l'auteur même par trop de précipitation perd des lumières qui auraient influé peut-être sur sa conduite. Prenons pour exemple cette scène de Mithridate et de Monime :

MITHRIDATE.

Je vois qu'on m'a dit vrai : ma juste jalousie
Par vos propres discours est trop bien éclaircie :
Je vois qu'un fils perfide, épris de vos beautés,
Vous a parlé d'amour et que vous l'écoutez...
Apelez Xipharès.

MONIME.

Ah ! que voulez-vous faire ?

Xipharès....

MITHRIDATE.

Xipharès n'a point trahi son père ;
Vous vous pressez en vain, etc.

(*Mithridate*, acte II, s. 4).

L'*interruption* et la *réticence*, confondues par quelques rhéteurs, parce que toutes deux arrêtent la continuation d'un discours commencé, diffèrent l'une de l'autre, quant au moyen et à la fin. L'*interruption* vient d'un second personnage et impose un silence forcé à celui qui parle ; la *réticence* vient de celui même qui parle, et cause un silence volontaire ; la première amène l'incertitude ou l'erreur ; la seconde en laisse entendre plus qu'elle n'en dit.

Le *dialogisme* (*διαλογος*, entretien de deux ou plusieurs personnes), est une figure de style par fiction qui rapporte directement ou un entretien avec soi-même, ou un entretien soit de deux, soit de plusieurs personnages ensemble,

relatif à la matière qu'on traite ; après quoi, le discours reprend son cours ordinaire ; car le dialogue continu entre les acteurs d'une comédie, d'une églogue, etc., n'est point un dialogisme, puisqu'au lieu d'être un tour particulier à une partie du discours, c'en est le ton général et nécessaire. Au reste, le discours direct du dialogisme peut être vrai et tel qu'il a été tenu ; ou il peut être fait dans l'intention seulement de développer les pensées ou les sentimens réels ou supposés des personnages qu'on fait parler.

Cicéron (Off. III, 58-59) donne un exemple de la première espèce : « Canius, eques, romanus,... quum se Syracusas oriandi », etc.

Virgile offre un exemple de la seconde espèce en faisant parler Junon seule, dans le livre 1^{er} de l'*Enéide* :

Quum Juno, æternum servans sub pectore vulnus,
Hæc secum : Mene incepto desistere victam !
Nec posse, etc. (40-53.)
Quand Junon, nourrissant ses éternels chagrins,
Se dit : « Moi, moi vaincue ! abjurer mes desseins !
Ne pouvoir d'un Troyen affranchir l'Hespérie !
O sort ! tu le défends !... Et Pallas en furie,
Brûle les nefes des Grecs, livrés tous au trépas !
Quoi ! pour du seul Ajax punir les attentats !
Elle-même des dieux prend le rapide foudre,
Bouleverse les mers, met les vaisseaux en poudre,
Enlève et lance Ajax, percé d'un trait brûlant,
Et sur des rocs aigus l'attache tout sanglant :
Et moi des immortels, moi qui marche la reine,
Moi, sœur de Jupiter, épouse souveraine,
Je lutte si longtemps contre ces vils mortels !
Eh ! qui voudrait encore honorer mes autels ?

(MOLLEVAUT.)

Misérable ! et je vis ! et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue ! etc.

(RACINE, *Phèdre*, acte IV, scène VI.)

L'*ironie* (εἰρωνεία, d'εἶρω, parler) est une figure de style par fiction, au moyen de laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit. Boileau, qui n'a pas rendu à

Quinault toute la justice que le public lui a rendue depuis, en parle ainsi par ironie, dans sa 19^e satire :

Toutefois, s'il le faut, je veux bien m'en dédire;
Et pour calmer enfin tous ces flots d'ennemis,
Réparer en mes vers les maux qu'ils ont commis.
Puisque vous le voulez, je vais changer de style ;
Je le déclare donc, Quinault est un Virgile.

L'ironie simple emploie souvent les antiphrases. L'ironie soutenue est un tissu de contrevérités. Il y a, du reste, cinq espèces d'ironie, dont nous nous bornerons à marquer ici les caractères : 1^o par la première on répète directement ce qu'un autre a dit ou pu dire, en affectant même d'en imiter le maintien, les gestes, le ton ; de manière qu'avec un air méditatif, qui semble d'abord favorable à ce qu'on répète, on en vient enfin à le tourner en ridicule. Dans la *Métromanie*, acte III, s. 2, Dorante, se plaignant un peu de Lucile en désirant qu'elle lui eût parlé autrement, Lucile lui réplique :

Quoi ! qu'elle eût dit : Monsieur, je suis folle de vous ;
Je voudrais que déjà vous fussiez mon époux ? etc.

2^o La seconde espèce est proprement l'ironie par laquelle on paraît se charger de ce qui tombe directement sur l'adversaire ; ou par laquelle, au contraire, on paraît attribuer à l'adversaire ce qui, au lieu de lui convenir, convient uniquement ou à nous ou à celui pour qui nous parlons. Nous trouvons dans Virgile (*Enéide*, liv. X. 90) une ironie de ce premier caractère, quand Junon prononce ces mots contre Vénus : quæ causa fuit, etc. Il y a une ironie de ce second caractère dans le discours de Turnus à Drancès : Proinde tona eloquio, etc. (*En.* liv. XI, 385). Cette seconde espèce d'ironie est ordinairement nommée *persiflage*.

3^o La troisième espèce, nommée *sarcasme* (*σαρκασμος*, raillerie amère et insultante ; de *σάρκαζεν*, *carnes diducto rictu ex ossibus detrahere*) est une ironie d'autant plus

cruelle, qu'elle tombe ordinairement sur un sujet hors d'état de s'en venger, ou même parce qu'il est mort. Tel est le discours de Turnus à Eumède, après l'avoir percé de sa propre épée : En agros et quàm, etc. (*En.* liv. XII. 359).

Ce Dieu, depuis longtems votre unique refuge,
Que deviendra l'effet de ses prédictions ?

(RACINE, *Athalie*, acte II, scène VII.)

4^o La quatrième espèce est une ironie délicate par laquelle on déguise la louange ou la flatterie sous le voile du blâme, ou l'instruction sous le voile de la louange. Boileau (*Lutrin*, ch. II), donne un bel exemple du premier caractère de cette quatrième espèce d'ironie :

A ce triste discours, qu'un long soupir achève,
La Mollesse, en pleurant, sur un bras se relève,
Ouvre un œil languissant, et d'une faible voix
Laisse tomber ces mots qu'elle interrompt vingt fois :
O nuit ! que m'as-tu dit ? etc.

Le plus bel exemple du second caractère de cette quatrième espèce d'ironie est l'exorde du sermon de Massillon pour le jour de la Toussaint : Sire, si le monde parlait ici à la place de J.-C., sans doute il ne tiendrait pas, etc. »

5^o La cinquième espèce est une ironie agréable et délicate dont le sel ne laisse pas d'être piquant. L'empereur Charles-Quint avait voulu faire croire que le soleil s'était arrêté pour lui donner le tems de rendre sa victoire sur les Saxons plus complète à la journée de Mullberg, en 1547 ; et ses flatteurs avaient osé l'écrire, comme en ayant été témoins. Henri II, roi de France, crut pouvoir, quelques années après, demander au duc d'Albe ce qui en était : « J'étais, répondit-il, si occupé ce jour-là de ce qui se passait sur la terre, que je ne pris pas garde à ce qui se passait dans le ciel. »

L'*antiphrase* (ἀντιφράζω, parler contre) est une manière de parler où l'on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre, mais par dénomination ou par qualification simplement. Les furies sont appelées *euménides* (bienveillan-

tes), de εὐ, féliciter, et μενος, animus. La mer Noire où les naufrages étaient fréquens et dont les bords étaient habités par des hommes extrêmement féroces, fut appelée par les anciens, *Pontus Euxinus* (mer hospitalière), pont euxin, dont l'étymologie est εὐ ζεινος hospes.

Nous disons que l'antiphrase se fait par dénomination ou par qualification simplement ; car si c'est une proposition entière qui énonce le contraire de ce qu'elle veut faire entendre, c'est une contrevérité. L'antiphrase et la contrevérité sont les moyens grammaticaux qu'emploie l'ironie, et quelquefois l'euphémisme ; et ces deux figures sont les motifs qui autorisent l'antiphrase et la contrevérité. L'ironie et l'euphémisme sont dans la pensée ; l'antiphrase et la contrevérité sont dans l'expression.

La *contrévérité* est une proposition destinée à être entendue dans un sens contraire à celui que présentent les termes. Que l'on dise que Corneille est sans élévation, que Racine n'est point élégant, que Lafontaine manque de naïveté, ce sont autant de contrevérités qui ne tromperont personne. Il est aisé de voir que les contrevérités sont fréquemment le langage de l'ironie, et ne peuvent jamais passer qu'à ce titre, si ce n'est encore par euphémisme.

L'*euphémisme* (εὐφημισμος, discours de bon augure ; εὐ, bien, ρημι, je dis) n'est point une figure particulière, qui n'envisage qu'un tour de phrase ou le déguisement d'une idée passagère ; c'est toute cette partie importante de l'éloquence que Rollin nomme *précautions oratoires*. Voici comment, dans son poème des *Tropes*, François de Neufchâteau caractérise l'euphémisme :

Il est certains objets qu'un prompt discernement
De l'oreille et des yeux écarte également ;
Soit quand leur nudité peut blesser la décence,
Et l'euphémisme alors en voile la licence ;
Soit quand de leur tristesse ou de leur dureté,
L'expression directe aurait trop d'âpreté,
Et l'Euphémisme alors adoucit ou déguise,
Du mot propre trop vif l'odieuse franchise...
Cicéron, triomphant d'un vil parti vaincu,

Ne dit pas qu'il sont morts; il dit qu'ils ont vécu. . .
Allez, monsieur Purgon, l'on connaît vos usages,
Et vous ne parlez pas souvent à des visages.

Péllisson, voulant caractériser le postillon à franc étrier, sans rien employer d'incongru, parodie ainsi avec un rare bonheur, le *robur et cæs triplex circà pectus*, d'Horace :

Que ce fut un rude vilain
Dont la poste eut son origine !
Il avait trois plaques d'airain,
Mais ailleurs que sur la poitrine.

FIGURES DE STYLE PAR MOUVEMENT.

Par ce tour l'âme semble s'élaner au-dehors, traiter avec les objets absents et donner la vie et le sentiment à ceux même qui en sont le moins susceptibles. Cette espèce de figure comprend la communication, la dépréciation, l'exclamation, l'optation, l'imprécation, le serment, l'apostrophe, la prosopopée.

La *communication* est une figure de style par mouvement, dont l'objet est d'intimider ceux à qui l'on parle, en leur dénonçant comme prochains, comme infaillibles, ou comme horribles, des maux dont on leur présente l'image ou le souvenir.

Va, traître, laisse-moi :
Les Juifs n'attendent rien d'un méchant tel que toi.
Misérable ! le Dieu, etc.
(*Esther*, acte III, scène v.)

Sors donc de devant moi, monstre d'impiété.
De toutes tes horreurs, va, comble la mesure.
Dieu s'apprête à te joindre à la race parjure.
(*Athalie*, acte III, scène v.)

Eh bien ! madame, eh bien ! il faut vous obéir ;
Il faut vous oublier ou plutôt vous haïr.
Oui, mes vœux, etc.
(*Andromaque*, acte I, scène IV.)

« Vous nous avertissez, Seigneur, dans les livres saints, etc. » (MASSILLON, sermon sur l'impénitence finale).

La *déprécation* est une figure de style par mouvement, qui consiste à substituer au simple raisonnement d'instantes prières, appuyées par tous les motifs que l'on croit les plus propres à toucher ceux que l'on presse.

« Quamobrem hoc nos primum metu, C. Cæsar, per fidem et constantiam, etc. » (CIC. pro Dejotaro, III, 8).

Nunc quoniam mihi natura finem vitæ facit, etc. (SALUSTE. Jugurt. x).

La *déprécation* est ennemie surtout d'une bassesse rampante : une noble fierté, tempérée par une modestie naturelle, doit en être le véritable caractère, ce n'est que par là qu'elle peut intéresser et avoir son effet. Tel est le ton de la *déprécation* de Mariamne recommandant ses fils à Hérode :

Quand vous me condamnez, quand ma mort est certaine,
Que vous importe, hélas ! etc.

(VOLTAIRE. *Mariamne*, acte IV, scène IV.)

Plusieurs rhéteurs donnent à cette figure le nom d'*obsécration*, qui a le même sens.

L'*exclamation* est une figure de style par mouvement, dans laquelle il semble qu'on abandonne tout-à-coup le discours dicté par la raison, pour se livrer aux élans impétueux d'un sentiment vif et subit qui saisit l'ame, comme la douleur ou la joie, l'espérance ou la crainte, l'admiration ou l'horreur, le désir ou l'aversion, l'amour ou la haine, l'indignation, la surprise, etc.

O sours ! ô respects ! oh ! qu'il est doux de plaindre
Le sort d'un ennemi lorsqu'il n'est plus à craindre !

(*Pompée*, acte V, scène I.)

Où sont ces fils de le terre
Dont les fières légions
Devaient allumer la guerre
Au sein de nos régions ?
La nuit les vit rassemblées ;

Le jour les voit écoulées
Comme de faibles ruisseaux ,
Qui , gonflés par quelque orage,
Viennent inonder la plage
Qui doit engloutir leurs eaux.

(J.-B. ROUSSEAU, ode x, liv. III.)

Que deviendront alors, répondez, grands du monde,
Que deviendront ces biens où votre espoir se fonde,
Et dont vous étalez l'orgueilleuse moisson ? etc.

(IBID, liv. 1^{er}, ode III.)

Un des caractères de l'exclamation est de rejeter assez ordinairement la plénitude grammaticale, et de s'énoncer par des phrases ellyptiques.

L'*optation* est une figure de style par mouvement, dans laquelle on énonce tout à coup un désir véhément d'obtenir pour soi ou pour quelqu'autre un bien que l'on juge très-précieux et très-important.

O rives du Jourdain, ô champs aimés des cieux,
Sacrés monts, fertiles vallées ,
Par cent miracles signalées ;
Du doux pays de nos aïeux
Serons-nous toujours exilées ?

(*Esther*, cœur.)

Quis dabit mihi pennas sicut colombæ , et volabo et requiescam ? (Psaume 54.)

O jour heureux pour moi !

De quelle ardeur j'irais reconnaître mon roi !

(*Athalie*, act 1, scène 1.)

L'*optation*, comme on voit, se montre sous toutes sortes de formes et de tours, l'interrogation, l'exclamation, la réticence. En voici un exemple sous la forme véritablement optative, tiré de Crébillon :

Plût aux dieux que ce jour, qui te paraît si beau,
Dût des miens, à tes yeux, éteindre le flambeau !
Valeant cives mei ! valeant ! (Cic. pro milone, xxxiv, 93.)
Oh ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
Quand pourrais-je, etc,

(*Phèdre*.)

L'optation est la figure opposée à l'imprécation. Comme le désir les caractérise l'une et l'autre et qu'elles ne diffèrent que par leur objet, toutes deux font usage des mêmes tours.

L'*imprécation* (prière contre) est une figure par mouvement, dans laquelle, emporté tout à coup par la violence de quelque passion, celui qui parle fait des vœux contre le bonheur de quelqu'un. C'est quelquefois l'expression de la colère et de la fureur; et sous ce point de vue on en trouve de fréquens exemples dans la tragédie, où les passions se montrent dans toute leur énergie.

Tigre altéré de sang qui me défends les larmes, etc.
(*Horace*, acte IV, scène v.)

Règne : de crime en crime enfin te voilà roi, etc.
(*Rodogune*, acte v, scène IV.)

Quelquefois l'imprécation n'est dictée que par le zèle de la vertu, l'horreur du vice :

Grand Dieu, si tu prévois qu'indigne de sa race,
Il doive de David abandonner la trace,
Qu'il soit comme le fruit en naissant arraché,
Ou qu'un souffle ennemi dans sa fleur a séché;
Mais si ce même enfant, à tes ordres docile,
Doit être à tes desseins un instrent utile,
Fais qu'au juste héritier le sceptre soit remis;
Livré en mes faibles mains ses puissans ennemis :
Confonds dans ses conseils une reine cruelle !
Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan et sur elle
Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur,
De la chute des rois funeste avant-coureur !
(*Athalie*, acte I, scène II.)

Le *serment* est une figure de style par mouvement, qui consiste à ajouter à son affirmation des circonstances extraordinaires qui en établissent la vérité d'une manière incontestable ou du moins plus éclatante. Il ne s'agit donc pas ici du serment légal, de cette affirmation consacrée par la religion : ce n'est qu'un procédé simple par rapport à l'é-

locution. Le serment oratoire n'a qu'une énergie empruntée et souvent de pur appareil, en sorte que le choix des circonstances affirmatives dépend entièrement du goût de celui qui parle.

1^o Tantôt c'est un détail de choses impossibles qui doivent arriver, plutôt que la violation de l'engagement que l'on contracte.

Ante leves ergo pascentur, etc.

(VIRG. Egl. 1.)

2^o Tantôt c'est la vue des plus grands dangers que l'on déclare incapables d'ébranler la résolution où l'on est.

Dût le ciel irrité nous rouvrir les enfers ;

Dût la foudre à mes yeux, etc.

(CRÉBILLON, *Idoménée*.)

Dût le peuple en fureur pour ses maîtres nouveaux, etc.

(CORNEILLE, *Rodogune*, v, 1.)

3^o D'autres fois le serment tire sa force de l'imprécation par laquelle on se dévoue soi-même à une punition affreuse, si l'on vient jamais à se démentir.

Sed mihi vel tellus optem, etc. (VIRG. *En.* IV, 24 27.)

Sion jusques au ciel élevée autrefois,

Jusqu'aux enfers maintenant descendue,

Puisse-je demeurer sans voix, etc.

(RACINE, *Esther*, I, II.)

4^o Quelquefois enfin le serment oratoire prend une forme religieuse, par l'invocation des esprits dont la religion croit l'existence et révère l'autorité. « Mais non, messieurs, vous n'avez point failli. J'en jure par ceux qui autrefois s'exposèrent à Marathon, etc. »

Sine ullâ dubitatione juravi rempublicam atque hanc urbem meâ unius operâ esse salvam, etc. (*Cicer.* In *Pisonem*, III. 6-7).

L'*apostrophe* (αποστροφή, détour, éloignement du sujet que l'on traite ; de απο, ab ; στρέφω, verto est une figure de

style par mouvement, espèce de prosopopée, par laquelle on semble perdre de vue ceux à qui l'on parle pour adresser tout-à-coup la parole à Dieu, aux esprits célestes ou infernaux, à la terre, à des personnes absentes, aux morts à des êtres inanimés, ou même à des êtres métaphysiques. Elle exprime la passion de mélancolie qui se nourrit de souvenirs et de regrets.

Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible ?
Je crois voir de tes mains tomber l'urne terrible.
(*Phèdre.*)

Mânes de mon amant, j'ai donc trahi ma foi.
(*Alzire.*)

Dulces exuviæ, dum fata deusque sinebant,
Accipite hanc animam, me que his absolvite curis.
(*Enéide*, liv. IV.)

« Il ne se trouvera personne entre vous, Athéniens, qui ait du ressentiment et de l'indignation de voir un impudent, un infâme, violer insolemment les choses les plus saintes ! Un scélérat, dis-je, qui... ô le plus méchant de tous les hommes ! rien n'aura pu arrêter ton audace effrénée » etc.
(*DÉMOSTHÈNES.*)

Quid enim, tubero, tuus ille districtus in acie pharsalicâ gladius agebat.
(*CIC.*)

Que fais-je ? où ma raison va-t-elle s'égarer ?
(*Phèdre*, IV.)

La *prosopopée* (*προσωπων*, personne ; *ποιεω*, je suppose ; faire une personne de ce qui n'en est pas une) est une figure de style par mouvement, qui consiste à prêter aux choses insensibles de l'action, des pensées, des sentiments, des passions ; à leur adresser la parole, comme si elles entendaient ; à la leur prêter, comme si elles en avaient la faculté ; à rendre présentes les personnes absentes ou à faire revivre celles qui sont mortes, soit en leur adressant la parole, soit en les faisant parler elles-mêmes.

1^o Le premier degré de la prosopopée consiste à attribuer le sentiment aux choses insensibles et inanimées, en parlant d'elles comme on parlerait des êtres animés et sensibles.

J'entends déjà frémir les deux mers étonnées
De voir leurs flots unis aux pieds des Pyrénées (1).
(BOILEAU.)

Sous ses fougueux coursiers l'onde écume et se plaint.
(BOILEAU.)

Le flot qui l'apporta recule épouvanté.
(RACINE.)

Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole et prêts à m'accuser,
Attendent mon époux pour le désabuser.
(Phèdre.)

« Vous savez que naturellement la victoire est cruelle, insolente, impie ; M. de Turenne la rendit douce, raisonnable, religieuse. »
(FLÉCHIER.)

2^o Adresser la parole aux êtres insensibles, aux personnes absentes, aux morts, est comme le second degré de la prosopopée ; et cette espèce est désignée par le nom particulier d'apostrophe.

« Sans cette paix, Flandre, théâtre sanglant où se passent tant de scènes tragiques, tu aurais accru le nombre de nos provinces ; et au lieu d'être la source malheureuse de nos guerres, tu serais aujourd'hui le fruit paisible de nos victoires. »
(FLÉCHIER.)

3^o Le troisième, le sublime degré de la prosopée, est de prêter la parole aux absents, aux morts, aux êtres insensibles, soit réels, soit purement moraux et métaphysiques.

Equidem non sine rubore quodam, paulo ante, etc.

(TITE LIVE, liv. XXXIV, cap. 4.)

(1) L'auteur parle du canal de Languedoc.

Ut, quod alii liceat, etc. (*Ibid.* lib. xxxiv, cap. 4.)

C'est de toutes les figures la plus vive et la plus magnifique. Lucain en offre un digne exemple, en faisant apparaître l'ombre de la patrie à César, au moment où il se dispose à passer le Rubicon :

Déjà le cœur rempli de ses hardis projets ,
César de l'Apennin a franchi les sommets ;
Déjà du Rubicon il aborde la rive :
De la patrie en pleurs la grande ombre plaintive,
Comme un fantôme immense, environné de feux,
Dans l'ombre de la nuit apparaît à ses yeux.
De funèbres habits elle est environnée :
De sa tête superbe et de tours couronnée
Descendent sur ses bras dépouillés et sanglans,
Les débris dispersés de ses longs cheveux blancs.
Immobile et poussant des sanglots lamentables :
Romains, où portez-vous ces enseignes coupables ?
Dit-elle ; encore un pas, vous n'êtes plus à moi.

(*Pharsale*, tradition du 1^{er} ch. par LEGOUVÉ)

APPENDIX.

PROSODIE DES LANGUES.

Nous ne terminerons pas cet ouvrage sans dire quelques mots de la *prosodie des langues*, sujet également du ressort de la grammaire générale.

On sait que la *prosodie* est l'art d'adapter au mécanisme du discours diverses formes qui représentent les diverses modulations que prend la parole pour exprimer les différens sens de la pensée caractérisés par les divers mouvemens du sentiment. Son étymologie est *προς*, *ad*; et *ωδη*, *cantus*, comme qui dirait *ωδη προς λογον*, chant adapté au discours.

La prosodie, dont les lois rendent la prononciation (qui énonce ou articule les mots) plus ou moins parfaite, a, comme les autres arts, ses *moyens* ou caractères, ses *principes* ou règles, sa *fin* ou effet.

Les *moyens* ou *caractères* de la prosodie sont les signes qu'elle emploie pour figurer les modulations de la parole dans la prononciation. Ils ont pour objets l'expression, l'accent, la quantité, la ponctuation.

Les *caractères d'expression* se divisent, 1^o en caractères de combinaison qui comprennent l'*apostrophe*, pour élider une voyelle, comme dans l'amitié, et le *tiret*, qui unit deux mots, comme dans avant-coureur; 2^o en caractères de division ou développement d'une syllabe en deux, comme *terraï* pour terræ, ce qui est la *diérèse*; et *haïr*, *ambiguë*, ce qui est le *tréma*; 3^o en caractères de prononciation, qui sont la *cédille*, façade, façon; et l'*esprit grec*, doux, comme dans *ἐγω*; ou rude, comme dans *ῥυθμος*.

Les *caractères d'accent* comprennent l'*accent aigu*,

l'*accent grave* et l'*accent circonflexe*, employés dans le grec, le français et plusieurs autres langues.

Les *caractères de quantité* sont surtout usités dans le grec et le latin ; ils existent aussi dans beaucoup de langues vivantes, entre autres dans l'Italien, l'Espagnol et l'Anglais, sous le nom particulier d'*accent tonique*. Nous avons eu occasion d'en parler.

Les *caractères de la ponctuation*, comme on l'a vu dans un chapitre du premier volume, ont pour objet une phrase complète ou les élémens de la phrase. Ces caractères ou signes de convention peuvent exprimer l'affirmation, l'interrogation, l'admiration, ou distinguer les divers membres d'une phrase.

Les *principe de la prosodie* sont la quantité, le mécanisme de la versification, l'*accent* et la ponctuation. La quantité est la durée du son dans chaque syllabe de mot ; cette quantité est particulièrement marquée d'une manière sensible dans le grec et le latin ; elle est ou naturelle ou artificielle, brève ou longue ou douteuse. Le *mécanisme* tient à la composition du vers conformément aux règles établies pour chaque langue. Le grec, le latin et l'allemand ont le pied et le mètre ; l'italien et le français, la syllabe et la rime. L'anglais et l'italien peuvent avoir de plus le vers blanc ou sans rime obligée.

Le *vers* est la combinaison d'un certain nombre de pieds ou de syllabes, déterminé par les lois de la langue dans laquelle il est écrit. Le *vers métrique* est la combinaison de plusieurs pieds arrangés selon ces lois ; le *vers rimé* est la combinaison d'un certain nombre de syllabes dont la dernière a une consonnance correspondante à celle de la syllabe finale d'un autre vers.

En combinant les pieds dans un vers, on fait attention à l'élosion et à la césure. L'*élision* est la contraction ou suppression d'une voyelle d'un mot, et la *césure* marque le repos, après un certain nombre de pieds ou de syllabes, ce qui en français établit l'hémistiche ou moitié de vers.

En considérant le vers dans les pieds dont il est formé,

on distingue le *rhythme* et le *mètre*. Le *rhythme* est un espace terminé selon certaines lois ; et le *mètre* ou mesure, est aussi un espace terminé, mais dont chaque partie est remplie selon certaines lois.

Le vers métrique est la réunion d'un certain nombre de pieds arrangés comme nous l'avons dit tout à l'heure, selon certaines lois. Ajoutons que ces pieds sont des spondées, dactyles, anapestes, trochées, etc. ; ainsi que nous l'avons expliqué ailleurs, et que lire un vers composé de cette manière, en distinguant les pieds dont il est composé, c'est marquer les pieds par lesquels il marche ; c'est le *scander*, mot tiré du latin *scandere*, monter ; enfin c'est en marquer, indiquer la mesure, *metiri*, le mesurer. Exemple :

Tāntāe mōlis ērāt rōmānām cōndērē gēntēm.

Le vers rimé, dans sa combinaison d'un certain nombre de syllabes fixées par la nature du sujet de la pensée, a, comme nous l'avons dit, une consonnance finale correspondante à une autre identique. Exemple :

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

Ce que les Latins nommaient pied (*pes*), les Grecs le nommaient *mètre* (mesure), et nous l'appelons syllabe.

En considérant le vers dans la qualité et la quantité des sons, dans la coupe des phrases, on remarque le nombre, la cadence et la mélodie, mots que nous avons définis au chapitre des effets prosodiques.

A l'égard de l'accent prosodique, nous dirons qu'il se forme des diverses inflexions d'élévation ou d'abaissement que prend le ton de la voix en exprimant chaque syllabe de mot relativement à celles qui précèdent ou qui suivent. Tel est l'accent des Grecs, des Latins, des Italiens, et même celui du français avec quelque modification.

Il y a aussi l'accent oratoire, l'accent musical, l'accent provincial, l'accent national, sujets que nous ne pouvons ici qu'indiquer en passant.

Pour ce qui est de la *fin* ou *effet de la prosodie*, cette fin ou cet effet est l'unité qui résulte de l'accord des principes prosodiques, versification, quantité, accent et ponctuation, par les lois de proportion, gradation et subordination selon lesquelles ils sont constitués, Les effets prosodiques sont la mélodie, le nombre et la cadence.

Nous ne pousserons pas plus loin ces remarques sommaires et rapides sur la prosodie ; mais nous espérons bien es compléter un jour.

TABLE DES MATIÈRES.

CONTENUES DANS LE DEUXIÈME VOLUME.

SUITE DU CHAPITRE DE LA 1^{re} PARTIE DE LA 2^e DIVISION DE L'ART DE PARLER. R.

	Pages
§ 4. Tems du connectif d'identité.	1
1 ^{re} Division générale des tems.	2
2 ^e idem.	3
3 ^e idem.	6
4 ^e idem.	7
§ 5. Modes du connectif d'identité.	9
Mode personnel ou verbal du connectif d'identité.	13
Usages des formes du verbe.	16-49
1 ^o Conformité du système métaphysique des tems et des modes avec l'idéologie des langues.	17
2 ^o Analogie des tems dans la langue grecque.	17
4 ^o Conformité du système des tems avec les analogies des langues.	17
Usages des tems du mode attributif ou personnel du connectif variable.	18
Usages des tems absolus positifs.	19
Usages des tems relatifs positifs.	id.
Usages des tems subordonnés ou voulus,	20

	Pages.
Usages des tems suppositifs.	29-79-87
Usages des tems du mode nominal.	31-34
Usages du mode modificatif.	52-42
4° Règles de concordance du connectif variable.	44-106
Analogie de la génération du tems.	85-160
8° Comparaison de cette théorie des tems verbaux à celle de Beauzée	114
Déclinaison des verbes en sept langues.	118
Connectif variable d'identité.	id.
1° Connectif-variable d'identité inhérente et permanente (être).	118-128
2° Connectif-variable d'identité accidentelle et passagère (devenir).	130
Connectif variable de faculté d'action permanente ou passagère (avoir).	136
Déclinaison du verbe proprement dite.	142
Verbe hébraïque.	145
Verbe grec. Voix active.	146
Voix passive.	150
Voix moyenne.	153
Verbes contractes.	159
Verbes en $\mu\iota$.	167
Verbe latin. Voix active.	175
Voix passive.	176
Dialectes de la déclinaison verbale en latin.	179
Verbe allemand. Voix active.	180
Verbe anglais.	182
Verbe italien.	184
Verbe espagnol.	187
Verbe français.	196
II. Syntaxe des mots invariables.	193
CHAP. I. Submodatifs.	id.
CHAP. II. Connectifs invariables.	197
CHAP. III. Signes des sensations.	201

DEUXIÈME PARTIE

DE LA DEUXIÈME DIVISION DE L'ART DE PARLER.

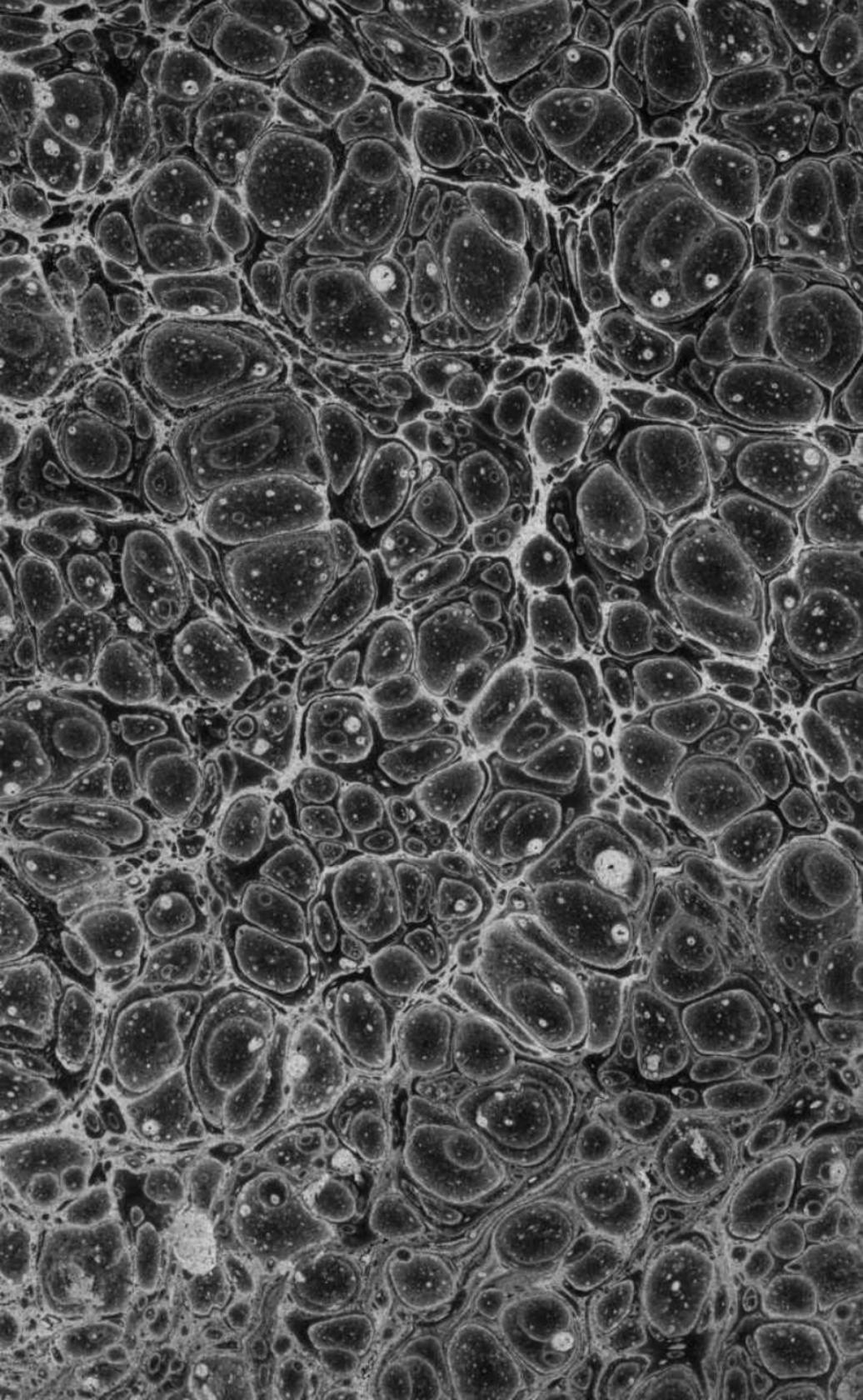
	Pages.
RECOMPOSITION DU DISCOURS DANS LA PHRASE COMPOSÉE.	202
CHAP. I. Construction particulière à chaque langue.	205
CHAP. II. Construction générale commune à toutes les langues.	209
1° Principe de la pensée.	211
2° Fin de la pensée.	212
3° Moyen de la pensée.	id.
4° Objets de la pensée et ses divers genres.	214
5° Production de la pensée et genres de productions.	215
6° Formation de la pensée.	216
7° Espèces de la pensée.	217
CHAP. III. Discours considéré dans la pensée.	223
Différence entre élocution, diction, style.	224
I. Tableau de la diction.	225
II. id. de l'élocution.	226
III. id. du style.	227
CHAP. IV. Diction, ayant pour caractères la perspicuité, l'harmonie et la convenance.	228
Perspicuité, netteté, pureté, etc.	id.
Indiotisme, hellénisme, latinisme, gallicisme.	234
Concision, laconisme, diffusion.	235
Harmonie.	238
Convenance et disconvenance de diction.	241
Figures de diction.	242
Figures d'euphonie.	243
Figures d'énergie.	245
Figures d'harmonie.	248
CHAP. V. Élocution, comprenant la clarté, le coloris et la convenance.	253
Clarté	254
Coloris.	258

	Pages.
Convenance de l'élocution.	266
Figures d'élocution.	269
CHAP. VI. Style, ses qualités.	277
Qualités du style relatives à l'expression.	278
Qualités du style relatives au caractère des auteurs de la parole dans la production de la pensée.	282
Convenance ou analogie du style.	289
Figures du style,	304
APPENDIX. Prosodie des langues.	343









MARQUÉS DE SAN JUAN DE PIEDRAS ALBAS

BIBLIOTECA

Pesetas.

Número..	3256	Precio de la obra.....
Estante...	29	Precio de adquisición.....
Tabla....	2	Valoración actual.....

Número de tomos.. ..



3.256



MONTEMONT
GRAMMAIRE
GÉNÉRALE



J. M. F.

