

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Rhétorique et histoire littéraire : le cas du *Siècle de Louis XIV* de Voltaire

par
Pierre-Olivier Brodeur

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Magister Artium (M.A.)
en littératures de langue française

septembre 2008

© Pierre-Olivier Brodeur, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Rhétorique et histoire littéraire : le cas du *Siècle de Louis XIV* de Voltaire

présenté par :

Pierre-Olivier Brodeur

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Benoît Melançon
président-rapporteur

Ugo Dionne
directeur de recherche

Éric Méchoulan
membre du jury

Résumé

Le Siècle de Louis XIV de Voltaire, plus que ses autres œuvres historiques (à l'exception possible de *l'Essai sur les mœurs et l'esprit des Nations*), a eu l'effet d'une petite révolution dans le paysage historiographique du XVIII^e siècle, notamment par le souci d'examen critique des sources, le cosmopolitisme et l'interdisciplinarité qui le caractérisent. Cette œuvre majeure est également remarquable par la vision du monde qu'elle met de l'avant, selon laquelle le règne de Louis XIV est un des « âges heureux » de l'humanité, durant lesquels les arts ont été poussés à la perfection—les autres étant celui de Philippe et d'Alexandre, celui de César et d'Auguste et celui des Médicis.

Ce travail étudie comment Voltaire présente cette vision historique et tente de comprendre les procédés rhétoriques et argumentatifs déployés pour la faire admettre. Pour ce faire, le chapitre 32, « Des Beaux-Arts », est analysé en profondeur à l'aide de théories complémentaires de la rhétorique et de l'argumentation.

Les trois chapitres qui forment ce travail, chacun consacré à un type de preuve (logos, pathos, ethos), montrent les relations dynamiques qui unissent les phénomènes de persuasion à l'œuvre dans le *Siècle* et la manière dont ceux-ci, loin d'être de simples « ornements », participent pleinement aux prises de position de Voltaire, tout comme à sa pratique d'écrivain.

Mots clés : Voltaire, rhétorique, argumentation, *Le Siècle de Louis XIV*, historiographie, histoire littéraire, XVIII^e siècle français, XVII^e siècle français.

Abstract

Voltaire's *Le Siècle de Louis XIV*, more than his other historical works (with the possible exception of the *Essai sur les mœurs et l'esprit des Nations*), had the effect of a small revolution in the landscape of XVIIIth century history writing, because of its critical examination of its sources, its cosmopolitan dimension, and its interdisciplinary nature. This major work also sets itself apart with the vision of the world that it puts forth, namely that the reign of Louis XIV is one of the "happy ages" of humanity, in which the arts have been pushed to perfection—the others being the age of Philip and Alexander, the age of Caesar and Augustus, and the age of the Medicis.

This work examines Voltaire's presentation of this historical vision and attempts to understand the rhetorical and argumentative processes he uses in order for it to be considered the most prevalent one. To achieve this, chapter 32, "Des Beaux-Arts", is analysed in depth, using a set of rhetorical and argumentative theories.

The three chapters that make up this work are each devoted to one type of evidence (logos, pathos, and ethos). They illustrate the dynamic relations between the phenomena of persuasion at work in *Le Siècle* and how these, far from being merely "ornaments", fully participate in Voltaire's historical and philosophical positions, as well as his practice as a writer.

Keywords: Voltaire, rhetoric, argumentation, *Le Siècle de Louis XIV*, historiography, literary history, French XVIIIth century, French XVIIth century.

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	vi
INTRODUCTION.....	1
Chapitre 1 : Logos.....	16
Une histoire dramatique et disciplinaire.....	20
Une exposition cyclique de l’histoire.....	28
Une mise en abyme.....	44
Chapitre 2 : Pathos.....	47
L’exorde.....	54
Le cycle des émotions.....	56
La péroraison.....	63
L’auditoire : la nation derrière l’universel.....	68
Chapitre 3 : Ethos.....	75
Données extradiscursives.....	78
La métaphore de la peinture.....	81
Un ethos littéraire.....	86
Les œuvres historiques.....	92
La marque des génies.....	96
CONCLUSION.....	101
BIBLIOGRAPHIE.....	110
Annexe I : Chapitre 32, Des Beaux-Arts.....	vii
Annexe II : Table des chapitres.....	xxv

Remerciements

Je tiens à exprimer mes plus sincères remerciements au directeur de ce mémoire, Ugo Dionne, dont le mérite ne se limite pas à avoir supervisé et accompagné la rédaction de ce travail. Non seulement m'a-t-il indiqué d'incalculables pistes de recherche qui ont directement mené à l'élaboration de ce mémoire, mais je lui dois en plus la découverte de la littérature française de l'âge classique.

Une pensée toute spéciale pour celle qui a sans aucun doute pâti le plus de cette rédaction : ma compagne Cynthia qui a su m'endurer dans les périodes difficiles, m'encourager dans les moments vides et contribuer à mon bonheur quotidien.

Je dois également souligner l'appui financier et moral du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, dont j'ai bénéficié à plusieurs reprises. De même, la bourse de soutien à la recherche du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada qui m'a été octroyée m'a permis le luxe de me concentrer exclusivement sur la rédaction de ce mémoire.

Introduction

Il suffit de parcourir les études les plus célèbres pour constater que les œuvres de Voltaire qui ont le plus retenu l'attention des critiques sont les écrits dits « philosophiques » : contes, articles encyclopédiques, *Traité sur la tolérance*, *Dictionnaire philosophique*, etc. L'œuvre historique, elle, est restée relativement négligée, malgré sa richesse et son importance. Bien sûr, de nombreuses études existent sur le sujet; la plupart embrassent toutefois l'ensemble de la production historiographique de Voltaire. Cette tendance a eu pour effet de minimiser l'attention portée à chaque œuvre dans sa spécificité. Or il est évident que *l'Essai sur les mœurs* –polémique par son refus de l'histoire théologique, original par son cosmopolitisme affiché, fascinant par sa visée titanesque–, *l'Histoire de Charles XII* –premier grand ouvrage historique de Voltaire, dont *l'Histoire de la Russie sous Pierre le Grand* sera le miroir— et *Le Précis du Siècle de Louis XIV* –dans lequel de nombreux chercheurs ont vu, à juste titre, une critique de la France contemporaine— se démarquent fortement les uns des autres, même s'ils sont liés dans un corpus commun. À cette liste s'ajoutent des textes moins connus, comme *l'Histoire de la guerre de 1741*, et des ouvrages qui ont largement imprégné l'imaginaire collectif, comme *Le Siècle de Louis XIV*.

Cet opus, considéré comme « le chef-d'œuvre de Voltaire dans les champs de Clio¹ », a fait bien plus que consacrer le mythe du Roi Soleil. Furio Diaz

¹ Furio Diaz, « La vision historique de Voltaire », *Revue internationale de philosophie*, no 187 (1994), p.26

remarque que la force du *Siècle de Louis XIV* réside dans le dépassement de l'hagiographie afin d'atteindre à une forme nouvelle d'histoire :

Ce fut vraiment le chef-d'œuvre de Voltaire historien, mais aussi politique et écrivain, de faire en sorte que l'histoire du grand roi national devienne [...] un magnifique exemple de l'histoire nouvelle, dégagée de tout panégyrique et consacrée au développement des forces essentielles du mouvement historique plutôt qu'au protagonisme des grands de la terre².

Ces « forces essentielles du mouvement historique », sur lesquelles Voltaire fait porter l'attention, ce sont l'économie, les arts, les sciences, le gouvernement intérieur, auxquels il consacre la moitié de l'ouvrage. Il s'agit là d'un changement de perspective majeur, qui préfigure la naissance, deux siècles plus tard, de la « Nouvelle histoire » ; changement majeur, mais incomplet. Peu de chercheurs partagent l'opinion de Furio Diaz, qui considère que les « principes de recherche et de connaissance [énoncés par Voltaire] ne sont pas restés des vœux pieux ou de louables intentions. Ils accompagnent fidèlement tout le travail de Voltaire³ ». Les critiques qui se sont penchés sur *Le Siècle de Louis XIV* soulignent au contraire, avec plus ou moins de sévérité, l'écart entre le projet historique et sa réalisation. Pour René Pomeau, « il s'en faut que l'œuvre réalisée remplisse ce programme si moderne⁴ ». Le célèbre critique explique ce manque par l'attrait de l'historiographe pour l'histoire militaire, qui le passionne : « Il est évident que Voltaire, qui mit au

² Ibid., p.27

³ Ibid., p.29

⁴ René Pomeau, « Préface », dans *Œuvres historiques*, texte établi, annoté et présenté par René Pomeau, Paris, Éditions Gallimard, 1957, p.19

point un projet de chars blindés, se laisse séduire par les récits de guerre⁵. » J.H. Brumfitt est beaucoup plus tranchant dans ses jugements sur l'œuvre : « [Voltaire] fails [...] in his attempt to integrate [the new materials of history such as sciences and arts] into a new kind of history. The amount of new material [Voltaire] introduces is small, and the changes he effects in the nature of historical writing results as much from his exclusion of lengthy accounts of battles, genealogies, &c., as from his inclusion of new materials on the arts, sciences, and economic and social matters⁶ ». La position de Neal Johnson semble plus équitable envers l'œuvre historique de Voltaire : « Une histoire vraiment moderne, à la fois scientifique et désintéressée, n'existe pas au dix-huitième siècle. Mais c'est peut-être dans *Le Siècle* et dans *l'Essai sur les mœurs* que l'écart entre la théorie et la pratique de l'histoire à l'époque des Lumières est le plus petit⁷. »

La plupart des études sur *Le Siècle de Louis XIV* vont dans le même sens que celles citées : elles s'attachent avant tout à la méthode de Voltaire et à la composante disciplinaire de son œuvre. Ce faisant, elles laissent à peu près de côté sa dimension proprement littéraire. Une exception notable est l'ouvrage de Charles Rihs, qui ne se contente pas d'évaluer la modernité du *Siècle*, mais se penche également sur l'importance conceptuelle de l'apport disciplinaire dans l'histoire voltairienne. Il remarque ainsi que les arts, particulièrement les belles-lettres, constituent « le critère par lequel [Voltaire] apprécie une civilisation⁸ ».

⁵ Ibid., p.20

⁶ J.H. Brumfitt, *Voltaire Historian*, Oxford, Oxford University Press, 1970, p.60 et p.47

⁷ Neal Johnson, « La théorie et la pratique de l'historiographie dans la France du XVIII^e siècle : le cas du *Siècle de Louis XIV* de Voltaire », *L'Histoire au 18^e siècle (Actes de Colloque)*, Aix-en-Provence, EDISUD, 1980, p.267

⁸ Charles Rihs, *Voltaire : recherches sur les origines du matérialisme historique*, Paris, Minard, 1962, p.188

C'est là le point de départ de ce travail : l'intérêt relativement marginal suscité par la composante proprement littéraire du *Siècle*, alors même que l'excellence de la production littéraire sous Louis XIV est pour Voltaire le critère qui permet de placer ce siècle parmi les grandes époques de l'humanité.

« [...], dans l'éloquence, dans la poésie, en littérature, dans les livres de morale et d'agrément, les Français furent les législateurs de l'Europe » (1)⁹ : voilà la thèse principale de Voltaire. C'est elle qui constitue le point névralgique de son ouvrage, puisqu'elle justifie toute la vision historique de l'auteur, laquelle repose sur une comparaison des « quatre âges heureux » de l'humanité : celui de Philippe et d'Alexandre, celui de César et d'Auguste, celui des Médicis de la Renaissance, et enfin celui de Louis XIV. Ce sont les quatre époques « où les arts ont été perfectionnés » (p.616). Ainsi, le chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV*, « Des Beaux-Arts », qui constitue un exposé sur la littérature sous Louis XIV, revêt une importance particulière puisqu'il fonde, en matière d'argumentation, tout l'ouvrage. C'est pourquoi ce mémoire prendra ce chapitre pour objet d'étude exclusif. Il me faudra toutefois avoir recours au reste du *Siècle de Louis XIV*, afin de bien situer le chapitre et d'être en mesure de l'envisager dans les relations qu'il entretient avec l'ouvrage complet —question qui occupe une partie de la première section, « Logos ».

⁹ Veuillez noter que toutes les citations du chapitre 32 sont tirées de *Le Siècle de Louis XIV*, in *Œuvres historiques*, texte établi, annoté et présenté par René Pomeau, Paris, Éditions Gallimard, 1957, 1813 p. Les chiffres indiqués entre parenthèses réfèrent aux paragraphes du chapitre, reproduit à l'annexe I. J'ai cru bon de citer les paragraphes plutôt que les pages afin d'atteindre plus de précisions dans une analyse prenant un corpus restreint comme objet

Cette rapide esquisse de mon sujet laisse déjà entrevoir sous quel angle particulier j'aborderai le chapitre 32. Puisque c'est l'importance *argumentative* de ce chapitre qui m'a déterminé à en faire l'objet de ce mémoire, et que je souhaite adopter une approche résolument *littéraire*, très près du texte, il m'a semblé judicieux d'emprunter la voie d'une analyse rhétorique, afin d'approfondir certaines questions centrales du texte étudié, mais aussi de l'historiographie classique et voltairienne.

Comme tous les termes fortement chargés, celui de « rhétorique » doit être clarifié. Il postule une conception particulière du texte : un texte qui émane d'un locuteur réel, se déploie dans un espace discursif concret, et cherche à avoir un effet sur son lecteur. C'est cet effet qui retiendra principalement mon attention. S'il est hors de question de considérer le chapitre 32 comme un texte à « visée persuasive¹⁰ » (comme le sont, par exemple, les messages publicitaires, les manifestes, les éditoriaux et les discours politiques), il est évident qu'il possède une très forte « dimension argumentative¹¹ », c'est-à-dire qu'il présente une « façon de voir le monde [qui] s'exprime sur le fond de positions et de visions antagonistes ou tout simplement divergentes, en tentant de prévaloir ou de se faire admettre¹² ». Déjà se dessinent quelques questions fondamentales : quelle est exactement cette vision du monde (historique)? De quelle manière est-elle exposée afin de persuader le lecteur? Est-elle toujours concordante avec elle-même? Est-elle systématique? Ces questions seront ici approfondies; elles

¹⁰ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006 (Nathan, 2000), p.32

¹¹ Ibid., p.32

¹² Ibid., p.34

déboucheront sur des conclusions mais, également, sur d'autres questions. Car explorer le *Siècle de Louis XIV*, c'est, comme je le montrerai dans ce mémoire, ouvrir une fenêtre sur un point tournant de l'historiographie européenne.

Comme ce travail se veut résolument ancré dans la théorie, il me faut préciser exactement l'orientation théorique que j'adopte, ainsi que les principaux auteurs qui me serviront de guide. Tout d'abord, afin de ne pas dénaturer un texte historiquement marqué, fruit de la démarche intellectuelle d'une époque donnée, le XVIII^e siècle, il faut envisager les éléments persuasifs du chapitre 32 dans un cadre global comprenant l'ensemble de la production écrite de l'époque. C'est à cette fin que j'utiliserai l'excellent ouvrage d'Aron Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*¹³. L'auteur y présente d'une manière synthétique les codes rhétoriques de l'Ancien Régime, tels que théorisés par les rhéteurs et les hommes de lettres de l'époque. Ce faisant, il montre clairement la correspondance entre genres rhétoriques (judiciaire, délibératif et démonstratif) et genres littéraires. Je m'intéresse particulièrement aux « situations externes » qu'identifie A. Kibédi-Varga, c'est-à-dire à la manière dont certains genres littéraires sont identifiés à des genres rhétoriques, et à l'impact de cette identification. En ce sens, c'est véritablement une « poétique rhétorique » qu'A. Kibédi-Varga explore dans son essai : il envisage comment les codes de la rhétorique classique informent le discours. Ces remarques sur la structuration

¹³ Aron Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques* Paris, Klincksieck, 1972, 235 p.

rhétorique des textes seront confrontées au chapitre 32, car il n'est pas question de plaquer une grille d'analyse rigide sur un texte dont la complexité ne se laisse appréhender qu'à travers une démarche souple et ouverte. Les codes rhétoriques identifiés par Kibédi-Varga me serviront de pistes d'analyse afin de saisir jusqu'à quel point Voltaire les respecte, et jusqu'à quel point il en fait une utilisation originale. Si *Rhétorique et littérature* se limite aux genres spécifiquement littéraires (surtout le théâtre et la poésie), il permet d'envisager les liens entre rhétorique et historiographie, surtout lorsqu'on les met en relation avec d'autres textes qui traitent précisément de la place du genre historique¹⁴. L'ouvrage de A. Kibédi-Varga embrasse tout l'Ancien Régime, accordant même une place particulièrement importante au XVII^e siècle, ce qui pose ici un certain problème, puisque j'étudierai une œuvre du siècle suivant. Sans qu'il y ait eu une révolution dans la « poétique rhétorique » au XVIII^e siècle, il est à peu près certain qu'elle a subi certaines modifications : importance grandissante de la connaissance des passions au détriment de la connaissance des lieux, critique et modification (limitée) de la *dispositio* antique, naissance de la stylistique, importance grandissante des figures de construction¹⁵. Il faudra donc user de précaution, afin de ne pas tomber dans l'anachronisme.

Afin de compléter la mise en perspective historique que m'apporte l'ouvrage de Kibédi-Varga, j'aurai également recours à la *Rhétorique* d'Aristote,

¹⁴ Mentionnons ici les travaux de Neal Johnson (« La théorie et la pratique de l'historiographie dans la France du XVIII^e siècle : les cas du *Siècle de Louis XIV* de Voltaire », *loc.cit.*) et Olga Penke (« La représentation de l'énonciateur et du destinataire dans le discours historique », *Dix-huitième siècle*, no 32 (2000), 503-520).

¹⁵ Françoise Douay-Soublin, « Non, la rhétorique française, au XVIII^e siècle, n'est pas "restreinte" aux tropes », *Progrès et révisions. Histoire Épistémologie Langage*, vol. 12, no. 1, 1990, p.129.

texte fondateur et indémodable sur lequel se basaient abondamment les rhétoriciens classiques. En plus d'être clair et synthétique, le traité d'Aristote a donc le mérite de se trouver à la base des ouvrages de rhétorique des XVII^e et XVIII^e siècles. Par conséquent, sa prise en compte est non seulement inévitable, mais encore des plus instructives pour comprendre les théories rhétoriques de l'époque.

Le sujet de mon mémoire, les stratégies argumentatives dans le chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV*, m'impose de me positionner, à un niveau théorique, par rapport à différents traités d'argumentation courants. D'emblée, certaines approches ne seront pas retenues, malgré leur indéniable apport à la renaissance qu'a connue la rhétorique au cours du dernier demi-siècle. Parmi elles, mentionnons l'approche logico-linguistique développée par Jean-Claude Anscrombre et Oswald Ducrot¹⁶. Ce rejet est motivé par le fait que les travaux de Anscrombre et Ducrot relèvent avant tout du domaine de la linguistique, et plus précisément de la linguistique pragmatique, c'est-à-dire des phénomènes d'interaction verbale entre plusieurs sujets. Leur approche est peu adaptée à un corpus littéraire et essentiellement monologique, très différent des situations d'échanges discursifs qui les intéressent. Le même constat s'impose au sujet des approches proches de la logique formelle¹⁷ qui, bien qu'ayant contribué au renouvellement des études rhétoriques, me semblent trop mathématiques et rigides pour être utilisées dans le cadre d'un travail littéraire.

¹⁶ Jean-Claude Anscrombre et Oswald Ducrot, *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Madraga, 1983, 184 p.

¹⁷ Je pense tout particulièrement aux travaux de Jean-Blaise Grize : *Logique et langage*, Gap, Ophrys, 1990, 153 p.

Le premier ouvrage retenu sera celui de Marc Angenot, *Dialogues de sourds : doxa, idéologies, coupures argumentatives. Traité de rhétorique antilogique*¹⁸. Outre les remarques intéressantes qu'il présente sur les catégories classiques de la rhétorique (logos, pathos, ethos, topoï, sophismes), cet ouvrage se démarque par son ouverture multidisciplinaire. M. Angenot tire en effet ses exemples de situations diverses : romans, poèmes, discours politiques, publicités, échanges verbaux quotidiens, essais philosophiques, etc. Mais la multidisciplinarité de *Dialogue de sourds* réside plus encore dans la variété des approches proposées, puisque M. Angenot n'hésite pas à recourir à des études psychologiques, socio-linguistiques, philosophiques, politiques, littéraires ou commerciales pour saisir les divers phénomènes qu'il aborde. La diversité de son approche me semble particulièrement justifiée, dans la mesure où l'argumentation est un phénomène aux multiples ramifications, qui doit être appréhendé en tissant des liens avec d'autres disciplines ou, à tout le moins, d'autres théories littéraires. Je dois cependant affirmer une distance par rapport au postulat qui guide tout l'ouvrage et qui est à l'opposé du mien, selon lequel la rhétorique n'exerce aucune influence sur le destinataire : le discours n'a aucun effet, nous ne pouvons jamais être convaincus. Dans l'optique de M. Angenot, la rhétorique est un système de production de sens s'adressant à une communauté et imperméable à toute logique extérieure. Il s'agit donc moins d'un discours *persuasif* que d'un discours *justificatif* : les membres d'une communauté ayant déjà un parti pris, le rôle de la rhétorique est de leur

¹⁸ Marc Angenot, *Dialogues de sourds : doxa, idéologies, coupures argumentatives. Traité de rhétorique antilogique*, Montréal, Éditions Discours social/Social Discourse vol. XXIII, 2006, 493 p.

fournir des raisons *a posteriori*, afin qu'ils puissent s'expliquer leur choix à eux-mêmes.

Ma propre position sur la rhétorique, c'est-à-dire qu'elle agit bel et bien sur son destinataire et peut réussir à le persuader, est inspirée de celle que Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca exposent dans leur *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*¹⁹. S'il n'accorde qu'une place minime à la rhétorique classique, il rend compte, d'une manière à la fois synthétique et exhaustive, de toutes les stratégies de persuasion. Les remarques de C. Perelman et de L. Olbrechts-Tyteca sur l'analogie, la comparaison et la métaphore comme arguments quasi-logiques, de même que sur l'importance argumentative du genre épideictique, guideront mes recherches et me permettront d'envisager la portée rhétorique des figures de style employées par Voltaire²⁰. Par ailleurs, les auteurs du *Traité d'argumentation* traitent d'une manière si complète de l'utilisation de notions et de valeurs à des fins argumentatives qu'on ne peut que s'inspirer de leurs travaux.

Je ne pourrai pourtant me baser exclusivement sur ceux-ci, puisque Perelman et O.-Tyteca n'accordent qu'une place restreinte à la littérature et qu'ils négligent également l'apport de théories connexes, importantes pour saisir les procédés de persuasion à l'œuvre dans un discours. J'aurai donc également recours à l'ouvrage de Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*. Bien qu'elle

¹⁹ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988, 734 p.

²⁰ C'est d'ailleurs toujours en fonction de leur apport et de leur rôle dans la dimension argumentative du chapitre 32 que j'étudierai les figures de style au long de la présente étude. Ainsi, elles ne seront pas exclusivement abordées dans le chapitre 2, « Pathos », même si elles ont longtemps été (et sont encore) conçues par de nombreux théoriciens comme relevant du pathétique. Au lieu d'être l'objet d'un chapitre, elles seront présentes tout au long de l'analyse et donneront lieu à des examens approfondis lorsqu'elles seront signifiantes au point de vue argumentatif.

reprenne plusieurs idées avancées dans le *Traité de l'argumentation*, R. Amossy les intègre dans une perspective pragmatique largement inspirée de Dominique Maingueneau; ce faisant, elle accorde une plus grande importance à la littérature.

Si les trois ouvrages contemporains qui guideront mon étude s'opposent sur bien des points (ce qui me permettra de nuancer et distinguer certaines de leurs notions fondamentales), ils se rejoignent tous dans un refus de dissocier les trois types de preuves rhétoriques que sont le logos, le pathos et l'ethos. Il s'agit là aussi d'une position théorique centrale à mon approche : tous les éléments persuasifs sont intimement liés et fonctionnent en relation les uns avec les autres. Aucun ne peut être étudié sans prendre en compte les deux autres. Ainsi, bien que mes trois chapitres soient découpés selon la distinction entre preuves héritée de l'Antiquité, je tenterai d'envisager les phénomènes relevant du logos, du pathos et de l'ethos comme liés dans une dynamique commune, celle de la persuasion. Le découpage adopté s'explique par un souci de clarté : si chaque type de preuve fait l'objet d'un chapitre, c'est que certains choix méthodologiques s'imposent. Cependant, je tenterai de tisser des liens entre ces chapitres, afin de faire ressortir l'interdépendance du trio logos/pathos/ethos. Ce faisant, j'essaierai d'envisager comment ces trois types de preuves fonctionnent *ensemble* : comment sont-ils liés? Comment est-il possible de les saisir dans leurs relations? Existe-il une certaine forme de hiérarchie, ou de prédominance d'une preuve sur l'autre?

Ces questions viendront s'ajouter à d'autres pistes de réflexions situées sur le plan théorique. Qu'est-ce que le logos? Le pathos? L'ethos? Ces questions seront abordées en ouverture de chaque chapitre, afin de clarifier ma propre position et

d'ouvrir des pistes de réflexion et d'analyse. Elles me permettront ensuite d'envisager des questionnements plus globaux. Jusqu'à quel point un texte historique est-il empreint de persuasion? Dans quelle mesure les éléments persuasifs rejoignent-ils la vision historique de Voltaire? Mettent-ils au jour des éléments sous-jacents du texte, des enjeux qui n'apparaissent pas à la première lecture? Comment concilier une approche théorique avec un souci de rester près du texte? Je ne saurai peut-être pas apporter de réponse définitive à ces questions, mais elles guideront le travail et permettront d'apporter, je l'espère, une contribution modeste aux théories de l'argumentation.

La décision de prendre pour objet d'étude un corpus aussi restreint (le chapitre 32 ne compte que dix-sept pages) s'explique aussi bien par l'intérêt fort certain qu'il présente pour le chercheur en littérature que par des contraintes méthodologiques : le souci de rester près du texte, de le faire parler, de prendre en compte toutes ses petites particularités, de pouvoir s'arrêter sur une phrase, sur un mot, afin d'en saisir toute la portée. Ainsi, mon analyse sera précise et détaillée, suivant le chapitre 32 presque ligne par ligne. Il me semble que, même si elle peut s'avérer à l'occasion fastidieuse, cette approche est la seule qui permette de saisir le fonctionnement argumentatif du chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV*, afin de mieux comprendre la pratique historiographique de Voltaire, tout en proposant une réflexion sur l'approche rhétorique en littérature.

Pour clore cette introduction, quelques remarques préliminaires sur le projet historiographique de Voltaire s'imposent, afin de situer la démarche de l'auteur par rapport au domaine historique général de l'époque. L'histoire que se propose d'écrire Voltaire est d'abord une histoire démythifiée, de laquelle les mythes et légendes —caractéristiques de l'historiographie héritée de l'Antiquité— sont absents. De la même manière, Voltaire refuse le recours à la providence divine pour expliquer les événements qu'il décrit. Il s'agit ici de passer des contes aux faits, car « un homme mûr, qui a des affaires sérieuses, ne répète point les contes de sa nourrice²¹. » Voltaire en appelle par conséquent à une nouvelle méthodologie, une nouvelle manière d'écrire l'histoire, qui repose sur le sain usage de la raison. Il explicite ce projet dans les *Remarques sur l'histoire* (1742) :

Si on voulait faire usage de sa raison au lieu de sa mémoire, et examiner plus que transcrire, on ne multiplierait pas à l'infini les livres et les erreurs; il faudrait n'écrire que des choses neuves et vraies. Ce qui manque d'ordinaire à ceux qui compilent l'histoire, c'est l'esprit philosophique : la plupart, au lieu de discuter des faits avec des hommes, font des contes à des enfants²².

Ce passage synthétise les caractéristiques de l'historiographie voltairienne, en l'opposant à l'historiographie traditionnelle. Ainsi se met en place une dichotomie entre, d'une part, l'histoire ancienne —reposant sur la mémoire et la transcription, et donnant lieu à des contes et des erreurs— et, d'autre part, l'histoire moderne — basée sur la raison, l'examen, l'esprit philosophique, la discussion, les faits et la vérité. Il s'agit en somme d'appliquer l'attitude philosophique (ou

²¹ Voltaire, *Remarques sur l'histoire*, dans *Œuvres historiques*, op. cit., p.45

²² Ibid., p.43

« Philosophique ») à l'histoire, c'est-à-dire de s'adonner à une critique des sources, basée sur le doute et la méfiance, afin de pouvoir établir la vérité.

La nouvelle manière d'écrire l'histoire s'accompagne d'un changement d'objet. Voltaire désire écrire l'histoire de « l'esprit humain », c'est-à-dire une histoire ouverte sur différents domaines, et non plus centrée sur les seules activités de la cour. Voltaire désire faire la part belle aux « connaissances utiles²³ » tirées de disciplines telles que la démographie, l'économie, le commerce, l'histoire militaire, l'histoire des sciences et, bien sûr, l'histoire des arts. « On saurait ainsi », écrit Voltaire pour justifier cette ouverture disciplinaire, « l'histoire des hommes, au lieu de savoir une faible partie de l'histoire des rois et des cours²⁴. » L'utilisation de savoirs jusque-là étrangers à l'histoire s'explique par le désir d'explorer toutes les facettes de la vie humaine.

L'expression « connaissances utiles » appelle une deuxième remarque, concernant cette fois la visée du projet historiographique de Voltaire, fondamentalement didactique. L'histoire conçue par Voltaire doit avoir une « utilité », à travers les connaissances qu'elle apporte au lecteur. L'absence de connaissances utiles est d'ailleurs reprochée à l'histoire ancienne : « Mais, après avoir lu trois ou quatre mille descriptions de batailles, et la teneur de quelques centaines de traités, j'ai trouvé que je n'étais guère plus instruit au fond²⁵. » L'instruction tient ainsi une place centrale dans le projet voltairien; cela est annoncé dès l'introduction du *Siècle de Louis XIV* : « on veut [...] peindre à la postérité [...]

²³ Voltaire, *Nouvelles considérations sur l'histoire*, *Œuvres historiques*, op. cit., p.48

²⁴ Ibid., p.48

²⁵ Ibid., p.47

l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais²⁶. » Le destinataire de l'histoire —la postérité— est clairement inscrit dans le projet même de Voltaire²⁷. Cette attention particulière portée à la composante didactique de l'œuvre et à son public s'accompagne d'un désir d'écrire une histoire plaisante, attirante et séduisante : une histoire qui sera *lue*.

D'emblée, nous sommes en pleine rhétorique.

²⁶ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, dans *Œuvres historiques, op. cit.*, p.616

²⁷ « Postérité » doit ici être entendu de deux manières distinctes et complémentaires : la postérité de Voltaire (l'historien s'adresse aux lecteurs du XIX^e et du XX^e siècle), mais également la postérité de Louis XIV (c'est-à-dire les contemporains de l'historien). Ainsi, c'est à un public transhistorique que s'adresse Voltaire. J'y reviendrai.

Chapitre 1

Logos

La décision d'ouvrir cette analyse du chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV* par une étude du logos s'impose d'elle-même, ne serait-ce que par la largeur du spectre que ce type de preuve recouvre. L'aborder en premier lieu me permettra de poser certaines balises et certains constats sur lesquels je m'appuierai lors de mon étude du pathos et de l'ethos. De plus, la notion de logos a l'avantage de poser relativement peu de problème sur le plan théorique.

Traditionnellement, le logos est conçu comme l'une des trois formes de preuves propres à la rhétorique, avec l'ethos et le pathos. Pour Aristote, le logos correspond aux preuves qui agissent « dans le discours même, par ce qu'il démontre ou paraît démontrer¹ ». Le verbe « démontrer » indique qu'il s'apparente à la logique, mais le philosophe grec se hâte d'ajouter que l'apparence de la démonstration peut également s'avérer persuasive. Ainsi, si l'utilisation de preuves relevant du logos « suppose manifestement l'aptitude au raisonnement syllogistique² »; c'est autant pour en respecter les règles que pour les transgresser subtilement.

Pour Bourdaloue, un des rhétoriciens les plus influents du XVII^e siècle, le logos fera en sorte qu'un « orateur convaincra par les arguments³ ». C'est donc la

¹ Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle (pour le livre III), Paris, Éditions Gallimard, collection « tel », 1991, p.22

² Ibid., p.23

³ Cité dans Aron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, op. cit., p.21

preuve qui relève de la raison, comme le souligne Gibert⁴, et elle a trait à l'utilisation des lieux, puisque les « arguments » ne sont rien d'autre que leur concrétisation⁵. Kibédi-Varga définit l'argumentation, l'usage des arguments, comme l'« ensemble savamment arrangé des raisonnements que l'orateur juge nécessaire d'introduire dans son discours⁶ ». Il partage ainsi le logos entre *inventio* (l'introduction des raisonnements) et *dispositio* (l'arrangement des raisonnements). La *dispositio* classique divise le texte en quatre ou cinq parties : l'exorde, « par quoi le discours commence [et dont la] fonction est essentiellement phatique⁷ » ; la narration, « l'exposé des faits concernant la cause, exposé en apparence objectif, et pourtant toujours orienté selon les besoins de l'accusation ou de la défense⁸ » ; la confirmation, présentation de l'« ensemble des preuves⁹ » ; et la péroraison, « qui met fin au discours¹⁰ ». Cette dernière est parfois précédée de la digression, « moment de "détente"¹¹ ».

Le rapprochement établi entre la *dispositio*, l'« arrangement rhétorique, c'est-à-dire efficace, des preuves et des arguments¹² », et le logos fait en sorte que ce dernier est présent tout au long de l'entreprise de persuasion, non seulement pour assurer la distribution des arguments dans le discours, mais aussi parce que c'est de l'équilibre de cette distribution dont dépend toute la valeur, autant esthétique que persuasive, du discours rhétorique. Beauté et persuasion sont liés dans l'esprit

⁴ « l'homme se laisse déterminer, par la raison, par la passion, ou par la confiance qu'il a en celui qui parle », *ibid.*, p.33

⁵ *Ibid.*, p.58

⁶ *Ibid.*, p.35

⁷ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, collection « Premier cycle », 1991, p.66

⁸ *Ibid.*, p.67

⁹ *Ibid.*, p.68

¹⁰ *Ibid.*, p.70

¹¹ *Ibid.*, p.70

¹² Aron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, *op. cit.*, p.58

classique : « La beauté naît de l'ordre; ainsi elle est, en rhétorique, étroitement liée à l'efficacité. Celle-ci est donc, finalement, le résultat de la beauté : on ne peut persuader sans ordre, sans un arrangement qui plaise au cœur et à l'esprit¹³ ». Ainsi, la structure du texte persuasif se trouve mise dans un rapport signifiant avec sa dimension esthétique. Plus qu'une simple technique d'arrangement des arguments, le logos contribue à toucher l'auditeur et est, en ce sens, intimement lié au pathos.

Il serait vain de chercher des remarques sur le logos dans le *Traité de l'argumentation*, puisque, comme je l'ai expliqué plus tôt, Perelman et O.-Tyteca refusent la séparation traditionnelle entre les trois types de preuves. J'ai cependant déjà dégagé, à l'aide des travaux de Kibédi-Varga, que le logos tient d'une part aux arguments, aux lieux concrétisés, donc à l'*inventio*, d'autre part à leur arrangement et à leur distribution, donc à la *dispositio*. Or, sans pour autant reprendre les termes antiques, Perelman et O.-Tyteca réservent une large place aux notions que ces termes recouvrent, en admettant deux niveaux d'analyse. Il s'agit des « schèmes d'argumentation » et de l'interaction entre les éléments du discours rhétorique¹⁴. Si la notion de schèmes d'argumentation, ou « arguments isolés », ne pose pas de difficulté, il en va autrement pour l'interaction entre les éléments argumentatifs. Cette interaction recouvre la *dispositio* classique, en tant qu'elle prend en compte les problèmes spécifiques posés par « l'ampleur de l'argumentation [et] l'ordre des arguments¹⁵ », mais elle déborde ce cadre en envisageant également les phénomènes d'interaction entre le discours et la situation d'argumentation : « Le

¹³ Ibid., p.70

¹⁴ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, *op. cit.*, p.251

¹⁵ Ibid., p.251

discours persuasif produit des effets par son insertion, dans une situation, elle-même le plus souvent assez complexe¹⁶ ». C'est dire qu'il faudra tenir compte de la situation de Voltaire et du *Siècle de Louis XIV* dans le monde des lettres de 1751, sur laquelle je reviendrai au chapitre 3, « Ethos ». C'est aussi dire que, même si l'objet de la présente analyse se limite au seul chapitre 32, il faut prendre en compte l'interaction entre les schèmes argumentatifs présents dans ce chapitre et le reste de l'ouvrage qui le contient.

De ce rapide survol théorique, il se dégage que l'analyse axée sur le logos que je présenterai dans ce chapitre se déploiera sur deux plans : les arguments en tant que tels et les phénomènes d'interaction qui les lient. L'analyse des arguments ne visera pas à reconstituer les syllogismes de Voltaire ou à débusquer les lieux qu'il utilise afin d'en dresser l'inventaire. Comme le souligne Ruth Amossy, cette démarche est aussi fastidieuse qu'inutile puisque, loin d'éclairer le fonctionnement argumentatif d'un texte, elle ne fait que le dénaturer par « une réduction en propositions qui élimine les complexités du discours en situation. [...] Qui plus est, réduire les énoncés à des propositions conduit inévitablement à éliminer tout ce qui relève du langagier¹⁷ ». Ce premier chapitre s'attachera donc plutôt à repérer les schèmes argumentatifs les plus forts et à analyser leur portée et leur fonctionnement dans le chapitre 32, « Des Beaux-Arts ». Cette analyse se fera dans un souci constant de saisir les phénomènes d'interaction, lesquels peuvent prendre la forme de liens entre les différents arguments au sein du chapitre, mais peuvent également se traduire en variations et en reprises d'arguments. L'analyse des phénomènes

¹⁶ Ibid., p.251

¹⁷ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op. cit., p.127

d'interaction nécessite également une compréhension de la structure du chapitre ainsi que celle du *Siècle de Louis XIV* tout entier, afin de comprendre la place particulière qu'y occupe notre objet.

Une histoire dramatique et disciplinaire

La table des chapitres¹⁸ constitue un terrain privilégié pour aborder la structure générale de l'œuvre, puisque cette dernière transparait d'abord à travers les titres des chapitres¹⁹. Les intitulés des chapitres du *Siècle de Louis XIV* sont variés : titres rhématiques, thématiques et mixtes²⁰ y cohabitent, bien qu'avec une nette prédominance des titres thématiques.

Les titres rhématiques sont peu nombreux et concentrés en début d'ouvrage (les préfaces, l'avis de l'éditeur, les lettres et l'introduction). Leur présence témoigne de l'existence d'un certain débat autour de l'œuvre, dû à la nouveauté de l'histoire proposée par Voltaire, ainsi que de la volonté de l'auteur de justifier sa démarche historiographique auprès de son lectorat. Les deux lettres servent à Voltaire à exposer son projet. Dans la « Lettre à l'abbé Dubos », l'historien dresse le plan de son ouvrage et les sources sur lesquelles il s'appuie, tandis que la « Lettre à Milord Hervey, gardien des sceaux d'Angleterre » met en place l'argumentaire

¹⁸ Cette dernière est reproduite à l'annexe II du présent travail.

¹⁹ Je souligne au passage la portée de cette chapitration alors qu'elle s'est dès cette époque « imposée comme la division conventionnelle du discours dialectique ou scientifique » (Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 2008, p.317).

²⁰ Nous reprenons ici la typologie présentée par Gérard Genette dans *Seuils*. Les titres thématiques sont ceux « indiquant, de quelque manière que ce soit, le "contenu" du texte »; les titres rhématiques désignent « le texte lui-même considéré comme œuvre et comme objet »; les titres mixtes ont une partie thématique et une partie rhématique. (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.75.)

voltairien sur la supériorité de la France de Louis XIV, argumentaire qui sera développé dans *Le Siècle de Louis XIV* et dont l'introduction reprend les principaux thèmes (notamment l'excellence de la production artistique française au XVII^e siècle). Les avis d'éditeur qui précèdent l'ouvrage²¹ insistent tous sur son objectif philosophique et sur l'importance de la vérité, se faisant ainsi l'écho de préoccupations chères à Voltaire.

Les titres thématiques sont de loin les plus nombreux, occupant 32 chapitres sur 39. Ce sont tous des titres littéraux, c'est-à-dire « qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central²² » du chapitre, ce qui s'explique aisément par la visée didactique du projet voltairien. On peut distinguer deux catégories parmi ces titres littéraux : les chapitres narratifs, dont l'objet est un ou plusieurs événements (par exemple « Chapitre IV. Guerre civile ») et les chapitres disciplinaires, centrés sur un champ du savoir particulier (dont fait évidemment partie notre objet, le « Chapitre XXXII. Des Beaux-Arts »). Cette distinction entre chapitres narratifs et chapitres disciplinaires permet de constater l'existence de deux parties distinctes et fortement marquées dans *Le Siècle de Louis XIV* : les chapitres narratifs occupent la première partie de l'œuvre ; les chapitres disciplinaires, la seconde. La coupure est clairement marquée par l'interposition, entre les deux parties, d'une série d'« anecdotes » (chapitres 25 à 28) sur lesquelles je reviendrai un peu plus loin.

²¹ L'édition du *Siècle de Louis XIV* établie par René Pomeau en compte trois : « Préface de l'éditeur (édition de Berlin 1751) », « Avis du libraire (édition de Leipsic, 1752) » et « Avertissement (édition de Dresde, 1753) ».

²² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du seuil, 1987, p.78

Les chapitres narratifs forment la partie la plus traditionnelle du *Siècle de Louis XIV*, centrée autour des grands événements politiques, diplomatiques et militaires du règne du Roi Soleil, notamment les guerres et les traités. Les chapitres semblent être divisés de façon à épouser les grandes étapes du règne de Louis XIV, comme la « Conquête de la Flandre » (chapitre 8) ou la « Conquête de la Franche-Comté. Paix d'Aix-la-Chapelle » (chapitre 9). Mais la longueur de certains titres²³, de même que la séparation de certains événements en plusieurs chapitres (un chapitre suivi d'une « suite »²⁴), montrent que la division de ces unités est également informée par d'autres facteurs, notamment une certaine recherche d'uniformité quant à la longueur des chapitres, qui occupent en moyenne une quinzaine de pages chacun — bien que le plus long en compte 25, et le plus court seulement 3—, ainsi que par un désir de contrôler le rythme du récit, qui amène l'historien à regrouper certains événements.

Le rythme que Voltaire impose à la matière historique correspond à ce que plusieurs chercheurs, notamment Serge Rivière, ont identifié comme l'*histoire dramatique* de Voltaire²⁵. Pour l'historien, histoire et tragédie se rejoignent dans leur valeur morale, mais également dans l'importance accordée au style : les deux genres doivent plaire et tenir leur public en alerte et en attente. S. Rivière va jusqu'à deviner dans la structure de la partie narrative du *Siècle de Louis XIV*, une

²³ À ce titre, le plus notable est sans aucun doute le chapitre 7 : « Louis XIV gouverne par lui-même. Il force la branche d'Autriche espagnole à lui céder partout la préséance, et la cour de Rome à lui faire satisfaction. Il achète Dunkerque. Il donne des secours à l'empereur, au Portugal, aux États Généraux, et rend son royaume florissant et redoutable. »

²⁴ Par exemple, « Chapitre 4. Guerre civile » et « Chapitre 5. Suite de la guerre civile jusqu'à la fin de la rébellion, en 1654 ».

²⁵ C'est d'ailleurs le titre que Serge Rivière donne à un de ses articles, « Voltaire's concept of dramatic history in *Le Siècle de Louis XIV* », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, no 284 (1991), p.179-199.

dispositio semblable à celle d'une tragédie : « Whether events are envisaged as relating to the rise and fall of the apparent protagonist (Louis XIV) or to the fortunes of the real one (the French nation), they follow the classical [dramatic] structure²⁶. » Ainsi, il est possible de considérer les chapitres 3 à 6 (la minorité de Louis XIV) comme l'exposition, les chapitres 7 à 22 comme le nœud de l'intrigue, et les chapitres 23 et 24 comme le dénouement. Ce modèle cyclique de « rise and fall », de montée et de chute, est fondamental dans le *Siècle*. Il est présent, comme le démontre Rivière, au niveau de la structure générale de la portion chronologique de l'œuvre de Voltaire. Le cycle informe également la structure interne des chapitres « disciplinaires » du *Siècle*, comme je le montrerai plus loin au sujet du chapitre 32, en plus de sous-tendre toute la conception voltairienne de l'histoire.

Les chapitres narratifs sont suivis des « anecdotes et particularités », qui s'étendent du chapitre 25 au chapitre 28. Ces chapitres, qui défilent chronologiquement un certain nombre d'anecdotes, d'évènements mondains et de liaisons de cour, posent problème puisqu'ils ne cadrent ni dans le développement narratif ni dans la partie disciplinaire du *Siècle de Louis XIV*, et que leur découpage semble relever d'un choix complètement arbitraire. En effet, les titres de ces chapitres ne remplissent pas leur fonction d'identification, et très peu leur fonction de description, puisque, étant pratiquement identiques les uns aux autres²⁷, ils ne permettent aucunement de les départager ou de faire apparaître la structure de cette partie du *Siècle de Louis XIV*. Ces quatre unités apparaissent comme une masse

²⁶ Serge Rivière, « Voltaire's concept of dramatic history in *Le Siècle de Louis XIV* », *loc. cit.*, p.185

²⁷ Ils s'intitulent « Particularités et anecdotes du règne de Louis XIV », « Suite des particularités et anecdotes », « Suite des particularités et anecdotes » et « Suite des anecdotes ».

indistincte dont le découpage ne semble répondre à aucune autre exigence qu'à celle de respecter une longueur moyenne de quinze pages²⁸.

L'absence d'un découpage raisonné pour les anecdotes montre le peu d'importance que Voltaire leur accordait : les anecdotes de cour sont pour lui un matériel complètement inutile²⁹. Dans ce cas, pourquoi leur réserver quatre chapitres? Il faut savoir que les anecdotes de règne occupaient, aux XVII^e et XVIII^e siècles, une très grande partie des ouvrages d'histoire ou de « nouvelles historiques » destinés au grand public³⁰, lequel raffolait de ces détails réels ou inventés qui, entremêlés à l'histoire politique et militaire, donnaient lieu à une histoire psychologique : une histoire expliquant les événements d'un règne par les motivations personnelles de ses grands personnages. Ainsi, la présence de ces chapitres dans *Le Siècle de Louis XIV* peut s'interpréter par le désir de satisfaire aux exigences des lecteurs, afin de maximiser le lectorat, ce qui s'inscrit dans la visée didactique du projet voltairien. Les anecdotes et particularités auraient une fonction essentiellement séductrice et publicitaire.

Leur emplacement est lui-même éloquent quant à la conception voltairienne de l'histoire. En leur réservant une place bien délimitée dans son traité, entre les chapitres narratifs et les chapitres disciplinaires, Voltaire exclut les anecdotes du cœur de son projet historiographique, et établit ainsi une claire séparation entre événements politiques et anecdotes. En effet, les deux parties sont exposées

²⁸ Ils sont composés respectivement de quatorze, seize, dix-sept et dix-sept pages.

²⁹ C'est le sens qu'il faut donner à « une petite partie de l'histoire des rois et des cours. »

³⁰ Voltaire semble sentir le besoin de justifier l'inclusion des anecdotes dans son histoire dès l'ouverture du chapitre 25, en argumentant que ces détails « intéressent le public lorsqu'ils concernent des personnages illustres » (Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, dans *Œuvres historiques*, *op. cit.*, p.889).

chronologiquement. Ainsi, après la narration politique, Voltaire revient au début du règne pour la narration « mondaine », séparant distinctement les deux domaines. La partie chronologique se clôt par un « Tableau de l'Europe, depuis la paix d'Utrecht jusqu'à la mort de Louis XIV³¹ ». Ce chapitre est suivi par la première partie des anecdotes, qui présente un portrait de la cour du temps de Mazarin, effectuant par là un retour à l'époque de la Régence d'Anne d'Autriche. Notons également qu'il n'existe aucun lien, dans le texte, entre ces deux sections. Les anecdotes auraient pu être publiées séparément sans que le lecteur y perde grand-chose. En les plaçant après les chapitres narratifs, Voltaire marque la fin de la partie proprement chronologique de son histoire; l'emplacement des anecdotes sert ainsi le projet d'histoire philosophique et raisonnée de Voltaire, puisqu'elles renforcent la division entre l'histoire chronologique et événementielle et l'histoire disciplinaire.

À la première partie du *Siècle de Louis XIV*, formée des chapitres narratifs puis des « anecdotes et particularités », succède une deuxième, formée cette fois des chapitres que j'ai qualifiés de « disciplinaires », puisqu'ils sont construits autour de champs de savoir particuliers. La différence entre ces deux types de chapitres apparaît dès le titre. Les chapitres de la partie disciplinaire de l'œuvre sont tous thématiques (à l'exception d'un titre mixte au chapitre 33, « Suite des arts ») et ne présentent aucun verbe conjugué (à l'exception du dernier chapitre, qui constitue presque un conte philosophique par sa construction et son caractère

³¹ Titre du chapitre 24.

polémique³²), ce qui montre l'absence d'événements en tant que tels. Il ne faudrait pourtant pas voir dans cette forme de division une absence totale de préoccupations d'ordre chronologique. En effet, s'il n'y a pas de diachronie englobant tous ces chapitres, chacun d'entre eux apparaît néanmoins comme un récit, donc comme une exposition chronologique, dont les protagonistes sont les grands acteurs de chaque champ. Ainsi, de par leur nature même, les chapitres disciplinaires sont beaucoup plus indépendants les uns des autres que les chapitres narratifs, liés entre eux par la succession des événements.

Les disciplines traitées sont quant à elles clairement identifiées, en accord avec la transparence inhérente à la visée didactique de l'ouvrage. Ce sont, dans l'ordre, le gouvernement intérieur, les finances, les lois, les arts, les sciences et les affaires ecclésiastiques. Le chapitre 32, « Des Beaux-Arts », se trouve intercalé entre « Des sciences » et « Suite des arts ». Il joue un rôle de transition entre deux différentes disciplines, ce qui explique la liaison étroite entre la clôture du chapitre 31 et l'ouverture du chapitre 32. En effet, le chapitre 31 se clôt par une annonce du suivant, qui n'est pas sans rappeler les annonces proleptiques caractéristiques des chapitres narratifs : « tant d'écrivains ont étendu les lumières de l'esprit humain que ceux qui, en d'autres temps, auraient passé pour des prodiges ont été confondus dans la foule³³ ». Cette idée de la foule des génies, sur laquelle je reviendrai, est au cœur du chapitre 32, où elle apparaît constamment³⁴. Les liens qui unissent les

³² Il s'agit du chapitre 39, « Disputes sur les cérémonies chinoises. Comment ces querelles ont contribué à faire proscrire le christianisme à la Chine ». Le titre laisse transparaître clairement le propos, à savoir que les disputes de religieux sur les cérémonies chinoises les ont amenés à se faire expulser de Chine, qu'ils devaient christianiser. Voltaire traite cet épisode avec ironie, ridiculisant ainsi comme il sait si bien le faire, les disputes théologiques caractéristiques du clergé.

³³ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, dans *Œuvres historiques, op. cit.*, p.1002

³⁴ Un exemple, presque pris au hasard : « la foule des bons livres que ce siècle a fait naître » (24).

deux chapitres sont également analeptiques. Le chapitre 32 s'ouvre par une récapitulation du précédent, dans le premier paragraphe : « la saine philosophie ne fit pas en France d'aussi grands progrès qu'en Angleterre » (1). Ce passage reprend l'idée principale du chapitre 31, à savoir que ce ne sont pas les Français qui ont le plus contribué aux progrès scientifiques du XVII^e siècle. Le deuxième paragraphe établit une distinction entre sciences et beaux-arts, en reprenant et en précisant la fin du chapitre 31 : « dans l'éloquence [...] les Français furent les législateurs de l'Europe » (2). Cette transition des sciences vers les arts se présente comme une différenciation des deux domaines, sur la base de l'importance de l'apport français. Il y a donc un effet d'écho entre les chapitres 31 et 32, qui ressort de la reprise des thèmes principaux des deux chapitres, et qui établit des liens étroits entre eux.

Si le chapitre 32 est ainsi fortement lié au chapitre précédent, la jonction des chapitres 32 et 33 est beaucoup moins apparente, malgré ce que le titre du chapitre 33, « Suite des arts », pourrait laisser supposer. En effet, le chapitre 32 se clôt par une forte péroraison, dont les idées nationalistes ne sont pas reprises au début du chapitre 33. Celui-ci s'ouvre non pas en continuité avec le chapitre précédent, mais bien en rupture, par un énoncé de différenciation : « À l'égard des arts qui ne dépendent pas uniquement de l'esprit, comme la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, ils n'avaient fait que de faibles progrès en France avant le temps qu'on nomme le siècle de Louis XIV³⁵ ».

³⁵ Ibid., p.1018

Une exposition cyclique de l'histoire

Cette brève analyse de la structure du *Siècle de Louis XIV*, envisagée à partir de sa table, permet de mettre en relief quelques lignes de force qui guideront l'étude des phénomènes persuasifs relevant du logos dans le chapitre 32. La *dispositio* générale du *Siècle* correspond à une structure tragique, caractérisée par un mouvement de montée, d'apogée et de chute. Or, cette structure dramatique se trouve également à la base de la conception historique de Voltaire, notamment en ce qui a trait aux arts. En effet, Voltaire identifie les quatre « âges heureux³⁶ » de l'humanité comme étant ceux de Philippe et d'Alexandre, de César et d'Auguste, des Médicis de la Renaissance et de Louis XIV. Voltaire identifie ces époques comme celles « où les arts ont été perfectionnés³⁷ », mais il apparaît clairement, dans la conclusion du chapitre 32, qu'elles partagent également le même schéma d'évolution, caractérisé par le cycle montée-apogée-chute :

Le siècle de Louis XIV a donc en tout la destinée des siècles de Léon X, d'Auguste, d'Alexandre. Les terres qui firent naître dans ces temps illustres tant de fruits du génie avaient été longtemps préparées auparavant. On a cherché longtemps dans les causes morales et dans les causes physiques les raisons de cette tardive fécondité, suivie d'une longue stérilité (51).

Cette citation traduit de manière tout à fait frappante la pensée historique de Voltaire et montre jusqu'à quel point le cycle est un schème argumentatif

³⁶ Ibid., p.616

³⁷ Ibid., p.616

fondamental du chapitre 32 —d'autant plus qu'il s'agit de la conclusion du chapitre, comme le « donc » l'indique clairement. C'est dire qu'il faudra analyser la structure et les schèmes argumentatifs du chapitre selon la perspective de cette conclusion vers laquelle ils se dirigent, comme de son principal corrélat, « Ainsi donc le génie n'a qu'un siècle, après quoi il faut qu'il dégénère » (54), que j'approfondirai lorsque je me pencherai sur l'ethos voltairien. Charles Rihs remarque ce que cette conception a de particulier, autant par rapport à l'époque qu'en relation avec la conception voltairienne du progrès : « Voltaire, qui a si bien appliqué aux sciences morales et politiques la philosophie cartésienne du progrès, ne l'a pas voulu appliquer à la littérature. Sur ce point précis, il serait une exception parmi ses contemporains, sa philosophie du progrès incessant connaîtrait une infraction dans ce cas³⁸ ». Une exception? Karen O'Brien considère plutôt que cette conception est « consistent with the common-place neoclassical notion of declension; as soon as a civilisation reaches its apex, it must inevitably fall into decline³⁹ ». C. Rihs, dont la démarche intellectuelle est fortement marquée par une vision marxiste de l'histoire, tente de justifier, en diminuant son importance, « l'idée générale d'un progrès discontinu⁴⁰ », mais il n'admet pas moins que pour Voltaire « ces décadences fatales [...] sont conformes à la nature des choses⁴¹ ». J'irai plus loin en démontrant que, en matière artistique, ces décadences *sont* la nature des choses.

³⁸ Charles Rihs, *Voltaire : recherches sur les origines du matérialisme historique*, op. cit., p.186

³⁹ Karen O'Brien, *Narratives of Enlightenment : cosmopolitan history from Voltaire to Gibbon*, op. cit., p.30

⁴⁰ Charles Rihs, *Voltaire : recherches sur les origines du matérialisme historique*, op. cit., p.186

⁴¹ Ibid., p.186

Avant d'analyser de quelle manière le chapitre 32 tend à démontrer la validité de la théorie du cycle historique, il importe toutefois d'examiner de quelle manière ce schème argumentatif fonctionne. Pour ce faire, je m'appuierai sur les remarques de Perelman et O.-Tyteca, qui proposent dans le *Traité* une nomenclature des schèmes argumentatifs basée sur leur fonctionnement. Ils dégagent comme principaux types d'arguments les arguments quasi logiques (qui s'apparentent à des démonstrations logico-mathématiques ou scientifiques), les arguments basés sur la structure du réel (divisés en liaison de succession et en liaison de coexistence) et les arguments qui fondent la structure du réel (divisés en fondement pour le cas particulier et en raisonnement par analogie). La distinction entre arguments *fondant* la structure du réel et arguments *fondés* sur la structure du réel peut être expliquée par la différence entre démarche déductive et inductive. Les arguments fondés sur la structure du réel visent à établir une loi ou un principe général à partir de faits, tandis que les arguments fondant la structure du réel expliquent ou démontrent un fait à partir de lois générales ou de principes postulés *a priori*. Par exemple, la Genèse biblique est un argument fondant la structure du réel : Dieu ayant directement créé l'homme à son image (principe *a priori*), l'humain a toujours été physiquement le même depuis la naissance de l'univers (fait). Au contraire, la théorie de l'évolution darwinienne est un argument fondé sur la structure du réel : les différences remarquables entre les fossiles de différentes époques (fait) portent à croire à l'existence d'un principe évolutif s'appliquant à l'être humain (loi). Évidemment, ces exemples sont extrêmement simplifiés et ne devraient pas nous faire oublier que ces catégories sont poreuses, qu'un même

argument dans deux contextes discursifs différents peut basculer d'une catégorie à l'autre et qu'elles fonctionnent souvent de manière circulaire : un fait pourra être utilisé afin de fonder une loi, laquelle sera à son tour invoquée afin de démontrer un fait. Je montrerai dans les prochaines pages que le schème argumentatif du cycle historique relève à la fois des ces trois types d'arguments, ce qui en fait le raisonnement fondateur du chapitre « Des Beaux-Arts ».

Le chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV* propose d'abord une analyse basée sur la structure du réel qui vise à « établir une solidarité entre des jugements admis et d'autres que l'on cherche à promouvoir⁴² ». Dans le cas présent, c'est entre les grands siècles (ceux de Léon X, d'Auguste, d'Alexandre) et le siècle de Louis XIV que Voltaire tente d'établir une solidarité, laquelle repose sur le développement cyclique des belles-lettres durant ces quatre périodes⁴³. Si cette structure cyclique peut être envisagée comme un réinvestissement de la structure dramatique classique, elle fonctionne d'abord et avant tout, d'un point de vue argumentatif, comme un argument de direction. En effet, les phénomènes que Voltaire analyse (liés à la production littéraire sous Louis XIV) acquièrent une signification différente de par leur « insertion dans une série dynamique⁴⁴ ». Chaque auteur, chaque œuvre majeure, est considéré comme une étape et s'insère soit dans la partie ascendante du cycle, soit dans son apex, soit dans sa partie déclinante.

⁴² Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, *op. cit.*, p.351

⁴³ Cela est tout à fait évident dans le paragraphe 51 précédemment cité.

⁴⁴ *Ibid.*, p.386

Les jugements que porte Voltaire sur les premiers auteurs du siècle sont ainsi marqués par l'idée de début, de commencement. Il s'agit d'un mouvement de perfection de la langue. Si au début du XVII^e siècle « [il] ne s'était pas encore trouvé de génie qui eût donné à la langue française le tour, le nombre, la pureté du style et la dignité » (3), cette situation change sous l'influence d'auteurs qui amorcent une transformation linguistique et stylistique. Il s'agit de Jean de Lingendes, « premier orateur qui parla dans le grand goût » (4); de Balzac, qui a « trouvé cette petite partie de l'art, ignorée et nécessaire, qui consiste dans le choix harmonieux des paroles » (5); de Voiture, avec les « grâces légères » (6) de son style épistolaire; de Vaugelas, auteur du « premier bon livre écrit purement » (7); d'Olivier Patru, à qui l'on doit « l'ordre, la clarté, la bienséance, l'élégance du discours » (8); et finalement de La Rochefoucauld qui « accoutuma à penser, et à renfermer ses pensées dans un tour vif, précis et délicat » (9). Les mérites décernés à ces auteurs reposent sur le statut que leur accorde Voltaire, qui les considère comme les premières manifestations de l'essence littéraire classique, caractérisée par la clarté, la pureté de la langue, la grâce et le grand goût. Cette idée d'essence est présente dès l'introduction, qui est imprégnée par l'idée de manque et d'incomplétude : il n'y a « plus de goût » (2), « la véritable éloquence [est] partout ignorée » (2), aucun « génie [n'a] donné à la langue française » (3) les mérites classiques qui lui seront reconnus plus tard.

Mais les premières manifestations sont incomplètes; le mouvement de perfection est amorcé sans être complété : c'est la partie ascendante du cycle. Par conséquent, les jugements que Voltaire porte sur ces auteurs sont nuancés, voire

mitigés. Aucune œuvre n'allie encore toutes les qualités classiques. Que ce soit le « grand goût » de Jean de Lingendes « mêl[é] de la rouille de son temps »(4), de l'art de Balzac « employ[é] souvent hors de place » (5), du « baladinage » (« plutôt un abus qu'un usage de l'esprit », 6) de Voiture ou du manque de profondeur de Patru, les défauts sont soulignés à grands traits. Les *Maximes* ne sont pas plus épargnées : elles constituent « moins un livre que des matériaux pour orner un livre » (9). Il s'agit bien là de ce que Voltaire identifie plus loin comme « les premiers pas » (51) vers le développement des génies, la première partie du cycle caractérisée par des précurseurs qui n'ont pu atteindre immédiatement le sommet de leur art. Ce sont les premières manifestations, incomplètes, de l'essence littéraire classique.

La transition entre la partie ascendante du cycle et son sommet est directe et fortement marquée, ne laissant aucun doute quant à la différence d'ordre entre les premiers auteurs du siècle et les « génies » qui leur succèdent. Après avoir clos le paragraphe portant sur La Rochefoucauld, Voltaire commence ainsi le suivant : « Mais le premier livre de génie qu'on vit en prose fut le recueil des *Lettres provinciales* » (10). Cette phrase d'introduction donne le ton à tout le développement qui suit. Elle s'ouvre sur un marqueur de relation à valeur d'opposition, rompant clairement avec la partie précédente du cycle. L'expression « premier livre de génie » est caractéristique du sommet du cycle; on la retrouve en essence dans les jugements que Voltaire porte sur de nombreux autres écrivains : Bourdaloue (« Un des *premiers* qui étala dans la chaire une raison toujours éloquente ») (12), Bossuet (« les *premiers* [discours] qu'on eût encore entendus à la

sublime ») (15), Bayle (« *premier* ouvrage de ce genre où l'on puisse apprendre à penser ») (23). Par contre, la nature de précurseur des auteurs du sommet ne s'accompagne pas, comme c'était le cas dans la partie ascendante, de défauts attribuables aux premiers balbutiements de l'art. Au contraire, leur originalité tient au fait même qu'ils aient été les premiers à faire preuve d'un génie complet dans leur domaine.

L'originalité des œuvres produite, constamment mise de l'avant, est à mettre en relation avec l'importance accordée à l'innovation. « On ne s'appesantira point ici sur la foule des bons livres que ce siècle a fait naître; on ne s'arrête qu'aux productions de génie singulières ou neuves qui le caractérisent et qui le distinguent des autres siècles » (24). Cette prise de position met en relief deux distinctions : la première entre les « bons livres » et les « productions de génie », la seconde entre le siècle de Louis XIV et les autres siècles. La première distinction fonctionne en mettant en rapport constant les auteurs et leurs œuvres, d'un côté, et leur époque, de l'autre. Il s'agit d'une distinction reposant sur le « couple philosophique⁴⁵ » manifestation/essence, l'écrivain et son œuvre jouant le rôle de manifestation de l'essence classique, alors que la société est posée comme médiatrice de cette relation.

Tout le potentiel argumentatif de cette distinction apparaît clairement dans son utilisation à double sens. Lorsque les auteurs remportent immédiatement le succès, il s'agit d'une preuve de leur génie. Au sujet de Bossuet, Voltaire écrit : « Ses discours [...] eurent un si grand succès, que le roi fit écrire en son nom à son père, intendant de Soisson, pour le féliciter d'avoir un tel fils » (15). L'approbation

⁴⁵ J'emprunte l'expression à Perelman et Olbrechts-Tyteca.

du roi et les succès de Bossuet sont présentés comme preuve de la grandeur de ses discours, l'art de l'orateur se trouvant ainsi acquérir le statut de manifestation de l'essence du bon goût de l'époque, incarné par la cour. L'auteur lui-même ne dit rien d'autre lorsqu'il affirme que « [les] peuples sont ce qu'est chaque homme en particulier » (27). Pourtant, les jugements défavorables des contemporains ne sont pas retenus par Voltaire lorsqu'il juge une œuvre qu'il range au sein des « productions singulières ». Dans le cas du *Télémaque*, par exemple, les critiques négatives sont tout simplement balayées du revers de la main, en les imputant au manque de goût de certains lecteurs :

les juges d'un goût trop sévère ont traité le *Télémaque* avec quelque rigueur. Ils ont blâmé les longueurs, les détails, les aventures trop peu liées, les descriptions trop répétées et trop uniformes de la vie champêtre; mais ce livre a toujours été regardé comme un des beaux monuments d'un siècle florissant (20).

Sans répondre aux critiques précises qu'il formule, Voltaire ne les écarte pas moins en invoquant des jugements plus nombreux, plus universels et plus répandus (« toujours »), sans jamais prendre la peine de les identifier à un groupe. Ainsi, derrière cette absence d'agent (« regardé », mais par qui?), c'est une majorité silencieuse qui apparaît, laquelle n'est autre que le bon goût de cette période, l'essence du classicisme.

Cette stratégie, synthétisée sous l'expression populaire « deux poids, deux mesures », est à rapprocher de l'argument en dilemme, dans lequel les deux branches du raisonnement aboutissent à la même conclusion. Cela apparaît encore

dans l'appréciation que fait Voltaire de l'œuvre de Corneille et de Racine, dans laquelle on assiste à un réel renversement du raisonnement. Dans le long passage qu'il consacre au *Cid*, Voltaire revient fréquemment sur les critiques que lui ont adressées l'Académie et, plus encore, le cardinal de Richelieu. Loin d'en conclure à une quelconque faiblesse de l'œuvre, Voltaire, comme dans le cas de Fénelon, fait fi de ces jugements (en prenant toutefois le temps d'y répondre, bien que sommairement) et les utilise pour montrer la grandeur du dramaturge : « Cet homme est d'autant plus admirable qu'il n'était environné que de très mauvais modèles quand il commença à donner des tragédies » (28); « Corneille eut à combattre son siècle, ses rivaux, et le cardinal de Richelieu » (29); « Mais l'art était inconnu alors à tout le monde, hors l'auteur » (29). Voulant valoriser l'œuvre de Corneille, Voltaire démontre que son incompatibilité avec celles de ses contemporains s'explique par sa nature de précurseur, qui doit « combattre » le public. Nous sommes en présence d'une stratégie dûment identifiée par C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca :

Chaque fois que, au lieu de pouvoir s'interpréter l'un par l'autre, l'acte et l'essence semble s'opposer, on appliquera des procédés qui permettront de justifier l'incompatibilité : l'homme qui n'est pas de son époque sera un précurseur ou un attardé⁴⁶.

La nature stratégique de l'explication de l'incompatibilité est mise en relief lorsqu'on compare ce jugement avec l'ouverture du passage dédié à Racine, qui est déjà perçu comme la manifestation pure de l'essence classique : « Corneille s'était

⁴⁶ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, *op. cit.*, p.440

formé tout seul; mais Louis XIV, Colbert, Sophocle et Euripide contribuèrent tous à former Racine » (34). Les deux grands mécènes et les deux grands modèles sont intimement associés à Racine; il est clairement distingué de Corneille à l'aide d'une ponctuation forte (« ; »), d'un marqueur de relation à valeur d'opposition (« mais ») et d'une répétition de « former », établissant un contraste syntaxique qui servira surtout à rapprocher les deux hommes illustres. Car bien que Racine soit présenté comme la manifestation de l'essence de son temps, il est comme Corneille victime des « courtisans [qui] se crurent assez habiles pour [le] condamner » (35). On voit le peu de crédit intellectuel que Voltaire accorde à ces critiques, puisqu'il se contente de les réfuter à l'aide d'un *ad hominem* tout ce qu'il y a de plus classique, ce « nombreux parti [qui] se piqua toujours de ne pas rendre justice à Racine » (35) (je souligne au passage la subtile bien qu'irrévocable condamnation de ce jugement « injuste »).

La transition entre le sommet du cycle et sa partie déclinante se fait beaucoup plus subtilement que celle entre l'ascension et le sommet. La frontière entre les grands génies et les génies de second ordre est d'abord tracée par un vif portrait, typique de Voltaire, de ce « temps digne de l'attention des temps à venir » (38) : celui de Corneille, Racine, Molière, Bossuet, etc. Le passage, que j'approfondirai dans le deuxième chapitre, est une véritable prise de position qui, en tant que récapitulation, introduit une différenciation entre les auteurs dont on vient de parler et les suivants : Boileau, La Fontaine, Quinault. La différence est aussi

marquée par la brièveté des passages dédiés à ces auteurs (à peine quelques lignes pour Boileau et La Fontaine, un peu plus pour Quinault) et leur ton beaucoup plus nuancé. Si l'auteur d'*Armide* est, de ces trois créateurs, celui qui a droit aux plus grands éloges, La Fontaine est quant à lui « bien moins châtié dans son style, bien moins correct dans son langage » (40), et seule une portion de l'œuvre de Boileau lui vaut d'être « au niveau de tant de grands hommes » (39). Voilà un jugement révélateur du début du déclin : alors que Voltaire insiste sur l'existence d'une communauté des génies, sur leur caractère contemporain, l'auteur des *Épîtres* se voit refuser ce statut. Il est peut-être à leur « niveau », mais n'est pas lui-même un « grand homme ». La chute se poursuit durant « la fin du règne de Louis XIV » (44), marquée par une « foule de génies médiocres » (44), dont se détachent Houdart de La Motte, qui « prouva que, dans l'art d'écrire, on peut être encore quelque chose au second rang » (44), et Jean-Baptiste Rousseau, chez qui Voltaire critique le « mélange de la pureté de notre langue avec la difformité de celle qu'on parlait il y a deux cents ans » (45). Le ton et la teneur de ces jugements mitigés se rapprochent beaucoup de ceux qui caractérisaient la partie ascendante du cycle, établissant ainsi une certaine symétrie entre cette dernière et la partie déclinante. Cette symétrie qui complète le cycle est d'autant plus frappante que l'évaluation des auteurs repose, de chaque côté de l'axe, sur des critères opposés : d'un côté, les précurseurs; de l'autre, les derniers représentants d'un art en déclin.

Ainsi, le chapitre 32 est bien structuré comme un cycle, qui se termine lorsque, « peu après la mort de Louis XIV, la nature sembla se reposer » (49). En

tant qu'argument fondé sur la structure du réel, le cycle historique tire sa force persuasive de ce qu'il apparaît comme naturel, découlant des faits. Il fonctionne en ce sens également comme un argument quasi logique⁴⁷, puisqu'il tire une partie de sa force persuasive de son rapprochement avec les mathématiques, plus particulièrement avec la géométrie, dont l'importance à l'âge classique n'est plus à démontrer⁴⁸. Or le cycle est une fonction géométrique de base⁴⁹, notamment utilisée par Newton pour représenter la vitesse d'un objet lancé en l'air⁵⁰. Le prestige naissant de la physique newtonienne, popularisée en France par les travaux de vulgarisation de Voltaire⁵¹, se trouve de la sorte transféré à l'argument cyclique du chapitre 32, qui bénéficie ainsi d'une certaine aura de scientificité. Marc Crépon souligne d'ailleurs l'importance de « la comparaison [de l'histoire] avec la physique »⁵² pour la nouvelle épistémologie historiographique présentée par Voltaire : « l'histoire doit se montrer à son tour digne du triomphe de la raison⁵³ ».

L'argument que présente Voltaire est à la fois basé sur la structure du réel et sur un modèle théorique de plus en plus universellement admis, celui de la physique newtonienne. Par conséquent, il opère un rapprochement entre la science de Newton et l'historiographie voltairienne, qui confère une grande légitimité à cette

⁴⁷ Arguments qui « se présentent comme comparables à des raisonnements formels, logiques ou mathématiques ». Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, op. cit., p.259

⁴⁸ Raymond Naves souligne, dans un ouvrage certes un peu daté (*Le Goût de Voltaire*, Paris, Librairie Garnier frères, 1938, 557 p.), toute l'importance de la géométrie dans une certaine conception classique des lettres. Pour plus de développements sur la question, voir également Éliane Martin-Haag *Voltaire, du cartésianisme aux Lumières* (Paris, Vrin, 2002).

⁴⁹ Dans la géométrie cartésienne, il est défini par la formule générique $y=ax^2+bx+c$

⁵⁰ Dans ce cas précis, vitesse $y=9,8\text{secondes } x^2$

⁵¹ Notamment les *Éléments de physique*.

⁵² Marc Crépon, « La double philosophie de l'histoire de Voltaire », *Sens du devenir et pensée de l'histoire*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2000, p.80

⁵³ Ibid., p.81

dernière, d'autant plus que le rapprochement ainsi établi fait écho aux diverses sphères d'activité de Voltaire.

Il ne faut cependant jamais perdre de vue que l'argument cyclique n'est, en fait, qu'une construction de Voltaire, construction qui tire sa crédibilité de l'apparence de chronologie de la narration. La structure cyclique de la narration présente un développement des arts selon lequel la littérature française s'améliore au fil du temps, jusqu'à atteindre un sommet, après quoi elle décline. Comme je l'ai montré, Voltaire aborde les auteurs du siècle de Louis XIV dans un ordre qui respecte cette structure et se présente comme simplement chronologique. La narration est ponctuée de marqueurs de temporalité qui servent à établir une concordance entre la courbe du cycle et la progression temporelle. Cela se fait notamment par des dates et des rapprochements avec certains événements politiques, par exemple la publication du *Télémaque* de Fénelon et les guerres de 1688 et de 1701. Si l'ensemble ne semble pas poser problème, on peut cependant remarquer de nombreux cas où la stricte chronologie n'est pas respectée afin de garder intacte et homogène la structure cyclique mise en place par Voltaire. Ainsi, *Les Caractères* de la Bruyère sont abordés après le roman de Fénelon, bien que leur parution remonte à 1688, soit 11 ans plus tôt⁵⁴.

Un tel accroc à la linéarité de la chronologie peut sembler innocent. Après tout, Voltaire aborde Bossuet après Bourdaloue, en ayant toutefois soin de préciser

⁵⁴ Le *Télémaque* est traité dans les paragraphes 18-20. Ce passage précède les commentaires de Voltaire sur La Bruyère (paragraphe 21).

que c'est Bourdaloue qui a succédé, en quelque sorte, à Bossuet⁵⁵. Mais comment interpréter le fait que le point névralgique de l'argument, soit le sommet du cycle, doive lui aussi sa place à un tel écart? Un examen attentif révèle en effet que les trois grands dramaturges qui bénéficient des jugements les plus dithyrambiques sont placés entre Bayle, dont le *Dictionnaire* date de 1697, et Nicolas Boileau, qui publie son *Art poétique* en 1674. « C'est pourtant la destinée de l'esprit humain dans toutes les nations; les vers furent partout les premiers enfants du génie, et les premiers maîtres de l'éloquence » (26) : c'est par cette distinction entre vers et prose que Voltaire effectue la transition qui l'amène à aborder Corneille. S'il souligne, bien que rapidement, l'antériorité de la poésie, il n'en demeure pas moins que le choix de traiter des vers après la prose, et de traiter le théâtre avant les autres formes de poésie, permet à l'auteur de présenter un cycle harmonieux et homogène, alors qu'un strict respect de la chronologie aurait donné un développement s'apparentant davantage à une courbe sinusoïdale. Pour que l'argument de direction soit efficace, le réel sur lequel il se fonde doit bénéficier du statut de fait incontestable⁵⁶. C'est ce qui amène Voltaire à traiter séparément la prose et la poésie, afin de respecter à la fois le modèle cyclique qui fonde sa vision historique et la chronologie inhérente à l'historicité du projet. Placés après les grands prosateurs et avant le déclin, Molière, Racine et Corneille acquièrent une nouvelle signification : ils ne sont plus uniquement des précurseurs (comme les premiers auteurs), ils représentent également l'apogée du siècle. Le cycle apparaît donc

⁵⁵ Le développement concernant Bossuet, qui suit celui concernant Bourdaloue, s'ouvre par la phrase : « Il [Bourdaloue] avait été précédé par Bossuet, depuis évêque de Meaux » (15).

⁵⁶ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, op. cit., p.91

comme une construction discursive de l'auteur, un argument visant à faire admettre sa thèse de l'excellence de la littérature sous Louis XIV.

L'importance capitale du cycle dans la vision historique de Voltaire est soulignée par la dernière partie du chapitre 32, laquelle opère un renversement de la démarche argumentative. En effet, on passe d'une argumentation basée sur la structure du réel à une argumentation fondant la structure du réel : la narration de l'histoire littéraire du XVII^e tend à démontrer, par l'analyse de productions littéraires précises, que l'évolution des arts suit un schéma cyclique, tandis que la confirmation est une argumentation sur les causes à la base de cette loi, démontrant que les arts ne peuvent évoluer *que* de manière cyclique. Ainsi se trouve mise en relief de manière frappante la direction argumentative du chapitre, à savoir l'établissement d'un rapprochement entre les grands siècles passés et l'époque de Louis XIV. Les dernières pages du chapitre 32, sur lesquelles je reviendrai abondamment lorsque je traiterai de l'ethos voltairien, sont en effet placées sous le thème de l'explication du phénomène cyclique : « On a cherché en vain dans les causes morales et dans les causes physiques la raison de cette tardive fécondité, suivie d'une longue stérilité » (51). C'est ce cycle présenté comme naturel (notamment à l'aide des métaphores de « fécondité » et de « stérilité ») qui caractérise et unit les quatre grands siècles.

D'une démarche mettant en valeur les effets de phénomènes (c'est-à-dire les influences des grands artistes), qui tend à présenter le cycle historique comme naturel et conforme aux faits, Voltaire passe ainsi à une argumentation axée sur les

causes. Comme le remarque Éliane Martin-Haag, la démarche historique du patriarcat en devenir consiste à « faire de la notion d'événement un problème et à rechercher, derrière la prolifération des faits, une loi cachée au sens newtonien d'un fait général ou d'un enchaînement constant⁵⁷ ». La référence à Newton est capitale, puisqu'elle indique une démarche d'induction, qui va des faits à la loi. Dans ce cas-ci, c'est l'évolution cyclique elle-même qui constitue la « loi cachée ». Mais Voltaire n'est pas exempt d'un certain cartésianisme, allant en histoire plus loin que Newton ne le fait en physique. Ne pouvant revendiquer le statut de faits incontestables pour ses observations, il doit renforcer sa loi par une argumentation sur les causes du déclin :

On a cherché en vain dans les causes morales et dans les causes physiques la raison de cette tardive fécondité, suivie d'une longue stérilité. La véritable raison est que, chez les peuples qui cultivent les beaux-arts, il faut beaucoup d'années pour épurer la langue et le goût. Quand les premiers pas sont faits, alors les génies se développent; l'émulation, la faveur publique prodiguée à ces nouveaux efforts, excitent tous les talents. Chaque artiste saisit en son genre les beautés naturelles que ce genre comporte. Quiconque approfondit la théorie des arts purement de génie doit, s'il a quelque génie lui-même, savoir que ces premières beautés, ces grands traits naturels qui appartiennent à ces arts, et qui conviennent à la nation pour laquelle on travaille, sont en petit nombre. Les sujets et les embellissements propres aux sujets ont des bornes bien plus resserrées qu'on ne pense. [...] Si donc il se trouve jamais quelque artiste qui s'empare des seuls ornements convenables au temps, au sujet, à la nation, et qui exécute ce qu'on a tenté, ceux qui viendront après lui trouveront la carrière remplie (51).

⁵⁷ Éliane Martin-Haag, *Voltaire. Du cartésianisme aux Lumières*, op. cit., p.105

La démonstration qui s'ensuit (car c'est bel et bien une démonstration, allant de la loi aux faits), s'effectue sous la forme d'un autre argument de direction, l'argument de vulgarisation, lequel disqualifie un phénomène par son caractère commun, voire vulgaire⁵⁸. Ainsi, Voltaire explique le déclin des arts qui caractérise la partie déclinante du cycle par l'émulation que les grands génies ont suscitée et l'instruction qu'ils ont donnée aux écrivains qui les ont suivis : « Il faut encore observer que le siècle passé ayant instruit le siècle présent, il est devenu si facile d'écrire des choses médiocres qu'on a été inondé de livres frivoles, et, ce qui est encore pis, de livres sérieux inutiles » (56). Puisque le mérite des grands génies est leur originalité, les artistes qui les imitent ne peuvent qu'être médiocres : « on ne serait pas reçu à traiter *Cinna*, *Andromaque*, *l'Art poétique*, *le Tartuffe* » (55).

De cette manière, Voltaire boucle la boucle, transformant le cycle d'un argument fondé sur la structure du réel, durant la narration, en argument fondant la structure du réel, lors de la confirmation. Ce faisant, il opère un réel retournement de l'argument du cycle et en renforce d'autant la portée persuasive.

Une mise en abyme

Le chapitre 32 apparaît après cette analyse comme une mise en abyme de tout l'ouvrage. J'ai expliqué dans l'introduction l'importance du critère des arts afin de juger des civilisations, et c'est dans le chapitre « Des Beaux-Arts » que la

⁵⁸ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, op. cit., p.386

littérature est abordée, Voltaire insistant dès l'ouverture sur la suprématie des Français en ce domaine. Il ne faudrait pourtant pas réduire l'importance argumentative du chapitre à sa seule composante informative. En effet, les jugements en tant que tels présentent beaucoup moins d'intérêt que la structure cyclique du chapitre, qui s'apparente fortement au déroulement dramatique de la portion chronologique et politique du *Siècle de Louis XIV*. Elle est un point fort de l'argumentation voltairienne en ce qu'elle fonde toute la vision historique qui régit l'exposé de l'époque.

Fondé sur la structure du réel (quelque peu manipulée, il est vrai), l'argument du cycle fonctionne comme un miroir de l'histoire dramatique de Voltaire, les deux s'appuyant mutuellement afin d'établir un rapport étroit entre le siècle de Louis XIV et les trois autres grands siècles de l'humanité. Renversant la démarche argumentative dans la conclusion du chapitre 32, Voltaire fait du cycle historique un argument fondant la structure du réel, un modèle théorique apte à rendre compte du développement des arts non seulement sous Louis XIV et Louis XV, mais également à toutes les étapes de l'humanité. Finalement, en tant qu'apparenté à la fois à la nature, à la géométrie cartésienne et à la physique newtonienne, le cycle est également un argument quasi logique. Cette triple nature en fait un argument puissant, aux ramifications multiples, qui informe toute la structure du chapitre.

Ces conclusions me permettent de revenir sur l'approche méthodologique adoptée. Un exposé exhaustif tentant de rendre compte de l'entièreté du logos, de tous les lieux et schèmes argumentatifs présents, aurait couru le risque de ne

conduire qu'à une liste classificatoire qui n'aurait apporté, somme toute, que peu de lumière sur le fonctionnement argumentatif du chapitre « Des Beaux-Arts ». Si mon projet avait été une étude pointue des schèmes employés par Voltaire, un inventaire des lieux aurait été incontournable. Mais dans une perspective où l'analyse se concentre sur le *fonctionnement argumentatif* du chapitre 32, un tel inventaire aurait entraîné le risque de prioriser la nature des lieux employés au détriment de rapports dynamiques unissant les plus importants d'entre eux (d'un point de vue argumentatif) dans une vision englobant toute l'unité chapitrale. En concentrant mon analyse sur le cycle, j'ai pu dégager des pistes qui guideront mon étude des phénomènes relevant du pathos et de l'ethos dans *Le Siècle de Louis XIV*.

J'ai justifié cette prise de position dès l'introduction : ethos, pathos et logos ne doivent pas être envisagés comme des composantes indépendantes de l'entreprise de persuasion, mais comme différentes dimensions du même phénomène. Les conclusions de ce premier chapitre soulèvent des questions fécondes. En tant que structure caractéristique de la tragédie classique, le cycle peut-il être conçu comme une preuve pathique, dirigée vers le destinataire du message et visant à lui plaire, à susciter chez lui des émotions? Peut-il également relever de l'ethos, en ce que l'éclairage qu'il jette sur les belles-lettres du XVIII^e siècle permet à Voltaire de définir et d'assurer sa propre position dans le champ littéraire de l'époque? Voilà les interrogations qui guideront la suite de ce travail.

Chapitre 2

Pathos

Contrairement à celle du logos, la question du pathos soulève encore aujourd'hui de nombreuses polémiques. Ces controverses ont notamment trait à l'aspect éthique de l'utilisation du pathos, la question étant de savoir s'il est légitime d'avoir recours aux passions pour influencer un auditoire¹. Mon point de vue se limitant à celui d'un analyste s'intéressant au fonctionnement des phénomènes persuasifs, ce débat ne présente qu'un intérêt limité pour cette étude. Cela ne veut pas dire qu'il est possible de faire l'économie d'un survol théorique de la question du pathos dans l'argumentation, puisque ce survol servira à identifier les pistes de lecture qui guideront l'analyse.

Aristote accorde une place centrale au pathos dans l'entreprise de persuasion, considérant que cette dernière est « produite par la disposition des auditeurs, quand le discours les amène à éprouver une passion² ». Le rôle prépondérant qu'il accorde aux passions est évident : « les passions sont les causes qui font varier les hommes dans leur jugement³ ». Le pathos est donc considéré comme intimement lié à l'auditoire et aux « passions » (c'est-à-dire aux émotions) que le discours peut susciter chez lui. Le livre qu'Aristote consacre aux passions s'articule dès lors

¹ C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, tout comme R. Amossy, C. Plantin et O. Reboul, pour ne nommer qu'eux, font de la polémique éthique une partie centrale de leur développement sur la question du pathos.

² Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, p.23

³ *Ibid.*, p.109

autour de deux questions : les passions propres à chaque auditoire et la manière de les stimuler, laquelle varie selon chaque passion traitée. Par exemple, après une définition exhaustive de la colère et des causes qui la suscitent, Aristote conclut : « Il est évident que l'orateur doit, par le moyen du discours, mettre ses auditeurs dans la disposition favorable à la colère, représenter ses adversaires comme coupables de paroles ou d'actes propres à l'exciter⁴ ».

Aron Kibédi Varga accorde beaucoup moins d'importance aux passions, en accord avec son projet, axé sur la question des structures rhétoriques, donc du *logos*. Il souligne tout de même que, depuis Aristote, « les *passions* sont considérées comme un chapitre très important, sinon le chapitre principal, de la rhétorique⁵ ». Il ne peut les passer complètement sous silence, puisqu'elles sont « ce qu'il y a de plus merveilleux dans la véritable Éloquence⁶ », selon Gibert. Si Kibédi Varga ne s'intéresse somme toute qu'assez peu aux passions, il suggère une piste de recherche précieuse en précisant que « l'exorde et la péroraison touchent davantage le cœur⁷ ». S'il en est ainsi, c'est parce que, selon Bourdaloue, l'exorde « prépare l'auditeur à écouter favorablement », et la péroraison « doit produire l'émotion, et la laisser comme une dernière impression vive et profonde au cœur des assistants⁸ ». En ce sens, « la péroraison répond à l'exorde⁹ »; elles doivent être conçues comme fortement liées, et dirigées vers l'auditoire.

⁴ Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, p.115

⁵ Aron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, *op. cit.*, p.35

⁶ Gibert, cité par *ibid.*, p.35

⁷ *Ibid.*, p.81. Pour une brève définition des parties du discours, veuillez vous référer au chapitre 1 du présent travail.

⁸ Cité par *ibid.*, p.71

⁹ *Ibid.*, p.71

Ruth Amossy consacre tout le sixième chapitre de *L'argumentation dans le discours* (« Le *pathos* ou le rôle des émotions dans l'argumentation ») à la question du *pathos*. Elle affirme, à la suite d'Aristote, que « le *pathos* [...] a directement trait à l'auditoire¹⁰ » et, par conséquent, à la *doxa*, de laquelle dépendent à la fois les émotions suscitées et la manière de les provoquer. C'est surtout lorsque l'émotion est attisée sans être désignée¹¹ qu'elle est liée à la *topique*, puisqu'alors l'effet de contagion recherché dépend de l'actualisation, chez l'auditeur, d'éléments *doxiques*. Par exemple, le portrait d'un enfant affamé provoquera dans nos sociétés de vives réactions, allant de la pitié à l'indignation, basées sur l'opinion largement partagée (élément *doxique*) que les enfants bénéficient d'un statut spécial, lié à leur innocence et leur fragilité, et devraient donc être protégés de la faim, de la douleur et de l'injustice¹².

Contrairement à ses prédécesseurs, Amossy inclut les valeurs et les jugements moraux parmi les procédés émotionnels, arguant avec raison que « les émotions sont inséparables d'une interprétation s'appuyant sur des valeurs, ou plus précisément sur des jugements d'ordre moral¹³ ». Ainsi, l'analyse de l'affectivité dans le discours doit se pencher sur l'axiologique autant que sur l'émotionnel.

Si le *Traité de l'argumentation* ne fait pour ainsi dire aucune place aux passions (on chercherait en vain des termes comme « *pathos* » ou « émotion » dans

¹⁰ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, *op. cit.*, p.179

¹¹ L'émotion que l'orateur cherche à susciter est très rarement désignée directement. On peut en effet douter de l'efficacité d'un appel à l'émotion formulé directement : « Éprouvez de la pitié pour ces enfants affamés! »

¹² Exemple tiré de Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, *op. cit.*, p.188

¹³ *Ibid.*, p.186

l'index des notions abordées), Perelman et O.-Tyteca formulent d'intéressantes remarques sur le rôle des valeurs dans l'argumentation, particulièrement lorsqu'ils distinguent les valeurs abstraites (égalité, justice) et les valeurs concrètes (la France, l'Église). Les valeurs abstraites correspondent à des idéaux axiologiques; contrairement aux valeurs concrètes, ce ne sont pas des réalités. « La valeur concrète est celle qui s'attache à un être vivant, un groupe déterminé, un objet particulier quand on les envisage dans leur unicité¹⁴ ». Elle fonde ainsi un jugement qui ne prétend pas « à l'adhésion de l'auditoire universel¹⁵ ». Une fois cette distinction présente à l'esprit, il est intéressant d'examiner comment ces types de valeurs interagissent : les valeurs concrètes fondent-elles les valeurs abstraites, ou inversement? Selon les auteurs du *Traité*, les deux modes de raisonnement sont possibles et usités, subordonnant parfois l'abstrait au concret, parfois le concret à l'abstrait : « [l]'argumentation se base, selon les circonstances, tantôt sur les valeurs abstraites, tantôt sur les valeurs concrètes¹⁶ ». Dans tous les cas, « [la] valorisation du concret et la valeur accordée à l'unique sont étroitement liées : dévoiler le caractère unique de quelque chose, c'est le valoriser par le fait même¹⁷ ». Il sera intéressant de vérifier si Voltaire utilise effectivement ce mode de valorisation et, le cas échéant, la manière dont il procède. Il faudra être particulièrement attentif au cas de la France de Louis XIV, désignée dès l'introduction du *Siècle* comme une des grandes périodes de l'esprit humain.

¹⁴ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, op. cit., p.103

¹⁵ Ibid., p.101

¹⁶ Ibid., p.104

¹⁷ Ibid., p.103

Marc Angenot apporte un point de vue différent sur le raisonnement axiologique, qu'il considère comme « une connexion entre le monde empirique et le plan axiologique¹⁸ ». Dans cette optique, c'est surtout la modalité de fonctionnement de la connexion entre les deux niveaux qui retient l'attention, de même que le statut du plan axiologique en question. La position d'Angenot quant au statut du pathos, qu'il refuse d'aborder isolément (dans la mesure où il rejette toute forme de disjonction entre logos, pathos et ethos), n'accorde à ce dernier qu'une place limitée dans l'ouvrage; Angenot se contente de le définir comme « l'art d'exciter les passions *en même temps* que l'on progresse dans la démonstration¹⁹ ». Cette définition sommaire fait tout de même écho aux remarques de *Rhétorique et littérature* sur la relation étroite entre les éléments émotionnels de l'argumentation et la structure démonstrative de celle-ci. C'est en rapport avec les autres éléments argumentatifs du chapitre 32 que j'aborderai la question du pathos.

De ce bref survol se dégagent plusieurs pistes afin « d'expliquer le fonctionnement des éléments émotionnels²⁰ » du chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV*. D'abord, comme l'émotion peut être inscrite directement et indirectement, il faudra porter une attention particulière non seulement aux éléments émotionnels projetés vers l'auditeur (la sémantique émotionnelle et axiologique), mais également aux modalités de « contagion » de l'émotion, c'est-à-dire aux stratégies utilisées par Voltaire pour toucher le lecteur. Quelles sont ces stratégies? Sont-elles multiples?

¹⁸ Marc Angenot, *Dialogues de sourds : doxa, idéologies, coupures argumentatives. Traité de rhétorique I, op. cit.*, p.258

¹⁹ Ibid., p.62, ses italiques

²⁰ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours, op. cit.*, p.185

Voltaire pour toucher le lecteur. Quelles sont ces stratégies? Sont-elles multiples? Comment fonctionnent-elles? Ensuite, la composante axiologique sera le point de départ d'une analyse des valeurs présentes dans le discours et de leur utilisation, en gardant à l'esprit la distinction entre valeurs concrètes et valeurs abstraites exposée dans le *Traité de l'argumentation* de Perelman et Olbrechts-Tyteca. Mais la piste d'analyse la plus importante sera fournie par Marc Angenot, à savoir la relation entre structure démonstrative et structure émotionnelle; Angenot fait ainsi écho à l'importance pathétique de l'exorde et de la péroraison, déjà soulignée par Kibédi Varga. De plus, la prise de position initiale de ce mémoire, soit l'imbrication et la coopération des différents éléments de l'entreprise persuasive, m'engage à accorder une attention particulière aux relations entre la structure générale du chapitre 32 et ses éléments émotionnels. J'espère ainsi pouvoir revenir sur la conclusion du chapitre 1, en approfondissant le rôle du cycle dans une perspective pathétique.

Deux remarques méthodologiques s'imposent avant d'entreprendre l'étude du pathos. D'abord, soulignons qu'aucune attention *particulière* ne sera accordée aux figures. Comme cela a été le cas dans le chapitre précédent, certaines figures seront analysées, lorsqu'elles auront directement trait aux éléments émotionnels ou axiologiques du discours. C'est par rapport à leur rôle spécifique, et non à leur nature, qu'elles seront envisagées. Contrairement à la conception classique (reprise d'ailleurs par Gérard Genette²¹) Ruth Amossy et les auteurs du *Traité* ne considèrent pas les figures comme faisant exclusivement partie de l'*elocutio* et du pathos, mais plutôt comme des mécanismes de persuasion. La perspective contemporaine qui est la leur donne aux figures un rôle en lien avec les trois types

²¹ Gérard Genette. « La rhétorique restreinte », *Figures III*, Paris, Édition du Seuil, 1972, p.21-40

de preuves, dépendamment de leur fonction dans un contexte discursif donné. Une analyse poussée, exhaustive et classificatoire de toutes les figures du chapitre 32 présenterait certainement un intérêt, dans le cadre d'une étude à caractère résolument stylistique. Mais puisque la démarche adoptée dans ce travail vise à comprendre le fonctionnement argumentatif du chapitre 32, les figures de style analysées seront uniquement celles qu'on jugera les plus importantes pour l'entreprise de persuasion.

Ma deuxième remarque méthodologique est inspirée par l'ouvrage synthétique de Christian Plantin, *L'Argumentation*, qui souligne la position inconfortable de l'analyste de l'argumentation lorsqu'il veut prendre en compte le caractère émotionnel d'un discours à dimension argumentative. « Toute approche des émotions court deux risques symétriques, l'empathie et l'alexithymie²² ». Le critique doit savoir se positionner sans se fondre complètement dans son sujet (c'est le risque de l'empathie), mais sans non plus réifier les émotions (c'est le risque de l'alexithymie). En effet, une approche empathique risque d'entraîner une diminution dramatique de la distance critique nécessaire à l'analyse. À l'inverse, le chercheur se coupant totalement des émotions de son corpus risque de ne pas saisir toute l'importance du recours aux émotions pour l'entreprise de persuasion, et de laisser ainsi dans l'ombre tout un pan de l'œuvre étudiée. « On trouvera un guide permettant de ne pas courir droit sur ces deux écueils, dans une méthode accordant toute son importance à la verbalisation des émotions²³ ». Je m'efforcerai de suivre

²² Christian Plantin, *L'argumentation*, Paris, PUF, collection « Que sais-je? », 2005, p.104.

L'alexithymie est un détachement total par rapport aux émotions.

²³ Ibid., p.104

ce conseil judiciaire, en concentrant mon étude sur la construction des émotions, dans une perspective intégrant les autres composantes du discours.

Il ressort de tout ceci que l'analyse de l'inscription de l'émotivité dans le chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV* devra inclure non seulement les marques directes d'émotion mais aussi les valeurs véhiculées par le chapitre. Cette analyse se fera dans la perspective d'une collaboration entre logos et pathos; c'est dire que ce dernier sera analysé en gardant à l'esprit les conclusions dégagées dans le chapitre 1, soit en accordant une grande importance à la structure du chapitre 32. Pour ce faire, j'opterai pour une analyse linéaire, de l'exorde à la péroraison²⁴, qui embrassera l'entièreté du chapitre. L'objectif étant de comprendre le fonctionnement argumentatif global de l'émotivité dans l'œuvre de Voltaire, je ne m'arrêterai pas sur chaque marque d'émotion, mais uniquement sur les plus fortes et les plus significantes d'un point de vue argumentatif.

L'exorde

Les deux premiers paragraphes du chapitre 32 en forment l'exorde, partie du discours jouant un rôle particulièrement fort dans l'inscription de l'émotion. Moment de la *captatio benevolentiae*, l'exorde tente de s'assurer la bienveillance de l'auditeur; on peut donc s'attendre à y trouver certaines valeurs qui lui sont chères et qui seront reprises tout au long du discours, plus particulièrement lors de la péroraison finale.

²⁴ Au sujet de la *dispositio*, le lecteur est prié de se référer au chapitre 1 du présent travail.

Le premier paragraphe de l'exorde sert surtout, on l'a vu, de transition entre les chapitres 31 et 32; mais il met également en place une hiérarchisation de valeurs concrètes. En effet, la transition se fait sous la forme d'une comparaison entre la France et le reste de l'Europe, nommément l'Angleterre et l'Italie (« Florence ») (1). La mise en rapport de ces différentes entités nationales est orientée afin de conférer à la France le statut de valeur concrète, en affirmant son unicité : les autres pays sont identifiés comme « les autres nations » et « ailleurs » (1), alors que la France reste toujours « la France ». L'aspect axiologique de ce premier paragraphe est renforcé par la hiérarchisation qui se met en place, la question étant précisément de savoir si la France est « au-dessus des autres nations » (1).

Le deuxième paragraphe de l'exorde répond à cette question en établissant la supériorité de la France en matière littéraire : « Mais, dans l'éloquence, dans la poésie, en littérature, dans les livres de morale et d'agrément, les Français furent les législateurs de l'Europe » (2). Plus que l'aspect strictement démonstratif de cette phrase, c'est son style qui retient l'attention. La phrase est construite de manière dynamique, reposant sur un tempo qui va s'accélération jusqu'aux derniers mots, accentuant leur poids. La composition rythmique de ce passage est la suivante (les chiffres indiquant le nombre de syllabes) : [1/5/5/7/11/14]. Les unités qui composent la phrase, séparées ici par barres obliques, vont en s'allongeant, créant un effet haletant et accentuant l'effet de chute en faisant basculer l'intonation finale sur « les législateurs de l'Europe ». L'inversion, qui vient placer la proposition principale en fin de phrase et les compléments en ouverture, crée également un effet d'attente, renforcé par l'utilisation introductive du marqueur d'opposition « mais ».

Par rapport à cette construction, le rythme très équilibré de la fin du paragraphe²⁵ [11/14/16/16] offre un vif contraste, qui fait ressortir le dynamisme de la phrase précédente et son caractère profondément émotionnel. L'exposition de la supériorité française se fait ainsi à travers une cadence qui vise à transmettre l'émotion au lecteur, alors que les phrases qui lui succèdent, de par leur composition rythmique homogène, tendent à évoquer un équilibre rationnel. À l'enthousiasme initial succède un examen méthodique. Le rythme joue ici le rôle qu'Olivier Reboul lui attribue en général : il « engendre un sentiment d'évidence propre à satisfaire l'esprit²⁶ ». S'appuyant sur des valeurs littéraires (l'éloquence, la poésie...), Voltaire exalte la France (elle-même valeur concrète) dans une phrase à la structure emphatique, renvoyant ainsi à son lectorat une image magnifiée de lui-même.

Ce qui se dégage de l'exorde, c'est donc la volonté de Voltaire de donner à la France le statut de valeur concrète, en s'appuyant sur des valeurs littéraires abstraites. Il s'agit là, en fait, de l'équivalent axiologique de la thèse principale de l'auteur : la France de Louis XIV est la plus grande époque de l'esprit humain (c'est-à-dire une valeur concrète) grâce à l'excellence de sa production littéraire (caractérisée par l'éloquence, le goût et autres valeurs abstraites). Cette volonté devrait se retrouver dans la péroraison qui clôt le chapitre, mais également dans tout le développement, quoique de façon moins centrale.

Le cycle des émotions

²⁵ « La véritable éloquence était partout ignorée, la religion enseignée ridiculement en chaire, et les causes plaidées de même dans le barreau. » (2)

²⁶ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, op. cit., p.124

Si on retient le point de vue que Marc Angenot présente dans sa définition du pathos, à savoir que ce dernier est « l'art d'exciter les émotions en *même temps* que l'on progresse dans la démonstration²⁷ », on peut poser comme hypothèse que l'inscription de l'émotion et des valeurs dans le chapitre 32 devrait suivre la structure cyclique mise au jour plus haut. Cela ne revient pas à dire qu'il devrait y avoir une correspondance directe entre les éléments du logos et les éléments du pathos. Nous ne sommes pas ici en présence d'une formule mathématique, mais d'un discours à dimension persuasive, d'un acte de langage naturel. Nulle corrélation directe ne sera donc établie; l'analyse tentera plutôt d'approfondir les liens certains qui unissent logos et pathos.

Un repérage rapide de l'inscription de l'émotivité dans le chapitre « Des Beaux-Arts » montre que la présence d'éléments axiologiques et émotifs, ainsi que leur force, dépend en grande partie de la phase du cycle à laquelle on est parvenu. Un survol du texte portant une attention particulière aux valeurs, plus aisément identifiables que les procédés parfois très subtils d'inscription de l'émotion, montre que leur nombre et leur importance (modalisée grâce à certains verbes clés) suit la courbe ascension-sommet-déclin identifiée précédemment.

Le début de la narration comprend assez peu de valeurs. On y trouve mentionnées des valeurs abstraites, comme l'éloquence (2, 4, 5), les grâces (6), le génie (3), le goût (2, 4), et quelques valeurs concrètes comme la France (1, 9) et la langue française (7, 8). Par contre, ces valeurs, toutes rares qu'elles soient, sont souvent accompagnées de verbes ou d'expression minimisant leur portée: « [Les

²⁷ Marc Angenot, *Dialogues de sourds : doxa, idéologies, coupures argumentatives. Traité de rhétorique I, op. cit.*, p.62

surpassèrent » (4); « La langue *commençait* à s'épurer et à prendre une forme constante » (7); « Olivier Patru, qui le suivit de près, *contribua* beaucoup à régler, à épurer le langage » (8).

La partie ascendante du cycle reprend ces mêmes valeurs, mais en les appuyant davantage : l'éloquence, le sublime, la vérité, l'originalité et le goût reviennent sans cesse lorsque Voltaire aborde les premiers génies, depuis les *Lettres provinciales* jusqu'au *Télémaque*. Ainsi, l'histoire parle du « bon goût qui règne *d'un bout à l'autre* dans ce livre [les *Provinciales*] » (11) et de la « raison *toujours* éloquente » (12) du père Bourdaloue, pour ne citer que ces deux exemples.

C'est à partir des *Caractères* de La Bruyère (21) qu'on observe une véritable explosion du contenu axiologique. L'analyse que propose Voltaire des grands génies du siècle est truffée de valeurs, et s'apparente autant à une histoire littéraire qu'à une exposition de l'esthétique classique, tant cette partie du chapitre 32 est une exaltation des valeurs littéraires de l'époque. L'originalité ou le caractère unique des œuvres, leur universalité, leur valeur d'instruction, l'éloquence, l'ordre et la clarté sont constamment mis de l'avant, dans un subtil mais étroit rapport avec la question nationale, qui se fait plus présente au fur et à mesure que progresse la présentation des génies. Les *Caractères* sont écrits dans « [un] style rapide, concis, nerveux, [avec] des expressions pittoresques, un usage tout nouveau de la langue, mais qui n'en blesse pas les règles » (21); Voltaire prend la peine d'assurer que Bayle « ne peut être regardé comme un étranger » (23). Il remplace la France et les Français par des pronoms de la première personne du pluriel : « *Nous* avons eu des historiens, mais point de Tite Live » (25, je souligne); « Ce qui pourrait empêcher

[les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle] d'être mis par la postérité au rang de *nos* livres classiques, c'est qu'il est fondé en partie sur la chimère des tourbillons de Descartes » (22, je souligne). L'historien revient à plusieurs reprises sur le caractère national de ces productions artistiques, il les aborde en remarquant qu'elles ont été produites par des Français, et qu'elles représentent donc l'esprit de la nation française :

[Bossuet] s'était déjà donné aux oraisons funèbres, genre d'éloquence qui demande de l'imagination et une grandeur majestueuse qui tient un peu à la poésie, dont il faut toujours emprunter quelque chose, quoique avec discrétion, quand on tend au sublime. [...] Les Français furent les seuls qui réussirent dans ce genre d'éloquence (16 et 17).

Ces exemples montrent bien que c'est dans le cadre national que les œuvres acquièrent toute leur signification : « Ces hommes enseignèrent à la *nation* à penser, à sentir, et à s'exprimer » (34, je souligne).

Outre l'inscription de valeurs, Voltaire utilise un autre procédé à caractère émotionnel : l'enchâssement, dans le texte, de tableaux ayant pour objectif d'émouvoir le lecteur. Le passage dédié à Corneille prend ainsi la forme d'un mini-récit sur la réception de *Cinna* par le grand Condé.

J'ai connu un ancien domestique de la maison de Condé, qui disait que le grand Condé, à l'âge de vingt ans, étant à la première représentation de *Cinna*, versa des larmes à ces paroles d'Auguste : [...]. C'étaient là des larmes de héros. Le grand Corneille faisant pleurer le grand Condé d'admiration est une époque bien célèbre

Corneille faisant pleurer le grand Condé d'admiration est une époque bien célèbre dans l'histoire de l'esprit humain (31-32; je me suis permis d'élider les six vers de Corneille que Voltaire cite au long).

Voltaire tente d'établir avec ce récit un lien de solidarité entre un héros militaire national et un des grands auteurs du siècle. Par cet amalgame, un transfert de valeurs s'opère : les larmes de Condé montrent son appartenance au grand goût de l'époque, alors que l'épithète « grand » conférée à Corneille le met sur un pied d'égalité avec cet illustrissime représentant de la noblesse française. Il y a donc correspondance, réciproque et dynamique, entre la grandeur artistique de la France (symbolisée par Corneille) et sa grandeur militaire (incarnée par Condé). La célébrité de l'époque « dans l'histoire de l'esprit humain » lui confère également un caractère unique, tandis que l'anecdote rapportée montre au public de Voltaire la réaction de Condé aux vers de Corneille, afin de lui démontrer toute la portée et toute la valeur de l'œuvre du dramaturge.

Le tableau à la postérité, qui clôt la phase du sommet et amorce le déclin (avec Boileau), est également un procédé relevant du pathos.

C'était un temps digne de l'attention des temps à venir que celui où les héros de Corneille et de Racine, les personnages de Molière, les symphonies de Lulli, toutes nouvelles pour la nation, et (puisqu'il ne s'agit ici que des arts) les voix des Bossuet et des Bourdaloue, se faisaient entendre à Louis XIV, à Madame, si célèbre par son goût, à un Condé, à un Turenne, à un Colbert, et à cette foule d'hommes supérieurs qui parurent en tout genre. Ce temps ne se retrouvera plus où un duc de

La Rochefoucauld, l'auteur des *Maximes*, au sortir de la conversation d'un Pascal et d'un Arnauld allait au théâtre de Corneille (38).

Alors que l'exemple précédemment analysé constituait un récit, ce nouveau passage tient davantage de l'hypotypose, soit une figure qui « peint les choses de manière si vive et énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux²⁸ ». La vivacité de ce passage tient pour beaucoup, comme dans l'exorde, à son rythme. Le paragraphe ne compte que deux phrases. La première, composée de quatre-vingt six mots, se présente comme une énumération des grandes réussites artistiques du siècle. L'effet d'abondance créé par cette énumération est renforcé par la structure « sujet-complément » qui en caractérise la première partie : « les héros de Corneille et de Racine, les personnages de Molière, les symphonies de Lulli » (38). Cette première énumération (dont la fonction grammaticale est d'être le sujet de la proposition principale) est suivie d'une deuxième, qui joue le rôle de complément d'objet indirect et établit, entre arts et politique, un rapport similaire à celui que j'ai souligné dans l'étude du microrécit précédent. Aux artistes, succèdent les mécènes et les grands amateurs d'art : « à Louis XIV, à Madame, si célèbre par son goût, à un Condé, à un Turenne, à un Colbert » (38).

Alors que Louis XIV et Madame sont désignés directement, Voltaire utilise l'article indéfini « un » pour déterminer les noms propres suivants. Ce faisant, ces personnages acquièrent le statut de valeurs concrètes,

²⁸ Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p.240

représentatives de l'esprit de l'époque, conférant à cette dernière le caractère d'unicité propre aux valeurs. C'est d'ailleurs ce sens qu'il faut donner à la phrase finale du tableau, courte scène qui cristallise l'apogée du siècle de Louis XIV : « Ce temps ne se retrouvera plus où un duc de La Rochefoucauld, l'auteur des *Maximes*, au sortir de la conversation d'un Pascal et d'un Arnauld allait au théâtre de Corneille » (38). Reprenant le procédé de détermination des noms propres à l'aide de l'article indéfini, Voltaire va plus loin encore en établissant une solidarité entre toutes ces figures, conférant ainsi une identité propre à l'époque, malgré le caractère quelque peu factice et « gala » de ce procédé, qui place sous les yeux du lecteur les seuls plus grands esprits, sans se soucier des petits, comme s'ils formaient l'entièreté de l'époque.

C'est également dans le sens de l'entreprise de valorisation de la France qu'il faut comprendre les formules similaires au début des phrases d'ouverture et de clôture du paragraphe, « C'était un temps digne de l'attention des temps à venir » et « Ce temps ne se retrouvera plus ». Par une projection dans le futur, Voltaire établit le caractère historique unique du siècle de Louis XIV, en jouant notamment sur le registre émotif de la nostalgie. Ainsi, l'image que trace ce tableau est celle d'une époque unique dans l'histoire par l'abondance, la grandeur et la solidarité des hommes qui la composent.

La péroration

La suite de la narration et la confirmation, à caractère démonstratif, ne font que confirmer l'hypothèse d'un cycle émotionnel. Après le sommet atteint à l'apogée de l'époque, qui se traduit dans le chapitre 32 par le tableau analysé précédemment, le cycle entame sa descente, remarquable par le retour de valeurs minimisées. Ni la fin du cycle, ni la confirmation ne sont des parties marquées fortement par l'émotion, comme l'était l'apogée. Voltaire avance des jugements mitigés sur La Fontaine, « bien moins châtié dans son style, bien moins correct dans son langage » (40); sur Houdart de La Motte, « écrivain délicat et méthodique en prose, mais manquant souvent de feu et d'élégance dans sa poésie » (44); sur Jean-Baptiste Rousseau, qui « aurait corrompu la langue française, si le style marotique, qu'il employa dans des ouvrages sérieux avait été imité » (46). Le contenu axiologique de la fin de la narration est ainsi minimisé par des critiques qui s'attachent autant aux défauts qu'aux qualités des auteurs abordés. On ne retrouve pas ici l'amplification émotionnelle caractéristique du sommet du cycle.

Il en va tout autrement pour la péroration, qui clôt le chapitre et vise à exalter certaines valeurs afin d'en imprégner l'auditoire à la toute fin du discours.

La nation française est de toutes les nations celle qui a produit le plus [d'excellents] ouvrages. Sa langue est devenue la langue de l'Europe: tout y a contribué; les grands auteurs du siècle de Louis XIV, ceux qui les ont suivis; les pasteurs calvinistes réfugiés, qui ont porté l'éloquence, la méthode, dans

les pays étrangers; un Bayle surtout, qui, écrivant en Hollande, s'est fait lire de toutes les nations; un Rapin de Thoyras, qui a donné en français la seule bonne histoire d'Angleterre; un Saint-Évremond, dont toute la cour de Londres recherchait le commerce; la duchesse de Mazarin, à qui l'on ambitionnait de plaire; Mme d'Olbreuse, devenue duchesse de Zell, qui porta en Allemagne toutes les grâces de sa patrie. L'esprit de société est le partage naturel des Français: c'est un mérite et un plaisir dont les autres peuples ont senti le besoin. La langue française est de toutes les langues celle qui exprime avec le plus de facilité, de netteté, et de délicatesse, tous les objets de la conversation des honnêtes gens; et par là elle contribue dans toute l'Europe à un des plus grands agréments de la vie (57).

On l'a vu avec A. Kibédi-Varga, la péroraison « répond à l'exorde », en reprenant et en renforçant ses principaux éléments. J'ai souligné que l'exorde met en place une exaltation de la nation française en l'opposant au reste de l'Europe sur les bases de l'excellence exceptionnelle de sa production artistique. C'est également par ce procédé de différenciation que s'ouvre la péroraison, distinguant à la fois la France de l'Europe et le français des autres langues : « La nation française est de toutes les nations celle qui a produit le plus [d'excellents] ouvrages. Sa langue est devenue la langue de l'Europe » (57). Dès les premières phrases, Voltaire met en place les bases axiologiques de la péroraison sous la forme d'une hiérarchisation de valeurs concrètes, nommément la « nation française » et « toutes les nations ». La répétition de « nations » met les deux entités sur le même plan,

tout en amalgamant l'ensemble des pays européens, renforçant ainsi le caractère unique de la France.

Ce procédé revient tout au long du paragraphe, alors qu'il est question de l'apport des Français dans les « pays étrangers », dans « toutes les nations » et chez « les autres peuples » (57). Voltaire met en place la disjonction France/autres pays de trois différentes manières. D'abord, il peint un tableau fort semblable au tableau de l'apogée analysé précédemment, en présentant une diaspora littéraire française dont les membres sont encore une fois déterminés par l'article indéfini : « *un* Bayle [...]; *un* Rapin de Thoyras [...]; *un* Saint-Évremond » (57). Ensuite, alors que le tableau de l'apogée se contentait de faire état des grands hommes du siècle, la péroraison instaure un rapport beaucoup plus direct entre les valeurs littéraires (des valeurs abstraites) et les hommes qui les ont portées. L'« éloquence » (57), « la méthode » (57), « les grâces » (57) jouent un important rôle de valorisation. Finalement, le contraste entre la France et le reste de l'Europe est renforcé par l'apport des Français dans les autres pays, soulignés à grands traits. C'est Bayle, qui « écrivant en Hollande, s'est fait lire de toutes les nations; Rapin de Thoyras, qui a donné en français la seule bonne histoire d'Angleterre; [...] Mme d'Olbreuse, devenue duchesse de Zell, qui porta en Allemagne toutes les grâces de sa patrie » (57). Par la juxtaposition de Français (ou de francophones) célèbres et des pays où ils se sont illustrés, Voltaire étaie le contraste de départ entre la nation française et les nations étrangères.

Les trois procédés, complémentaires et intimement liés, sont présentés sous la forme d'une structure syntaxique qui, encore une fois, rappelle le tableau de l'apogée. La plus grande partie du paragraphe est occupée par une longue énumération, dont la ponctuation forte, les nombreux éléments énumérés et les abondants compléments confèrent au passage un rythme rapide; ils créent un effet d'abondance, voire un réel déferlement, qui contribue fortement à l'effet pathétique déployé. Le passage s'apparente encore une fois à l'hypotypose, d'autant plus qu'il s'agit d'une suite de propositions complètes, reposant sur l'utilisation de verbes d'actions qui leur confèrent un grand dynamisme, essentiel au sentiment de fierté et de grandeur qui se dégage de la péroraison.

Cependant, il ne faudrait pas voir dans cette péroraison une simple reprise avec variations de l'exorde et de quelques passages du chapitre 32. En plus de renforcer et de préciser les éléments développés tout au long du discours, Voltaire élargit son champ d'action. Les phrases de clôture posent en effet la question de la place et de l'importance de la France dans la vie européenne, en glissant des valeurs proprement littéraires aux valeurs de sociabilité, soit « l'esprit de société [qui] est le partage naturel des Français » (57). L'efficacité du procédé tient beaucoup à sa subtilité, le glissement débutant dès l'énumération. On passe alors de personnalités proprement littéraires (Bayle, Rapin de Thoyras), à des personnalités « sociales » : « un Saint-Évremond, dont toute la cour de Londres recherchait le commerce; la duchesse de Mazarin, à qui l'on ambitionnait de

plaire » (57). C'est à partir de Saint-Évremond que s'opère le changement, de façon d'autant plus naturelle que Saint-Évremond est aussi (surtout) un homme de lettres, un esprit philosophe et libertin.

Renforçant l'unicité du peuple français, ce glissement permet de revenir sur la langue française, « de toutes les langues celle qui exprime avec le plus de facilité, de netteté et de délicatesse tous les objets de la conversation des honnêtes gens » (57). Il permet également de mettre de l'avant de nouvelles valeurs, variant ainsi le propos en augmentant sa portée. Mais il permet surtout de faire un saut axiologique majeur, soit de passer d'un plan proprement littéraire à un plan beaucoup plus général, celui « des plus grands agréments de la vie » (57). Ainsi, en dérivant de valeurs en valeurs, de grandes figures en grandes figures, Voltaire déplace progressivement la question afin de laisser le lecteur sur un jugement général qui, tout en reprenant les éléments clés de l'exorde, leur confère une portée plus vaste.

L'importance des éléments émotionnels inscrits dans l'exorde et la péroraison me semble confirmer le bien-fondé de l'hypothèse que j'ai retenue, à savoir l'interaction pathos-logos et l'étroite collaboration entre la *dispositio* du chapitre et sa dimension pathétique. On ne s'étonnera pas de constater que l'importance des valeurs dans la narration proprement dite suit les étapes du cycle, puisque ce dernier a lui-même une forte base axiologique. Le tableau de l'apogée du siècle de Louis XIV, ainsi que le

récit de réception du paragraphe 31, renforcent cependant l'hypothèse : il est clair que ni l'un ni l'autre n'auraient été aussi efficaces s'ils avaient été disposés ailleurs dans le texte.

Ces deux passages montrent également la diversité des modalités d'inscription de l'émotion dans le discours, et les difficultés inhérentes à une analyse qui, tout en s'appuyant sur des assises théoriques, doit rester assez souple pour épouser le texte et en faire ressortir la spécificité. Ils montrent surtout le procédé de valorisation à l'œuvre dans le chapitre 32, lequel vise à établir la France en tant que valeur concrète en affirmant son unicité.

L'auditoire : la nation derrière l'universel

Il me reste à me pencher sur la question de l'auditoire, inséparable d'une étude de l'émotion dans le discours. En effet, l'image mentale que l'orateur se fait de son auditoire est déterminante dans le choix des émotions qu'il tentera de susciter, lesquelles doivent être adaptées aux destinataires du discours. Comme il est impossible « d'entrer dans la tête » de Voltaire, c'est la projection de cette image, l'inscription de l'auditoire *dans le discours*, « la construction de l'auditoire [...] dans le texte même²⁹ » qui feront l'objet de mon attention, en tant que procédé argumentatif à part entière.

²⁹ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op. cit., p.48

Le genre du *Siècle de Louis XIV*, un ouvrage historique, semble exclure l'adresse à un auditoire particulier, ne serait-ce que pour des raisons épistémologiques. Perelman et Olbrechts-Tyteca expliquent dans le *Traité de l'argumentation* que ceux qui emploient l'argumentation «philosophique» tendent à s'adresser à un auditoire universel, « non pas parce qu'ils espèrent obtenir le consentement effectif de tous les hommes [...] mais parce qu'ils croient que tous ceux qui comprendront leurs raisons ne pourront qu'adhérer à leurs conclusions³⁰ ». Ainsi, les textes s'adressant à de pareils auditoires³¹ se présentent comme pouvant potentiellement s'adresser à tous les hommes.

À première vue, le chapitre 32 semble en effet s'adresser à un auditoire universel : il est exempt d'apostrophe et d'indication directe quant à la composition de l'auditoire, et il repose sur un argumentaire logique et fortement structuré. De plus, des marques d'inscription de l'auditoire universel sont clairement repérables à travers le texte; mais il s'agit bien d'un auditoire universel précis, très particulier par sa situation temporelle : la « postérité ». Les adresses à cet auditoire, qui n'est jamais défini que comme un auditoire *futur*, sont assez nombreuses pour que l'on doive en tenir compte. Cet auditoire joue un rôle bien précis, celui de juge des auteurs du siècle de Louis XIV. « Ce qui pourrait empêcher [les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle] d'être mis par la postérité au rang

³⁰ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, op. cit., p.41

³¹ J'utilise le pluriel car j'adhère à la thèse, avancée notamment par M. Angenot, que l'auditoire universel est une construction sociohistorique, donc, par le fait même, multiple et variable.

de nos livres classiques, c'est qu'il est fondé en partie sur la chimère des tourbillons de Descartes » (22); « Il faut abandonner à la destinée des livres ordinaires les articles de ce recueil qui ne contiennent que de petits faits indignes à la fois de Bayle, d'un lecteur grave, et de la postérité » (23); « Les regards de la postérité ne s'arrêteront point sur les *Embarras de Paris*³² » (39); « [Boileau] instruisait cette postérité par ses belles *Épîtres* » (39); « ces génies, qui seront les délices et l'instruction des siècles à venir » (43) : à travers toutes ces citations, il apparaît évident que l'auditoire futur a surtout pour fonction de valider les jugements voltairiens, qu'ils soient positifs ou négatifs.

Ainsi, l'adresse indirecte à la postérité prend des allures de feinte, dont l'efficacité tient surtout à la nature du *Siècle de Louis XIV*. En tant qu'ouvrage historique, il possède déjà une profondeur temporelle. Le lecteur du *Siècle* est lui-même la postérité des auteurs abordés; c'est en quelque sorte à lui que s'adresse Voltaire, lui dictant ses jugements. Mais l'imprécision entourant le terme même de « postérité » le rend aussi applicable aux lecteurs futurs, et appuie de cette manière la pérennité des jugements avancés, renforçant par le fait même leur crédibilité. Le lecteur initial du *Siècle* se trouve ainsi placé dans une double position temporelle, postérieur aux grands auteurs du XVII^e siècle, mais antérieur à cette postérité toujours différée évoquée par Voltaire.

³² Ouvrage, aujourd'hui tombé dans l'oubli, de Boileau.

En plus de l'auditoire universel de la postérité, feinte ou procédé argumentatif plutôt qu'inscription d'un auditoire réel, un auditoire beaucoup plus particulier est évoqué dans le texte. En effet, il est clair que Voltaire s'adresse aux Français (et aux francophiles), et tente de leur renvoyer une image magnifiée d'eux-mêmes. Bien que de manière isolée, l'auditoire français est bel et bien inscrit en toutes lettres dans le chapitre « Des Beaux-Arts ». À deux reprises, Voltaire utilise le pronom possessif « notre » : « la simple et belle nature, qui se montre souvent dans Quinault avec tant de charmes, plaît encore dans toute l'Europe à ceux qui possèdent *notre* langue » (41, mes italiques); « Mais, heureusement, ce mélange de la pureté de *notre* langue avec la difformité de celle qu'on parlait il y a deux cent ans n'a été qu'une mode passagère » (46). Il est clair que l'expression « notre langue » fait référence à la langue française; l'auditoire se trouve ainsi inscrit, dans le discours, dans un rapport de solidarité avec l'auteur, rapport qui ne peut que flatter le lecteur en l'incluant dans l'activité discursive, comme l'égal de l'écrivain. Comme le souligne Olga Penke, « [l]'utilisation [par Voltaire, dans ses œuvres historiques] de *nous*, *on* et *vous* assure l'impression au destinataire qu'il suit de près tout le processus de l'écriture³³ ».

On notera par ailleurs que c'est autour d'une réalité linguistique commune que Voltaire réunit son auditoire. Il peut sembler évident que les destinataires du *Siècle* (à tout le moins dans sa version originale) parlent

³³ Olga Penke, « La représentation de l'énonciateur et du destinataire dans le discours historique », *loc. cit.*, p.515

français, mais une distinction est clairement établie entre les locuteurs naturels et les locuteurs étrangers, entre « ceux qui possèdent » le français et ceux qu'inclut la première personne du pluriel de « notre langue » —autant dire entre les francophiles et les Français.

C'est cette distinction entre les Français et les autres qui autorise à parler, à propos du *Siècle de Louis XIV*, de « nationalisme » (avant la lettre, j'en conviens). Par ce procédé, le chapitre 32 opère la mise en valeur de la France. Comme je l'ai montré précédemment, notamment lors de l'analyse du tableau du siècle, la nation française acquiert sous la plume de Voltaire le statut de valeur concrète. Cela n'est nulle part plus apparent que dans la péroraison qui conclut le chapitre, qui inscrit un public proprement français. Les stratégies relevant du pathos et ayant directement trait à l'auditoire consistent en effet à lui renvoyer une image grandie de lui-même, afin de le flatter et de le séduire : il s'agit de « prendre en compte [la] doxa [de l'auditoire]³⁴ ». C'est précisément ce que fait Voltaire, en exaltant la nation française aux fins d'un auditoire pour lequel la glorification de la France est d'autant plus agréable qu'elle implique une glorification de lui-même.

Dans cette optique, la représentation de l'auditoire et les conclusions tirées précédemment devront être gardées à l'esprit lors de l'étude de l'ethos, les figures du pathos et de l'ethos étant (à nouveau) fortement liées. En inscrivant si fortement la nation française, et en la plaçant au centre de ses réflexions, Voltaire pose la nécessité d'un locuteur faisant partie intégrante de cette communauté, pouvant parler en son nom et se montrer dépositaire

³⁴ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op. cit., p.44

de ses valeurs. Reste à voir si l'ethos voltairien du *Siècle de Louis XIV* correspond bel et bien à cette figure nationale.

De l'analyse du pathos se dégage une autre piste utile par rapport à l'ethos du chapitre 32, celle-là de nature davantage axiologique. J'ai expliqué le rôle central des valeurs dans le texte de Voltaire, et plus particulièrement dans leur rapport à la composante nationale (nationaliste?) de son œuvre. Or, « Des Beaux-Arts » traite avant tout de littérature. En ce sens, la pratique discursive même de Voltaire y joue un rôle central. En réfléchissant sur les écrivains et les œuvres marquants du siècle précédent, l'auteur se trouve confronté à sa propre pratique d'écriture, sur laquelle il doit réfléchir. Cette réflexion est d'abord inscrite dans les valeurs mises de l'avant : « goût », « éloquence », « vérité », « grâces », « sublime », « justesse » sont quelques exemples d'expressions qui reviennent constamment sous la plume de l'historien. De même, lorsqu'il parle d' « art qui paraît peu » (25), d' « usage tout nouveau de la langue » (21) ou de « long ouvrage d'imagination qui plaise et instruisse à la fois » (21), Voltaire pose les bases d'une réflexion sur sa propre pratique rhétorique. Ainsi, tout comme l'importance de la nation française nous amène à croire que l'ethos voltairien du *Siècle de Louis XIV* devrait intégrer cette caractéristique, l'importance accordée aux valeurs proprement littéraires (classiques et rhétoriques) me pousse à poser comme hypothèse que la figure du locuteur qui sera analysée dans les pages suivantes devrait être clairement positionnée sur le plan littéraire. Si Voltaire veut se présenter, dans son texte,

comme digne représentant de la nation française, il doit également démontrer sa légitimité littéraire.

Chapitre 3

Ethos

Les rhéteurs de l'antiquité ont développé deux conceptions de l'ethos, c'est-à-dire de la représentation de l'orateur comme procédé de preuve. La première est celle d'Aristote : « On persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi [...]. Mais il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur¹. » Il accorde d'ailleurs beaucoup d'importance à cette forme de persuasion, la considérant comme « presque la plus efficace des preuves². » La vision d'Aristote correspond à un ethos discursif, c'est-à-dire construit à travers le texte. Dans cette perspective, la réputation préalable de l'orateur n'a que peu de conséquences sur son discours, à moins qu'il ne la mette lui-même en scène. La seconde conception se situe complètement à l'opposé de celle-ci, et n'accorde d'importance qu'à ce que l'auditeur connaît de l'orateur préalablement à sa prise de parole : c'est celle d'Isocrate³. Ces deux perspectives opposées ont nourri la réflexion sur l'ethos au cours des siècles. Si Crevier, qui publie son traité de rhétorique en 1747, considère que « le moyen de persuasion le plus efficace est la vertu de celui qui parle⁴ », cette vertu étant envisagée hors du discours, un rhétoricien comme Gibert, au début du

¹ Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, p.22

² *Ibid.*, p.77

³ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, *op. cit.*, p.71

⁴ Aron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, *op. cit.*, p.33

XVIII^e siècle, considère qu'il existe des « mœurs du discours⁵ », soit des qualités et vertus que l'orateur communique dans son discours même.

L'ethos est-il donc une donnée préalable au discours ou une pure construction textuelle? Le *Traité de l'argumentation* ne consacre aucun développement particulier à la question, se contentant de souligner la nécessité, pour l'orateur, d'adapter son discours à son auditoire⁶. Les travaux de Ruth Amossy, par contre, abordent le sujet dans une perspective particulièrement féconde, en envisageant « comment le discours construit un ethos en se fondant sur des données prédiscursives diverses⁷ ». La construction de l'ethos est ainsi considérée comme un processus pleinement discursif, mais qui prend en compte des phénomènes de perception extérieurs au discours, tels que la situation sociale de l'orateur, sa réputation, la représentation qu'il s'en fait, etc. Il s'agit donc d'un processus complexe dans lequel l'orateur influence son public en tentant de modifier (ou de confirmer), par son discours, la perception qu'il a de lui. Ruth Amossy distingue ainsi « l'image préalable » de « l'ethos oratoire⁸ », et insiste sur la nécessité de les envisager à travers leurs liens. Elle ajoute que l'efficacité de l'ethos oratoire dépend en grande partie des auditeurs, dans la mesure où l'image que l'orateur projette doit se fonder sur celle que l'auditoire entretient. Ainsi, une étude de l'ethos doit prendre en compte à la fois les données préalables relatives à l'orateur, la représentation construite par le discours, et les conceptions de l'auditoire.

⁵ Ibid., p.34

⁶ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, op. cit., p.33

⁷ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op. cit., p.79

⁸ Ibid., p.79

C'est à l'aide de ce modèle emprunté à Ruth Amossy que j'aborderai l'étude de l'ethos dans le chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV*, en me concentrant toutefois sur l'aspect discursif. Je suivrai également les pistes et les hypothèses dégagées dans les chapitres précédents. Ainsi, la question des liens entre l'ethos et la structure générale du chapitre sera étudiée, afin de déterminer à quels endroits du texte sont situés les passages les plus significatifs pour la construction de la figure de l'énonciateur, et d'en tirer les conclusions nécessaires. La question des valeurs sera également convoquée : il s'agira de voir en quoi l'entreprise de valorisation de la France abordée dans le deuxième chapitre influence l'ethos discursif voltairien, mais également jusqu'à quel point cet ethos concorde avec les différentes valeurs mises de l'avant, particulièrement en matière littéraire.

Forcément, l'intérêt accordé à l'ethos, et la manière dont j'envisage l'entreprise de persuasion, tendent à renvoyer au deuxième plan la question des données extradiscursives, qui ne seront abordées que lorsque cela sera indispensable. De toutes manières, une étude fouillée du plan extradiscursif poserait de grands défis méthodologiques. Définir l'image de Voltaire en 1751, année de publication du *Siècle de Louis XIV*, serait un travail colossal, débordant largement les cadres de cette étude. Voltaire, en tant que personnage public sur lequel tout le monde a son opinion, est lui-même objet de controverse : il n'existe pas *une* opinion sur Voltaire, mais bien une *multitude* d'opinions. Néanmoins, il est possible de poser quelques balises qui, en situant l'œuvre dans son contexte de diffusion, me permettront de dégager certaines pistes d'analyse.

Données extradiscursives

L'impossibilité d'identifier une représentation unique de Voltaire pointe déjà vers la voie à suivre dans l'analyse de l'ethos qu'il développe au fil de son texte, nous portant à croire qu'il n'a d'autre choix que d'avoir recours à des valeurs fortement consensuelles et de s'appuyer sur des modèles largement acceptés pour pallier les effets négatifs du caractère polémique attaché à sa personne. Cette exigence est renforcée par le lectorat composite pour lequel Voltaire écrit, lectorat éclaté géographiquement (les œuvres de Voltaire voyagent, et l'auteur le sait bien) et intellectuellement (on compte onze éditions de 1751 à 1753⁹, ce qui atteste le succès populaire de l'œuvre et, du même coup, la diversité de ses lecteurs). On peut également mentionner que, lors de la parution du *Siècle de Louis XIV*, Voltaire se trouve dans une situation précaire. Après avoir été historiographe de Louis XV de 1745 à 1750, il a vécu à la cour de Prusse, sous la protection de Frédéric II, qu'il admire d'abord en tant que despote philosophe et éclairé. Malgré l'accueil chaleureux qui lui est d'abord réservé à la cour de Potsdam, Voltaire tente de revenir en France. Pour ce faire, il doit se trouver une nouvelle situation, véritable défi pour celui que la fréquentation des cercles royaux fait passer pour un écrivain

⁹ Neal Johnson, « La théorie et la pratique de l'historiographie dans la France du XVIII^e siècle : les cas du *Siècle de Louis XIV* de Voltaire », *loc. cit.*, p.256. De plus, le format réduit et peu onéreux de la première édition montre un souci de diffuser largement l'œuvre, comme l'indique la « Préface de l'éditeur » de l'édition de Berlin (la première, parue en 1751) : « J'ai préféré une édition commode en deux petits volumes à une plus magnifique et plus grande » (*Le Siècle de Louis XIV*, *op. cit.*, p.613).

courtisan, mais dont les écrits souvent virulents lui ont aliéné les cercles proches du roi.

Objet de polémique, Voltaire l'est avant tout à cause de sa « philosophie », marquée par un fort anticléricalisme, qui se traduit notamment dans *Le Siècle* lors du traitement des affaires ecclésiastiques, lesquelles occupent les cinq derniers chapitres. Le père jésuite Berthier, éditeur du *Journal de Trévoux*, ne cache pas son « insatisfaction par rapport au traitement ironique et irrévérencieux des querelles sectaires et des dogmatismes religieux¹⁰ ». Il n'est d'ailleurs pas le seul : Fréron, Hénaut, La Beaumelle, Nonotte, Guyon et d'autres mènent une véritable campagne antivoltairienne, s'attaquant autant au personnage (par exemple dans *L'Oracle des nouveaux philosophes* de 1759, signé Guyon) qu'à ses écrits historiques (comme *Les Erreurs de Voltaire* de Nonotte, qui est publié en 1779 mais qui fut entrepris dès les années 1750). Si les « erreurs de Voltaire » sont vivement combattues, ce mouvement, qui « reflète les vues d'une partie conservatrice du lectorat de France¹¹ », étend ses critiques jusqu'au style et aux jugements esthétiques. Ces deux dimensions du *Siècle* sont également attaquées par des représentants du parti encyclopédique, comme Grimm. Le principal reproche, celui de glorifier le règne d'un tyran antiphilosophique, s'accompagne d'une critique beaucoup plus vaste. « L'auteur n'a pas rempli son objet, [...] la première partie n'est qu'un abrégé de l'histoire du règne de Louis XIV et non de son siècle, et le second volume, qui est

¹⁰ Serge Rivière, « Contemporary reactions to the early editions of *Le Siècle de Louis XIV* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, no 266, p.239, ma traduction.

¹¹ *Ibid.*, p.241

le plus important, paraît fait à la hâte et sans soin¹² ». Le style voltairien n'échappé pas aux véhémentes attaques de Grimm, qui rejoint la critique la plus conservatrice en affirmant que les grâces de la plume de Voltaire n'ont pas leur place dans le traitement d'un sujet aussi grave que l'histoire¹³.

Ainsi, bien que provenant d'horizons idéologiques totalement opposés, les détracteurs de Voltaire s'entendent pour condamner le style utilisé dans *Le Siècle*, non en lui-même mais parce qu'il n'est pas conforme à la pratique de l'historiographie. Il ne saurait être question de s'en prendre directement au talent d'écrivain de Voltaire, peut-être le seul aspect de sa réputation qui fasse l'unanimité; on stigmatise plutôt l'inadéquation entre le style voltairien et le sérieux qu'exige la pratique de l'histoire. C'est donc là, autour des qualités littéraires de l'ouvrage, que se joue la figure de l'ethos. Le chapitre 32 revêt par là-même une importance toute particulière : en abordant la question de la littérature sous Louis XIV, Voltaire a l'occasion de renforcer son statut d'homme de lettres, en inscrivant sa propre démarche d'écrivain dans son texte et en la justifiant du même coup, puisque les critères qu'il met de l'avant dans ses jugements sur le monde littéraire correspondent aux valeurs sur lesquelles repose son projet. Ainsi, l'ethos voltairien se construit en premier lieu dans un processus circulaire, qui établit une dynamique de transfert de légitimité, des « génies » à la pratique historiographique de Voltaire, puis à sa propre personne.

¹² Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, 1747-1755, ii.254. Cité dans *ibid.*, p.243.

¹³ *Ibid.*, p.243

La métaphore de la peinture

Ce processus se met en place dès les premières lignes du *Siècle de Louis XIV*, lorsque Voltaire définit, clairement, son projet : « On veut essayer de peindre à la postérité, non pas les actions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais¹⁴. » La métaphore de l'écriture de l'histoire comme peinture, parce qu'elle est au cœur du projet voltairien, attire l'attention. Perelman et Olbrechts-Tyteca, dans le *Traité de l'argumentation*, expliquent que, d'un point de vue argumentatif, la métaphore doit être conçue « comme une analogie condensée, résultant de la fusion d'un élément du phore avec un élément du thème¹⁵ ». Avant d'analyser la résurgence de la métaphore picturale dans le chapitre 32, il convient donc de se pencher sur les implications argumentatives de cette fusion entre l'écriture de l'histoire, le thème, et la peinture, le phore. Remarquons d'abord que cette métaphore s'inscrit dans, et participe pleinement à, la conception de l'activité philosophique du XVIII^e siècle, qui repose elle-même sur une métaphore fondatrice, liant intelligence et vision. On parle en effet du Siècle des *Lumières*, du « siècle le plus éclairé » : le champ lexical visuel utilisé pour décrire les activités de la raison opère une fusion qui met l'accent sur l'importance du réel, et sur l'importance de l'appréhender directement, sans le filtre des préjugés. Il s'agit là du concept de « lumière naturelle », « l'ensemble des vérités directement

¹⁴ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, *op. cit.*, p.616

¹⁵ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, *op. cit.*, p.535

accessibles à l'esprit humain par l'usage de la seule raison¹⁶ ». À la manière de Newton, les faits sont perçus comme parlant d'eux-mêmes : l'induction prend la place de la déduction cartésienne, les lois générales et les idéaux ne peuvent être atteints qu'à travers une saine compréhension du réel¹⁷. Dans le même ordre d'idées, la peinture au XVIII^e siècle est une démarche permettant d'atteindre une vérité plus élevée à travers une opération de *mimèsis* idéalisante. C'est ce que Rensselaer W. Lee appelle « la doctrine de l'imitation idéale¹⁸ » : « la peinture, comme la littérature¹⁹, se doit de représenter la vie, non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être²⁰ ». Cette opération a pour but, entre autres, d'atteindre une plus grande compréhension du réel, puisque c'est par son intermédiaire que la beauté idéale peut être atteinte²¹.

Cette conception nous renvoie au projet historique de Voltaire, qui « ne s'attachera, dans cette histoire, qu'à ce qui mérite l'attention de tous les temps, à ce qui peut peindre le génie et les mœurs des hommes²² », par opposition aux détails insignifiants des guerres et aux « circonstances intéressantes pour les

¹⁶ Roland Mortier, « "Lumière" et "Lumières" . Histoire d'une image et d'une idée au XVII^e et au XVIII^e siècle », *Clartés et ombres du siècle des Lumières. Études sur le XVIII^e siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969, p.14

¹⁷ Cette métaphore se trouve ainsi faire écho au rapprochement entre histoire et physique établi par Voltaire, la première devant suivre les traces de la dernière et « se montrer à son tour digne du triomphe de la raison » (Marc Crépon, « La double philosophie de l'histoire de Voltaire *loc. cit.*, p.81). J'ai également remarqué dans le premier chapitre que le cycle historique voltairien évoque la physique newtonienne.

¹⁸ Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991 (1967), p.22

¹⁹ R.W. Lee souligne d'ailleurs, tout au long de son ouvrage, à quel point les théories picturales sont tributaires des théories littéraires fondées sur Aristote et Horace, d'où le titre de son ouvrage.

²⁰ *Ibid.*, p.25

²¹ « Aristote n'entendait pas non plus que (...) l'artiste dût se détourner de la nature elle-même, censée au contraire procurer sans cesse de nouveaux matériaux pour une imitation sélective. » *Ibid.*, p.29

²² Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, *op. cit.*, p.620

contemporains²³ ». À l'aide de cette simple métaphore, Voltaire conjure les valeurs et les discours philosophiques et scientifiques dominants de son époque : « peindre », c'est avant tout faire un sain usage de sa raison. Ce faisant, il se positionne comme partie intégrante du discours philosophique, gommant certains aspects plus polémiques²⁴ de son activité, comme son travail d'historiographe royal.

L'importance de la métaphore de la peinture dans le processus de construction de l'ethos voltairien ressort pleinement lorsqu'on remarque que la démarche que se propose d'adopter Voltaire recoupe les critères avec lesquels il juge et hiérarchise les auteurs et les genres abordés, reflétant dans son œuvre sa propre démarche d'écrivain. Cela apparaît dès les premières pages du chapitre, lorsque Voltaire aborde l'œuvre de Voiture, écrivain épistolier. Bien qu'il loue son style et son apport à la poétique épistolaire, l'historien porte sur lui un jugement sévère, considérant que dans toute son œuvre il n'y a « pas une [lettre] qui peigne les mœurs du temps et les caractères des hommes; c'est plutôt un abus qu'un usage de l'esprit » (6). Cette critique met de l'avant toute l'importance de la peinture, de la représentation du réel, comme finalité d'une œuvre, sans quoi elle n'est d'aucune utilité. « Plaire et instruire », ce leitmotiv de l'âge classique apparaît ici par l'utilisation du point-virgule, lequel établit syntaxiquement un lien, qui se veut logique, entre démarche d'écrivain et usage de l'esprit : l'abus découle du manque, et la forme littéraire, aussi achevée soit-elle, ne saurait pallier un déficit du fond.

²³ Ibid., p.620

²⁴ Évidemment, dans certains cercles conservateurs et religieux, le discours philosophique est en lui-même polémique. Cependant, on peut douter qu'il s'agisse là du lectorat principal de Voltaire.

On trouve ensuite un jugement paradoxal, qui semble venir contredire les propos de Voltaire sur Voiture. Au sujet du père Bourdaloue, Voltaire écrit : « Il y a eu après lui d'autres orateurs de la chaire, [...] qui ont répandu dans leurs discours plus de grâces, des peintures plus fines et plus pénétrantes des mœurs du siècle, mais aucun ne l'a fait oublier » (12). Notons d'abord que, bien loin de minimiser l'importance de la peinture, cette phrase la réitère. L'utilisation de la conjonction de coordination « mais » sert à réfuter un raisonnement implicite, lequel pourrait être formulé ainsi : puisque d'autres orateurs ont apporté des « peintures plus fines et pénétrantes des mœurs du siècle », le P. Bourdaloue n'est pas un prédicateur très important. Or, Voltaire vient couper court à cette conclusion, en affirmant que *malgré cela*, Bourdaloue reste un orateur de premier ordre, qui ne sera en tout cas pas oublié. Sur le plan de l'ethos, ces deux jugements, contradictoires en apparence, ne font pas que réaffirmer l'importance de la démarche que Voltaire se propose d'adopter; ils viennent également nuancer l'image du critique. En effet, en n'appliquant pas de manière parfaitement homogène un même critère, Voltaire se prémunit contre d'éventuelles accusations de dogmatisme. Ces deux jugements différents, bien que basés sur un critère commun, envoient l'image d'un historien procédant au cas par cas, laissant parler les faits, respectant son *modèle*.

La métaphore de la peinture est également appliquée à certains genres, comme la comédie. Celle-ci doit peindre les caractères comiques, que Voltaire compare aux couleurs : « les couleurs éclatantes [par opposition aux nuances] sont en petit nombre; et ce sont ces couleurs primitives qu'un grand artiste ne manque pas d'employer » (53). La métaphore ainsi filée acquiert une plus grande richesse,

qui vient renforcer son importance. Mais il est encore plus intéressant d'examiner la place qu'occupe la peinture parmi les beaux-arts. Après avoir brièvement expliqué la déchéance des lettres durant le XVIII^e siècle (conséquence de l'excellence du siècle précédent²⁵), Voltaire présente les arts visuels comme une exception : « les arts de la main, comme la peinture et la sculpture, peuvent ne pas dégénérer [...] : on peint encore la Sainte-Famille [...] ; mais on ne serait pas reçu à traiter *Cinna*, *Andromaque*, *L'Art poétique* [...] » (55). Cette pérennité des arts « de la main » peut nous sembler fort étrange, d'autant plus qu'elle n'est jamais expliquée dans le texte, mais simplement constatée. Cependant, ce constat a une valeur argumentative, puisqu'il vient attribuer une qualité supplémentaire à la peinture, et non la moindre. Si dans une société où il est « si facile d'écrire des choses médiocres » (56), la peinture est une des seules formes d'art qui parvienne à se maintenir, cela vient de nouveau justifier la démarche de Voltaire, en distinguant son travail des ouvrages « médiocres » et voués à l'oubli (*Le Siècle de Louis XIV* est, comme nous l'avons vu au chapitre 2, destiné à la « postérité »). Ainsi, la double utilisation de la peinture, métaphorique et référentielle, contribue à la construction d'un ethos positif. Par ses jugements sur l'art pictural, Voltaire renforce l'efficacité argumentative de la figure : la qualité supplémentaire attribuée au phore de la métaphore (la peinture) est transférée au thème (le projet philosophique que constitue *Le Siècle*). On note la circularité, identifiée précédemment, de ce procédé : Voltaire définit son projet comme « peinture », puis décrit l'activité des « génies » en ces termes, ce qui le rapproche des auteurs

²⁵ J'ai abondamment traité cette question de la vision historique cyclique de Voltaire dans le chapitre 1, « Logos ».

illustres dont il traite, et rehausse par la même occasion la légitimité de sa démarche —donc son ethos.

Un ethos littéraire

Une analyse approfondie permet de constater que la question de l'ethos traverse tout le chapitre 32. L'ethos se construit progressivement, en recourant à des procédés variés selon les différentes parties du texte. Certains thèmes, comme la peinture, sont présents tout au long du chapitre, alors que d'autres sont beaucoup plus localisés et intimement liés à la structure du texte, notamment l'inscription de l'énonciateur²⁶.

Le chapitre 32 s'ouvre sur un exorde et une narration d'où sont évacuées les marques d'énonciation. L'imparfait et le passé simple utilisés dès les premières lignes établissent un cadre énonciatif historique²⁷, renforcé par l'absence d'intervention directe de l'historien. Dans la partie du cycle que j'ai qualifiée d'ascendante, le texte se présente comme conforme aux faits. De cette manière, c'est sa légitimité en tant qu'historien que Voltaire renforce. Le pamphlétaire cherche à apparaître comme l'homme de la vérité.

Ce souci traverse le chapitre, mais certaines parties laissent davantage entrevoir l'énonciateur derrière le texte. Sa première manifestation directe montre

²⁶ Mon développement à ce sujet est grandement inspiré de l'article d'Olga Penke, « La représentation de l'énonciateur et du destinataire dans le discours historique », *loc. cit.*

²⁷ Selon Émile Benveniste, l'énonciation historique est « la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. [...] L'énonciation historique comporte trois temps : l'aoriste (=passé simple ou passé défini), l'imparfait (y compris la forme en *-rait* dite conditionnel), le plus-que-parfait. » Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p.239.

le souci de forger un ethos crédible, en rapport avec la vérité historique. Commentant les *Provinciales*, Voltaire écrit : « L'évêque de Luçon, fils du célèbre Bussy, m'a dit qu'ayant demandé à Monsieur de Meaux quel ouvrage il eût mieux aimé avoir fait, s'il n'avait fait les siens, Bossuet lui répondit : “ Les *Lettres provinciales* ” » (10, mes italiques). Cette anecdote sert à appuyer le jugement de Voltaire sur l'œuvre de Pascal, et fonctionne comme un double argument d'autorité. Argument d'autorité classique, d'abord : Voltaire cite un personnage hautement respecté pour prouver la pertinence de son propre jugement. À lui seul, cet argument opère un transfert de l'autorité de Bossuet vers la figure de l'écrivain du *Siècle*, en posant leurs opinions comme concordantes. Mais, plus encore, Voltaire se présente comme la source historique, le relais des paroles de Bossuet, puisque c'est *lui* qui a recueilli les propos de l'évêque de Luçon. Ce faisant, ce simple « m' » confère à l'énonciateur la position d'un garant de la vérité historique, tout en accentuant encore le rapprochement avec Bossuet.

Ce procédé revient plus loin dans le texte, d'une manière encore plus frappante: « *J'ai* connu un ancien domestique de la maison de Condé, qui disait que le grand Condé, à l'âge de vingt ans, étant à la première représentation de *Cinna*, versa des larmes [...] » (31, mes italiques). J'ai analysé de quelle manière ce tableau fonctionne par rapport au dispositif plus vaste du pathos (voir chapitre 2); mais il est également frappant du point de vue de l'ethos. Comme dans le cas de l'anecdote sur Bossuet, ce passage fonctionne en tant qu'argument d'autorité, opérant un transfert de légitimité vers la figure de Voltaire. Mais cette fois-ci, au lieu d'être simplement complément d'objet indirect, le *je* ouvre la phrase et forme

le sujet de sa proposition principale. Cela, plus encore que dans le cas de Bossuet, contribue à renforcer la légitimité de Voltaire historien, d'autant plus que la différence marquée entre le statut des deux relais (l'archevêque de Luçon d'un côté, un simple domestique de l'autre) donne l'image d'un historien impartial, utilisant des sources diversifiées. L'énonciateur se met en scène dans son activité même, la collecte de données historiques, et se présente comme témoin de ce qu'il rapporte.

Ce passage présente une autre caractéristique singulière. Il fait suite à une inscription on ne peut plus directe de l'énonciateur dans son discours, en tant que source même. Prenant position dans la querelle du *Cid*, Voltaire avance : « *Je ne répéterai point ici ce qui a été écrit sur le Cid. Je remarquerai seulement que l'Académie [...] eut trop de complaisance pour le cardinal de Richelieu en condamnant l'amour de Chimène* » (29, mes italiques). L'utilisation répétée du performatif à la première personne du singulier a un double effet. Elle permet d'abord à Voltaire de s'inscrire dans son texte en tant qu'énonciateur, alors même qu'il avance un jugement critique ouvert à la discussion. Par là, « Voltaire met en valeur, plus que ses devanciers, l'importance du génie de l'historien et son activité créatrice²⁸ ». Ce faisant — c'est là le deuxième effet —, il complète la mise en scène de son activité d'historien en superposant l'écrivain et le critique à l'enquêteur. Ce procédé réapparaît un peu plus loin, lorsque Voltaire aborde Molière : « *Je ne parle ici que de ce service rendu à son siècle* » (37, mes italiques). Là encore, le performatif à la première personne vient inscrire l'énonciateur dans son activité discursive. Du reste, le procédé d'inscription de l'énonciateur dans la narration n'a

²⁸ Olga Penke, « La représentation de l'énonciateur et du destinataire dans le discours historique », *loc. cit.*, p.514

l'occasion, introduire dans le récit tout ce qui attire l'attention sur le mérite de l'orateur²⁹ ».

Voltaire est par ailleurs très sensible à la question de la déchéance et du maintien des arts. Celui que ses contemporains ont qualifié de « Racine du XVIII^e siècle » craignait-il de paraître dépassé? Quelle que soit la réponse, il est frappant de constater que les arts qui se maintiennent, que les sujets qui restent à « traiter », sont ceux-là mêmes que pratique Voltaire. En effet, les seuls genres littéraires du XVIII^e qui trouvent grâce à ses yeux sont ces « excellents ouvrages, ou d'histoires, ou de réflexions, ou de cette littérature légère qui délasse toutes sortes d'esprits » (56). Au moment de la publication du *Siècle de Louis XIV*, Voltaire est justement connu pour avoir publié des œuvres comme l'*Histoire de Charles XII* et *Anecdotes sur Louis XIV* (ouvrages d'histoire), les *Lettres philosophiques* (ouvrage de réflexion) ou *Zadig* (littérature légère). Mais il est surtout connu pour son grand poème épique, *La Henriade*. Or, Voltaire prend la peine d'expliquer que, selon « l'abbé Dubos, homme d'un très grand sens [...] il n'y [a] [dans toute l'histoire de France] de vrai sujet de poème épique que la destruction de la Ligue par Henri le Grand » (51). Ainsi, non seulement Voltaire avance des réflexions qui viennent justifier sa propre démarche d'écrivain, mais il le fait de manière habile : ces réflexions sont soit voilées, soit présentées comme émanant d'une autorité extérieure, ce qui lui permet de conserver une certaine modestie. Modestie «éthique», il va sans dire.

²⁹ Aristote, *Rhétorique*, op. cit., p.255

Ce passage traitant des possibilités de la littérature française est très important pour la construction de l'ethos discursif voltairien, dans la mesure où l'auteur tente de s'appuyer sur des éléments extradiscursifs consensuels afin d'affirmer sa légitimité en tant qu'historien. Comme je l'ai souligné, le style historique voltairien est objet de polémique, voire de violentes critiques de la part de ses détracteurs. Or, c'est durant la confirmation (49-57) que l'auteur aborde le plus directement cette question, sous le couvert de réflexions générales sur les arts et la littérature. Il tente par là de dégager une image idéalisée de sa pratique d'écrivain, laquelle s'attache (bien évidemment) aux genres jugés aptes à durer. Il n'est par ailleurs pas innocent que ce développement prenne place dans la confirmation, passage où Voltaire avance et précise sa vision historique cyclique et, du même coup, tente de démontrer le haut statut du siècle de Louis XIV, équivalent (ou supérieur) aux autres âges d'or de l'humanité. Si la théorie des âges d'or et des cycles historiques n'est pas en soi objet de controverse, la position résolument moderne qu'adopte Voltaire, en classant le XVII^e siècle français aux côtés des grandes époques de la Renaissance et de l'Antiquité, l'est beaucoup plus. C'est pourquoi l'auteur doit s'appuyer sur une forte crédibilité afin de persuader son auditoire. De plus, ce passage précède directement la péroraison, laquelle, comme je l'ai expliqué au chapitre précédent, consiste en une entreprise de valorisation de la France. Or, pour mener à terme ce projet, Voltaire doit disposer d'une légitimité incontestable. J'y reviendrai plus loin.

S'il appert que la construction de l'ethos discursif voltairien suit la structure cyclique du chapitre, cette conclusion est à prendre, au mieux, avec précautions. Comme dans l'étude du pathos, la relation entre le logos et l'ethos ne doit pas être conçue comme directe. Il est vrai que le début du chapitre tend à construire un ethos centré sur la légitimité d'historien de Voltaire et que, plus loin, dans le traitement des « génies », l'énonciateur s'inscrit davantage en mettant en scène son activité discursive. Il n'est néanmoins pas possible de conclure à une progression géométrique qui épouserait parfaitement la courbe du cycle historique³⁰. Il me semble plus juste de parler de quelques moments forts, dont plusieurs sont situés au sommet du cycle, soit lorsque Voltaire aborde Molière, Racine et Corneille. Il n'est sans doute pas anodin que ce soit lorsqu'il traite des plus grands écrivains du siècle de Louis XIV que Voltaire choisit d'inscrire directement sa pratique discursive dans son oeuvre, afin de suggérer au lecteur un rapprochement entre ces écrivains et lui-même. Les remarques de la confirmation directement liées à l'ethos revêtent également une importance qui ne peut s'appréhender que dans une perspective qui tienne compte de la structure générale du chapitre. C'est au moment où il s'attache à sa thèse principale (voulant que la France de Louis XIV soit un des âges d'or de l'humanité) que Voltaire sent la nécessité de revenir sur sa pratique d'écrivain. Cela n'a rien d'étonnant, puisque sa position est résolument moderne et, par conséquent, controversée. De plus, la valorisation de la France qui prend place dans la péroraison (à ce sujet, voir le chapitre 2 du présent travail) place Voltaire dans la nécessité d'assurer sa crédibilité en tant que porte-étendard de valeurs patriotiques et communautaires. Afin d'être admis à porter un jugement sur la France, sur sa

³⁰ Au sujet du cycle, voir les deux premiers chapitres du présent travail.

valeur et sa place dans la culture européenne, Voltaire doit bénéficier d'un ethos discursif lui assurant une légitimité dans le domaine artistique, plus particulièrement littéraire.

Les œuvres historiques

Nous avons laissé de côté, pour le traiter séparément, le cas des œuvres historiques, puisque les remarques de Voltaire sur l'histoire revêtent une importance particulière. En effet, discuter de l'histoire à l'intérieur d'un traité historique ne peut se faire sans procéder à une définition de la démarche de l'historien lui-même, par un étrange effet de mise en abyme théorique.

Le genre littéraire historique, je l'ai déjà souligné, bénéficie dès l'abord d'un statut spécial, puisqu'il est considéré comme un des rares à pouvoir se maintenir au XVIII^e siècle. Voltaire lui consacre un court développement, lorsqu'il traite de Bossuet et de son *Discours sur l'histoire universelle*, qu'il n'hésite pas à considérer comme un genre d'éloquence nouveau, consistant à appliquer « l'art oratoire à l'histoire même, qui semble l'exclure » (17). Par ce jugement rapide, Voltaire justifie l'écriture plus ou moins romancée de tout son *Siècle de Louis XIV*. En effet, au moment de rédiger ce traité, Voltaire, bien qu'il ait été historiographe du roi, est bien davantage connu comme poète et comme philosophe que comme érudit. Or, cette notoriété peut lui nuire. Il pourrait lui être reproché, comme à Saint-Réal, de sacrifier l'érudition, ou la vérité, à un style agréable³¹. Ce reproche

³¹ Nous avons vu, au sujet de Voiture, que Voltaire n'est certainement pas quelqu'un pour qui la forme peut racheter le manque de fond.

lui sera d'ailleurs adressé au moment de la publication du *Siècle*, autant par les opposants que par les tenants de la doctrine philosophique³². C'est contre cette objection que Voltaire se prémunit ici. Si la pratique de l'histoire « semble exclure » l'art oratoire, c'est bien parce qu'un style trop soutenu, une forme d'éloquence trop poussée, risqueraient de prendre le pas sur l'essentiel du travail historique, qui est la connaissance. On doit souligner l'importance du verbe « sembler », qui à lui seul met en branle toute la réfutation, introduisant implicitement une opposition entre apparence et réalité. Dire que l'histoire « semble exclure » l'art oratoire, c'est surtout affirmer que, malgré les apparences, elle ne l'exclut nullement. Voltaire pose ainsi le discours historique comme une partie légitime du champ rhétorique³³. Ce procédé va dans le même sens que celui qui consiste à mettre en scène l'activité d'écriture de l'historien.

L'exemple de Bossuet n'est cependant pas un simple prétexte permettant d'affirmer la participation de l'histoire à l'éloquence. Voltaire l'utilise afin de s'approprier une partie de la gloire de son prédécesseur, mais également pour s'en démarquer. Bossuet n'a eu « ni modèle, ni imitateurs » (17), jugement qui contient à la fois une louange et une profession d'originalité. Affirmer que l'évêque de Meaux n'a eu aucun modèle, c'est l'encenser pour son originalité; dire qu'il n'a eu aucun imitateur, alors même que la démarche voltairienne se rapproche de celle de Bossuet, c'est mettre l'accent sur tout ce qui l'en sépare. C'est d'ailleurs ce que fait Voltaire quelques lignes plus bas, en avançant une critique voilée : « Si le système

³² À ce sujet, voir l'introduction.

³³ C'est d'ailleurs un des principaux enjeux du *Siècle* tels qu'identifiés par Karen O'Brien (*Narratives of Enlightenment : cosmopolitan history from Voltaire to Gibbon, op. cit.*) que de concilier l'écriture rhétorique et la rigueur de l'historien.

qu'il adopte [...] a trouvé des contradicteurs chez les savants, son style n'a trouvé que des admirateurs » (17). La structure syntaxique de cette phrase laisse sur l'impression d'un éloge. Mais cet éloge s'adresse uniquement au style bossuetien, alors que Voltaire en profite pour critiquer le fond, l'érudition de Bossuet. Il poursuit, admirant la « force majestueuse dont il décrit [...] » et les « traits rapides [...] dont il peint et dont il juge les nations. » C'est l'éloquence de Bossuet qui est admirée, et non la dimension savante de son œuvre qui, elle, a trouvé des « contradicteurs ». Comme Furio Diaz, on peut considérer que la critique voltairienne à l'endroit de Bossuet « [réside] dans l'esprit général de l'interprétation, qui chez Bossuet était la préférence donnée au caractère théologique ou théocratique de la fondation d'un peuple, et pour Voltaire au contraire le rejet absolu [de cette conception]³⁴ ». On retrouve en fait ici le raisonnement qui se cachait derrière le « semble exclure », soit le danger que l'éloquence appliquée au discours historique nuise à sa dimension érudite. Et c'est précisément là que Voltaire veut se dégager de Bossuet, appréhendant sans doute les critiques qui lui seront adressées. Le lecteur, après avoir lu les 31 premiers chapitres du *Siècle de Louis XIV*, dans lesquels les références savantes abondent, ne peut douter de l'importance que Voltaire attache à cette dimension de l'histoire; il comprend donc certainement l'allusion autoréférentielle glissée ici. Il la comprend d'autant mieux que la première partie du chapitre 32 met l'accent, en matière d'ethos, sur la rigueur de l'historien et sur son attachement à la vérité. Le coup de force de l'auteur du *Siècle* consiste à établir une filiation entre son œuvre et celle de Bossuet sur le terrain où cette dernière fait consensus (l'éloquence de sa

³⁴ Furio Diaz, « La vision historique de Voltaire », *loc. cit.*, p.30

composition), tout en s'éloignant de ses aspects dévalués (le caractère théologique de sa chronologie), sans toutefois poser une critique trop dure à l'endroit d'une des figures les plus admirées du XVII^e siècle, critique qui ne pourrait que nuire à sa crédibilité.

Cette critique, aussi voilée soit-elle, permet à Voltaire de se poser comme le premier grand historien français, et de prétendre à l'originalité de son œuvre. S'il admire Bossuet, c'est davantage pour son style que pour son travail d'historien. Voltaire mentionne également un autre historien du XVII^e siècle, Saint-Réal, mais c'est surtout pour diminuer son importance, en insistant sur son manque d'originalité et sur sa dette envers Salluste. La qualité de la contribution historiographique de Saint-Réal est mitigée par un « peut-être » flou et indéterminé : « Le style de la *Conjuration de Venise* est comparable à celui de Salluste. On voit que l'abbé de Saint-Réal l'avait pris pour modèle, et peut-être l'a-t-il surpassé » (25). Dans un chapitre se présentant ouvertement comme un hommage aux précurseurs, aux « productions de génie singulières ou neuves qui caractérisent [le XVII^e siècle] et le distinguent des autres siècles » (24), une telle tiédeur doit être prise comme une critique lapidaire. Ne dire que si peu de choses d'une œuvre, ne pas souligner son apport à la vie intellectuelle de l'époque, dans une narration historique marquée par des jugements dithyrambiques à l'égard des grands génies du siècle, équivaut à une condamnation sans appel.

Voltaire enchaîne d'ailleurs, dès la phrase suivante, sur le manque d'ouvrage historique réellement original, par rapport au reste de la production littéraire de l'époque : « Tous les autres écrits [c'est-à-dire tous ceux n'appartenant

pas au genre historique] dont on vient de parler semblent³⁵ être d'une création nouvelle. » Ce jugement permet à Voltaire de se présenter, sans pour autant l'affirmer directement, comme le « vrai génie » (25) qui manque au genre historique. L'œuvre historique de Voltaire est d'une facture nouvelle³⁶, alliant précisément l'attitude critique qui manquait à Bossuet et le style neuf qui faisait défaut à Saint-Réal.

La marque des génies

En revendiquant l'originalité de son œuvre historique, différente de celle de Bossuet ou de Saint-Réal, Voltaire s'inscrit dans la lignée des grands prosateurs du XVII^e siècle. Comme je l'ai déjà souligné, l'objet du chapitre 32 n'est pas « la foule des bons livres que ce siècle a vu naître » (24), mais les « productions de génie singulières ou neuves qui le caractérisent et le distinguent des autres siècles » (24). La marque du génie, c'est l'originalité. Le *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet constitue un nouveau genre d'éloquence; or, ce champ lexical de la nouveauté et de l'originalité est appliqué à tous les prosateurs du Grand siècle. La Rochefoucauld démontre « un mérite que personne n'avait eu *avant lui* » (9); les *Lettres Provinciales* de Pascal forment le « *premier* livre de génie » (10); le P. Bourdaloue fut « une lumière *nouvelle* » (16); le *Télémaque* de Fénelon est un

³⁵ Peut-on analyser l'utilisation du verbe sembler ici de la même manière que nous l'avons fait plus haut? Nous croyons que non puisque, comme nous le montrerons au prochain paragraphe, Voltaire insiste beaucoup trop sur l'originalité des grands prosateurs du XVII^e siècle pour que nous puissions douter de la sincérité de son opinion à ce sujet.

³⁶ Je me permets de simplement renvoyer le lecteur à l'introduction, qui contient des remarques sur la nouveauté de l'œuvre historiographique de Voltaire.

« genre *inconnu* de l'Antiquité » (18); les *Caractères* de La Bruyère sont une « production d'un genre *unique* » (21); les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle est une « chose *nouvelle* » (22); le *Dictionnaire historique et critique* de Bayle est le « *premier* ouvrage de ce genre où on apprend à penser » (23). Aucun doute : c'est le critère d'originalité et de nouveauté (souligné dans les extraits cités) qui sert, dans l'histoire littéraire de Voltaire, à départager les grands esprits des génies véritables.

Il ne faut pourtant pas conclure, à partir de cette liste, que l'originalité est une fin en soi, qu'elle se suffit à elle-même. L'importance accordée à l'originalité tient, comme Voltaire l'explicite dans le cas de Bayle, à son rôle pédagogique : « Ces hommes enseignèrent à la nation à penser, à sentir, et à s'exprimer » (34). Il ajoute plus loin : « Les grands hommes du siècle passé ont enseigné à penser et à parler; ils ont dit ce qu'on ne savait pas » (50). C'est ainsi une autre facette de la rhétorique que Voltaire met en valeur, soit son rôle pédagogique. Kibédi Varga voit une distinction entre le rôle de la rhétorique et celui de la littérature : « La littérature veut instruire, la rhétorique persuader³⁷ ». Cette distinction met de côté tout l'aspect didactique de la rhétorique, qui est aussi un enseignement, autant comme matière (les règles qui la régissent, les grands canons) que comme technique, tout particulièrement dans le genre épideictique. Perelman et Olbrechts-Tyteca soulignent que « l'orateur du discours épideictique est très proche de l'éducateur³⁸ »; c'est également en ce sens qu'il faut comprendre le commentaire de Voltaire sur le rôle des grands écrivains, « qui seront les délices et *l'instruction* des siècles à

³⁷ Aron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, op. cit., p.15

³⁸ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, op. cit., p.69

venir » (43, mes italiques). C'est donc de la rhétorique comme technique de production de discours à la rhétorique comme pédagogie³⁹ que l'ethos nous fait passer.

La rhétorique l'a bien compris : tout écrivain, au fond, est un éducateur. Perelman et Olbrechts-Tyteca remarquent que la dimension argumentative du genre épideictique, le genre le plus spécifiquement littéraire de la rhétorique selon Kibédi-Varga, doit être comprise comme visant à « accroître l'intensité de l'adhésion à certaines valeurs⁴⁰ », à « créer une communion autour de certaines valeurs reconnues par l'auditoire⁴¹ ». Karen O'Brien l'affirme aussi : « Voltaire also embraced the ethical function performed by neoclassical literature; like poetry, history must assert civilised standards, and harmonize moral, social and aesthetic values⁴² ». Voilà l'enjeu principal du chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV*, qui insiste fortement sur certaines valeurs, comme l'originalité, la saine utilisation de la raison (présentée à travers la récurrence de la métaphore de la peinture) et le beau (valeur qui se dessine toujours en filigrane derrière un discours ayant les beaux-arts pour objet). Ce faisant, comme je l'ai montré au chapitre précédent, Voltaire vient établir le statut de la France en tant que valeur concrète. Le rôle pédagogique de la rhétorique est d'autant plus important, dans le cas du *Siècle*, qu'il s'agit d'un ouvrage historique. En tant que tel, il prétend transmettre des faits, des « vérités » ; son objet est un savoir, des connaissances qui tendent à l'objectivité.

³⁹ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, op. cit., p.11

⁴⁰ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, op. cit., p.67

⁴¹ Ibid., p.67

⁴² Karen O'Brien, *Narratives of Enlightenment : cosmopolitan history from Voltaire to Gibbon*, op. cit., p.27

Pourtant, *Le Siècle de Louis XIV* offre surtout une interprétation de ce passé dont il veut se faire le relais. Il s'agit avant tout d'un projet social, qui prend sens dans une communauté. Car si l'écrivain, et plus particulièrement l'historien, est éducateur, ce titre doit être mérité : « Dans l'épidictique, plus que dans n'importe quel autre genre oratoire, il faut, pour ne pas être ridicule, avoir des titres à prendre la parole⁴³ ». Ces titres sont habituellement octroyés par la communauté même : « l'éducateur a été chargé par une communauté de se faire le porte-parole de valeurs reconnues par elle⁴⁴ ». Mais pour Voltaire, qui se trouve exilé de la cour de France, en situation précaire à la cour de Prusse, ces titres doivent être conquis et constamment réaffirmés, sur la seule tribune disponible : son discours. Pour ce faire, il peut certes s'appuyer sur des données extradiscursives, notamment sur son œuvre critique (*Le Temple du goût*, les *Lettres philosophiques*) et littéraire (particulièrement *La Henriade*), mais cela ne saurait être suffisant. Il doit, au sein même de son discours, affirmer sa légitimité à prendre la parole. Ainsi, comme la valeur attachée à l'originalité s'explique par l'enseignement qu'elle apporte, Voltaire, en se présentant comme porteur d'une démarche historique originale, en filiation avec les génies qui l'ont précédé, revendique par-dessus tout le droit d'enseigner, d'être le porte-parole d'une communauté et de préserver sa mémoire pour la postérité. C'est pour cette raison qu'il insiste tant pour construire un ethos discursif justificateur, allant même jusqu'à détourner les valeurs qu'il prétend défendre à son propre compte — particulièrement les valeurs littéraires, qui lui servent à justifier sa propre démarche d'écrivain.

⁴³ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, *op. cit.*, p.69

⁴⁴ *Ibid.*, p.68

L'ethos apparaît bel et bien comme le point central de l'entreprise rhétorique qu'est le chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV*; c'est en quelque sorte le nerf de la guerre. Sans ethos solide, sans légitimité, sans « titres à prendre la parole » (pour reprendre les mots de Perleman et d'Olbrechts-Tyteca), tout s'écroule. C'est pourquoi les trois types de preuves (logos, pathos, ethos), s'ils fonctionnent toujours en collaboration, tendent avant tout à assurer cette légitimité. La structure, la narration, est exploitée afin de mettre en valeur les qualités et le travail d'historien de Voltaire, tandis que les valeurs sur lesquelles s'appuie l'écrivain résonnent dans sa propre démarche discursive. Le pathos et le logos sont au service de l'ethos, sans lequel aucune persuasion n'est possible.

Conclusion

C'est avant tout le caractère moderne et novateur du *Siècle de Louis XIV* qui a, jusqu'à ce jour, retenu l'attention des chercheurs. L'utilisation que fait Voltaire de ses sources, la dimension cosmopolite et paneuropéenne de son œuvre, ainsi que la composante interdisciplinaire de cette dernière ont passionné les critiques qui se sont penchés sur le *Siècle*. S'appuyant sur ces caractéristiques, leurs travaux ont permis d'approfondir notre connaissance du chef-d'œuvre historiographique de Voltaire et d'en clarifier les enjeux. Cependant, malgré la richesse des études de René Pomeau, J.H. Brumfitt et Furio Diaz, tout un pan du *Siècle de Louis XIV* reste à explorer.

J'ai voulu apporter une contribution modeste aux études voltairiennes en abordant *Le Siècle de Louis XIV* dans une perspective proprement littéraire, tant en ce qui concerne son objet qu'en ce qui regarde sa démarche. Me concentrer sur le chapitre 32, « Des Beaux-Arts », m'a par conséquent semblé un choix judicieux, dans la mesure où ce chapitre est le seul qui soit dédié exclusivement à la littérature. L'écriture d'une histoire littéraire (condensée) du XVII^e siècle suppose un investissement auctorial considérable et oblige Voltaire à se positionner par rapport à la production littéraire louis-quatorzienne. Par conséquent, il offre une fenêtre privilégiée sur les conceptions artistiques voltairiennes. Parmi ces conceptions, l'importance des arts dans le développement des civilisations est primordiale : c'est l'excellence de leur production artistique qui fait des siècles de Philippe et d'Alexandre, de César et d'Auguste, des Médicis et de Louis XIV des époques

privilegiées de l'histoire. Le chapitre 32 apparaît dès lors comme le fondement argumentatif de tout l'ouvrage, son point névralgique, là où Voltaire doit persuader son lecteur que le XVII^e siècle français est bel et bien le « siècle le plus éclairé qui fut jamais¹ ». C'est sur les modalités de fonctionnement rhétorique du texte que je me suis donc penché. Les conclusions qui peuvent être tirées de ce travail sont multiples, et de deux ordres : elles touchent à la pratique historiographique de Voltaire, et à la théorie rhétorique en général.

Sur le plan de la pratique historiographique voltairienne, la conclusion la plus importante concerne le rôle prépondérant du schème argumentatif du cycle dans le chapitre 32. Il consiste en une manière tout à fait particulière de structurer la narration et, par conséquent, de présenter les « faits² » du discours. Ainsi, il révèle une démarche intellectuelle unifiée chez Voltaire : le cycle des arts exposé dans le chapitre 32 participe du même mouvement que la structure dramatique employée dans la partie chronologique de l'ouvrage, ce qui en fait un argument fondateur pour la pensée historique de Voltaire. Le développement de la littérature au XVII^e siècle est présenté géométriquement, comme un mouvement d'ascension, de sommet et de déclin parfaitement chronologique. Le chapitre 32 s'ouvre sur les précurseurs (Jean de Lingendes, Voiture), se poursuit avec les premiers génies (La Rochefoucauld, Bourdaloue), puis les grands génies (Molière, Corneille, Racine), et se conclut en traitant des génies déclinants (Houdart de La Motte, Jean-Baptiste

¹ Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, *op. cit.*, p.616

² Il serait plus juste de parler d'éléments qui aspirent au statut de faits incontestables que de faits réellement incontestables. En effet, la narration est composée essentiellement de jugements (nécessairement subjectifs) d'œuvres marquantes du siècle de Louis XIV que Voltaire tente de faire admettre comme justes, voire indiscutables.

Rousseau). Le cycle épouse ainsi, en l'informant, la *dispositio* classique utilisée par Voltaire, et structure tout le chapitre 32.

La manière dont j'ai abordé le cycle, d'un point de vue strictement rhétorique, illustre mon positionnement théorique premier, à savoir que, si la distinction pathos/logos/ethos peut être féconde et clarifier l'analyse, les phénomènes argumentatifs doivent néanmoins être compris dans une relation dynamique dépassant la traditionnelle séparation des trois types de preuves. Le cycle relève d'abord du logos, en tant qu'il fonctionne conjointement comme argument fondé sur la structure du réel, argument quasi logique, et argument fondant la structure du réel, tout en participant pleinement à la *dispositio*; ses implications dépassent toutefois le seul domaine du logos. Puisqu'il informe tout le chapitre, il joue un rôle clé dans les domaines du pathos et de l'ethos. J'ai montré que les mouvements du cycle se fondent sur les valeurs littéraires, que chacune de ses parties est caractérisée par leur présence et leur force. Les valeurs sont marquées par l'idée d'incomplétude et de commencement dans la partie ascendante du cycle; elles sont fortes, et complétées par ce que j'ai identifié comme les « tableaux à la postérité », dans le sommet; elles se font de plus en plus rares durant la partie déclinante. De même, la construction d'un ethos discursif ne peut être envisagée sans la mettre en lien avec la structure cyclique du chapitre : Voltaire se met en scène en tant qu'historiographe dans l'apex, afin de créer un rapprochement entre les grands écrivains du XVII^e siècle et lui-même.

Il aurait été tentant de faire, à partir des liens qui unissent ces différents phénomènes, des relations aussi fortes que directes, mais cela n'aurait eu pour

résultat que de dénaturer l'œuvre de Voltaire, en transformant un acte de langage persuasif, avec toutes les subtilités que cela implique, en un système rigide et mécanique. J'ose croire que j'ai réussi à éviter cet écueil sans que mon analyse perde sa rigueur, mais qu'elle y a gagné, au contraire, une certaine profondeur en illustrant la souplesse dont peut faire preuve une approche rhétorique.

J'ai également voulu étudier les valeurs et les émotions sur lesquelles se base Voltaire dans le chapitre 32. Outre leur disposition, c'est leur nature qui a guidé mon analyse. J'ai concentré cette dernière sur deux moments traditionnellement forts sur les plans axiologique et émotionnel : l'exorde et la péroraison. Ainsi, le souci de saisir le pathos dans sa relation avec le logos était présent dès les premiers pas. L'analyse a fait ressortir une entreprise fortement marquée par un nationalisme français qui, bien loin de chercher à se cacher, s'affirme dès les premières lignes du chapitre 32. Ce phénomène s'appuie d'abord sur une différenciation marquée entre l'Europe et la France, différenciation justifiée par la grandeur littéraire des Français, « législateurs de l'Europe » (2). Cette stratégie est reprise et amplifiée lors de la péroraison, laquelle met l'accent sur la contribution de la France à la vie européenne. L'entreprise consiste à faire de la France une valeur concrète en s'appuyant sur des valeurs abstraites, c'est-à-dire à faire accéder la France du XVII^e siècle au statut d'entité unique en s'appuyant sur le plan axiologique littéraire, caractérisé par le grand goût, l'équilibre, l'éloquence, etc. Outre le rapprochement avec les trois autres grandes époques de l'esprit humain (qui tient davantage du logos que du pathos) et l'utilisation de valeurs

largement consensuelles dans le champ littéraire de l'époque, Voltaire utilise des procédés purement stylistiques. L'exorde et la péroraison sont fortement rythmés, de manière à provoquer chez le lecteur un effet d'enthousiasme.

Pourtant, la transmission de l'enthousiasme ne pourrait se faire sans une attention particulière portée à l'audience. C'est pourquoi on retrouve quelques marques, discrètes il est vrai, d'inscription du lectorat dans le chapitre 32, surtout sur le plan des pronoms. Par quelques « notre » judicieusement placés, Voltaire inclut son lecteur dans sa pratique discursive et en fait un élément participatif de l'exaltation de la France. À côté de l'auditoire réel formé des contemporains de l'auteur, Voltaire met en place un auditoire fictif, qui n'est pas sans rapport avec l'« auditoire universel » théorisé par certains penseurs (notamment Marc Angenot, Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca). Il s'agit de la postérité, que Voltaire utilise afin de justifier ses propres jugements, dans le but de les communiquer plus efficacement. Le lecteur du XVIII^e se trouve ainsi dans une double posture temporelle, à la fois postérité du siècle de Louis XIV mais antérieur à cette postérité toujours décalée que Voltaire met en place.

La question de l'auditoire et des valeurs a directement trait à l'ethos discursif que Voltaire construit dans le chapitre 32. En définissant son auditoire, il se définit en creux en tant que locuteur. En exaltant certaines valeurs, Voltaire se présente comme leur dépositaire. En fait, le plan de l'ethos est celui sur lequel, plus encore que les deux autres, tous les phénomènes persuasifs se rejoignent. Cela est d'autant plus vrai que le chapitre 32 a la littérature pour objet. Chaque jugement

avancé, chaque critique et chaque éloge renvoient donc plus ou moins directement à la pratique discursive de l'auteur, c'est-à-dire à l'ethos discursif. Afin d'avoir « des titres à prendre la parole³ », Voltaire doit convaincre de sa légitimité en tant que critique et historien : c'est pourquoi il souligne subtilement ses succès littéraires et se met en place en tant qu'historien à l'intérieur même du chapitre. L'entreprise de valorisation de la France nécessite elle aussi un ethos discursif solide, voire irréprochable, puisque ce n'est qu'en tant que porte-parole de la nation que Voltaire peut prétendre la juger. D'une manière générale, on peut considérer que, dans un texte aussi « littéraire » que le chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV*, tout ce qui est avancé, aussi bien que la manière dont cela est avancé, renvoie directement à l'ethos discursif de l'auteur. Chaque jugement, chaque raisonnement, chaque trait stylistique fait état d'une prise de position précise.

Ainsi, la démarche historiographique globale de Voltaire, et plus précisément les jugements avancés sur les historiens l'ayant précédé, sont à envisager comme un positionnement de l'histoire, une tentative de faire entrer ce type de discours dans le champ rhétorique, dans le domaine de l'éloquence. Cette volonté est d'ailleurs écrite en toutes lettres, lorsque Voltaire souligne qu'une des grandes contributions de Bossuet à la culture littéraire du XVII^e siècle est d'avoir appliqué « l'art oratoire à l'histoire même, qui semble l'exclure » (17). On peut également la déduire de la démarche voltairienne, qui accorde autant d'importance, sinon plus, au style qu'à l'érudition.

³ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, op. cit., p.69

C'est peut-être d'ailleurs à ce niveau que la rhétorique est fondamentalement « littéraire ». Sans tenter de ressusciter le concept de « littérarité » cher à Roman Jakobson, il est permis de proposer quelques réflexions au sujet de la spécificité de la littérature. Cette spécificité tient entre autres à la specularité de l'œuvre littéraire : la littérature parle surtout d'elle-même. Les œuvres se positionnent les unes par rapport aux autres, tentent de se démarquer ou de se rapprocher, contiennent en elles-mêmes le processus de création, la poétique de leur auteur. De la même manière, l'ethos discursif prend en compte l'entièreté de l'œuvre, ses tenants et aboutissants, en ce qu'il se construit dans l'œuvre, et à travers celle-ci, tout en l'informant. Relation vivante s'il en est, les liens qui unissent l'ethos discursif et le texte dans lequel il se déploie permettent de prendre la pleine mesure de la complexité et du dynamisme des phénomènes littéraires. Il influe à la fois sur l'œuvre, sur sa réception et sur son efficacité persuasive, en plus d'ouvrir le texte à l'univers extradiscursif dans lequel ce dernier prend corps, puisque la construction de l'ethos discursif s'appuie sur des données qui lui préexistent.

La rhétorique est une approche qui ouvre sur d'autres disciplines; c'est là une seconde conclusion qui découle de l'étude de l'ethos dans le chapitre 32. Comme je l'ai souligné, l'ethos discursif que construit Voltaire dans « Des Beaux Arts » sert à légitimer sa position d'enseignant. En s'appuyant sur les grands auteurs qui l'ont précédé et sur certaines données extradiscursives (notamment sa propre production littéraire), Voltaire ne fait rien d'autre que démontrer sa crédibilité dans le domaine des belles-lettres. La figure de locuteur que développe

Voltaire est avant tout celle d'un transmetteur de savoir et de valeurs. Ainsi, une troisième dimension de la rhétorique apparaît à travers le chapitre 32 du *Siècle de Louis XIV*. En plus d'être une technique de production d'un discours persuasif, en plus d'être une herméneutique⁴, la rhétorique est un enseignement. Son étude nous permet de prendre conscience de ce que Gérard Genette nomme « l'historicité de l'enseignement⁵ », à savoir que la transmission du savoir n'est pas un « véhicule neutre⁶ » et indépendant de la société dans laquelle elle prend place, mais un « choix significatif⁷ ». Comme objet de savoir, la rhétorique en tant qu'enseignement constitue un champ de recherche fécond (déjà un peu défriché d'ailleurs), qui permet de mieux comprendre les mécanismes intellectuels propres à une époque. Si plusieurs chercheurs, dont Marc Fumaroli, Gérard Genette et Sylviane Léoni, se sont déjà penchés sur l'enseignement (de la) rhétorique à l'école, celui-ci doit aussi être conçu en dehors du strict cadre scolaire. En ce sens, la pratique d'écrivains tels que Voltaire, mais également Racine ou Corneille (dont les mérites sont, entre autres, d'avoir « enseigné à la nation comment penser »), participe à un processus plus large d'éducation dont l'importance et l'impact ne sauraient être ignorés.

En plus de pousser le chercheur vers de nouveaux champs de recherche, l'étude de la rhétorique lui ouvre une réflexion sur sa propre pratique. Les trois dimensions de la rhétorique — production de discours, herméneutique et enseignement — recourent en effet les différentes facettes de l'activité universitaire.

⁴ Les jugements critiques de Voltaire sont, comme je l'ai montré, indissociables de sa poétique historiographique.

⁵ Gérard Genette, « Rhétorique et enseignement », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p.24

⁶ *Ibid.*, p.24

⁷ *Ibid.*, p.24

À une différence près : en réunissant ces trois pratiques dans une même sphère de savoir, la rhétorique les envisage comme conjointes, au contraire de la pratique contemporaine qui le plus souvent les sépare. Ainsi, les professeurs d'université sont-ils appelés par l'institution à être avant tout des chercheurs et des producteurs de discours, au détriment de leur rôle de pédagogue.

Or, ce que Voltaire propose par sa propre démarche, c'est une conception de l'homme de lettre —de l'intellectuel— alliant recherche (critique, historique ou autres), écriture et enseignement comme les facettes d'une même activité, laquelle s'incarne dans une communauté définie au sein de laquelle il joue un rôle prépondérant, en tant que relais de valeurs et de connaissances. C'est seulement ainsi, dans l'acte de transmission, que le savoir prend tout son sens.

Bibliographie

I. Corpus primaire

A) Ouvrages étudiés

Voltaire. *Le Siècle de Louis XIV*, dans *Œuvres historiques*, texte établi, annoté et présenté par René Pomeau, Paris, Éditions Gallimard, 1957, p. 603-1274.

B) Autres textes considérés

Voltaire. *Remarques sur l'histoire*, dans *Œuvres historiques*, texte établi, annoté et présenté par René Pomeau, Paris, Éditions Gallimard, 1957, p. 39-45.

— *Nouvelles considérations sur l'histoire*, dans *Œuvres historiques*, texte établi, annoté et présenté par René Pomeau, Paris, Éditions Gallimard, 1957, p. 46-49.

— *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, introduction et notes par Jacqueline Marchand, Paris, Éditions Sociales, 1962, 304 p.

II. Corpus secondaire

A) Critique voltairienne

Barr, M.-M.H. et F.A. Spear. *Quarante années d'études voltairiennes : bibliographie analytique des livres et articles sur Voltaire, 1926-1965*, Paris, Colin, 1968, 208 p.

Brumfitt, J.H. *Voltaire Historian*, Oxford, Oxford University Press, 1970, 178 p.

Crépon, Marc. « La double philosophie de l'histoire de Voltaire », *Sens du devenir et pensée de l'histoire au temps des Lumières*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2000, p. 76-84.

Diaz, Furio. « Voltaire's Conception of History », *Revue internationale de philosophie*, vol. 48, no. 187 (1994), p. 25-38.

Fumaroli, Marc. « Voltaire », *Proceedings of the British Academy*, no. 87 (1995), p.119-134.

Johnson, Neal. « La théorie et la pratique de l'historiographie dans la France du XVIIIe siècle : les cas du *Siècle de Louis XIV* de Voltaire », dans *L'Histoire au 18^e siècle (Actes de Colloque)*, Aix-en-Provence, EDISUD, 1980, p. 253-269.

Marien, François. *Idées politiques et littérature française du XVIIIe siècle : le cas du Siècle de Louis XIV de Voltaire*, Montréal, Université de Montréal, 1997, 121 p.

Martin-Haag, Éliane. *Voltaire : du cartésianisme aux lumières*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des philosophies », 2002, 192 p.

Naves, Raymond. *Le Goût de Voltaire*, Paris, Librairie Garnier frères, 1938, 557 p.

O'Brien, Karen. *Narratives of enlightenment : cosmopolitan history from Voltaire to Gibbon*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in eighteenth-century English literature and thought » no. 34, 1997, 249 p.

Orioux, Jean. *Voltaire, ou la royauté de l'esprit*, Paris, Flammarion, 1987, (1966), 827 p.

Pomeau, René. *Voltaire*, Seuil, Paris, 1989, 187 p.

Rihs, Charles. *Voltaire : recherches sur les origines du matérialisme historique*, Paris, Minard, 1962, 228 p.

Rivière, Serge. « Contemporary reactions to the early editions of *Le Siècle de Louis XIV* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, no.266 (1989), p. 225-252.

—. « Voltaire et les historiens érudits : les sources du 'Catalogue' du *Siècle de Louis XIV* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, no 332 (1995), p. 83-103.

—. « Voltaire's concept of dramatic history in *Le Siècle de Louis XIV* », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, no 284 (1991), p.179-199.

—. « Voltaire's use of Dangeau's *Mémoires* in *Le Siècle de Louis XIV* : the paradox of the historian-raconteur », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, no 256 (1988), p. 97-106.

B) Théories rhétoriques

Angenot, Marc. *Dialogues de sourds : doxa, idéologies, coupures argumentatives. Traité de rhétorique antilogique I*, Montréal, Discours social/Social Discourse vol. XXIII, 2006, 493 p.

Aristote. *Rhétorique*, Édition établie par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Gallimard, 1991, 297 p.

Amossy, Ruth. *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006, (Nathan, 2000), 275 p.

Dupriez, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, 541 p.

Meyer, Michel. *Qu'est-ce que l'argumentation?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2005, 122 p.

Perelman, Chaïm et Olbrechts-Tyteca, Lucie. *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988, 734 p.

Plantin, Christian. *L'argumentation*, Paris, PUF, collection « Que sais-je? », 2005, 127 p.

Reboul, Olivier. *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, P.U.F., coll. « Premier cycle », 1991, 238 p.

Walton, Douglas N. *The place of emotion in argument*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992, 294 p.

C) Histoire de la rhétorique

Declercq, Gilles. *L'Art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 1992, 282 p.

Douay-soublin, Françoise. « Non, la rhétorique française, au XVIIIe siècle, n'est pas " restreinte " aux tropes », *Progrès et révisions. Histoire, Épistémologie, Langage*, vol. 12, no 1 (1990), p.123-132.

Kibédi Varga, Aron. *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, Paris, Klincksieck, 1972, 235 p.

Leoni, Sylviane. « Une redécouverte restreinte : la rhétorique française du 18^e siècle », *Dix-huitième siècle*, no 30 (1998), p. 179-193.

D) Théorie et histoire littéraire

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, (1966), 2 v.

Genette, Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du seuil, 1987, 388 p.

—. « Rhétorique et enseignement », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 23-42.

—. « La rhétorique restreinte », *Figures III*, Paris, Édition du Seuil, 1972, p. 21-40.

Goulemot, Jean Marie. *La Littérature des Lumières*, Paris, Nathan, 2002, (Bordas, 1989), 186 p.

Dionne, Ugo. *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 2008, 598 p.

Mortier, Roland. « “Lumière” et “Lumières”. Histoire d’une image et d’une idée au XVII^e et au XVIII^e siècle », *Clartés et ombres du siècle des Lumières. Études sur le XVIII^e siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969, p.13-59.

Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991 (1967), 215 p.

Penke, Olga. « La représentation de l’énonciateur et du destinataire dans le discours historique », *Dix-huitième siècle*, no 32 (2000), p. 503-520.

Guicciardi, Jean-Pierre. « La dialectique de la vérité et de l’erreur dans quelques “ artes historicae ” (fin XVII^e-XVIII^e siècle) », *L’Histoire au 18^e siècle (Actes de Colloque)*, Aix-en-Provence, EDISUD, 1980, p. 3-27.

Annexe I
Chapitre 32
Des Beaux-Arts

1. La saine philosophie ne fit pas en France d'aussi grands progrès qu'en Angleterre et à Florence; et si l'Académie des sciences rendit des services à l'esprit humain, elle ne mit pas la France au-dessus des autres nations. Toutes les grandes inventions et les grandes vérités vinrent d'ailleurs.

2. Mais, dans l'éloquence, dans la poésie, dans la littérature, dans les livres de morale et d'agrément, les Français furent les législateurs de l'Europe. Il n'y avait plus de goût en Italie. La véritable éloquence était partout ignorée, la religion enseignée ridiculement en chaire, et les causes plaidées de même dans le barreau.

3. Les prédicateurs citaient Virgile et Ovide; les avocats, saint Augustin et saint Jérôme. Il ne s'était point encore trouvé de génie qui eût donné à la langue française le tour, le nombre, la propriété du style et la dignité. Quelques vers de Malherbe faisaient sentir seulement qu'elle était capable de grandeur et de force; mais c'était tout. Les mêmes génies qui avaient écrit très bien en latin, comme un président De Thou, un chancelier de L'Hospital, n'étaient plus les mêmes quand ils maniaient leur propre langage, rebelle entre leurs mains. Les Français n'étaient encore recommandables que par une certaine naïveté, qui avait fait le seul mérite de Joinville, d'Amyot, de Marot, de Montaigne, de Régnier, de la *Satire Ménippée*. Cette naïveté tenait beaucoup à l'irrégularité, à la grossièreté.

4. Jean de Lingendes, évêque de Mâcon, aujourd'hui inconnu, parce qu'il ne fit point imprimer ses ouvrages, fut le premier orateur qui parla dans le grand goût. Ses sermons et ses oraisons funèbres, quoique mêlés encore de la rouille de son temps, furent le modèle des orateurs qui l'imitèrent et le surpassèrent. L'oraison funèbre de Charles-Emmanuel, duc de Savoie, surnommé le Grand dans son pays, prononcée par Lingendes, en 1630, était pleine de si grands traits d'éloquence, que

Fléchier, longtemps après, en prit l'exorde tout entier, aussi bien que le texte, et plusieurs passages considérables, pour en orner sa fameuse oraison funèbre du vicomte de Turenne.

5. Balzac, en ce temps-là, donnait du nombre et de l'harmonie à la prose. Il est vrai que ses lettres étaient des harangues ampoulées. Il écrivit au premier cardinal de Retz: « Vous venez de prendre le sceptre des rois et la livrée des roses. » Il écrivait de Rome à Boisrobert, en parlant des eaux de senteur: « Je me sauve à la nage, dans ma chambre, au milieu des parfums. » Avec tous ces défauts, il charmait l'oreille. L'éloquence a tant de pouvoir sur les hommes qu'on admira Balzac, dans son temps, pour avoir trouvé cette petite partie de l'art, ignorée et nécessaire, qui consiste dans le choix harmonieux des paroles, et même pour l'avoir employée souvent hors de sa place.

6. Voiture donna quelque idée des grâces légères de ce style épistolaire, qui n'est pas le meilleur, puisqu'il ne consiste que dans la plaisanterie. C'est un baladinage que deux tomes de lettres dans lesquelles il n'y en a pas une seule instructive, pas une qui parte du cœur, qui peigne les mœurs du temps et les caractères des hommes; c'est plutôt un abus qu'un usage de l'esprit.

7. La langue commençait à s'épurer et à prendre une forme constante. On en était redevable à l'Académie française, et surtout à Vaugelas. Sa traduction de Quinte-Curce, qui parut en 1646, fut le premier bon livre écrit purement, et il s'y trouve peu d'expressions et de tours qui aient vieilli.

8. Olivier Patru, qui le suivit de près, contribua beaucoup à régler, à épurer le langage; et quoiqu'il ne passât pas pour un avocat profond, on lui dut néanmoins l'ordre, la clarté, la bienséance, l'élégance du discours, mérites absolument inconnus avant lui au barreau.

9. Un des ouvrages qui contribuèrent le plus à former le goût de la nation, et à lui donner un esprit de justesse et de précision, fut le petit recueil des *Maximes* de François, duc de La Rochefoucauld. Quoiqu'il n'y ait presque qu'une vérité dans ce livre, qui est que *l'amour-propre est le mobile de tout*, cependant cette pensée se présente sous tant d'aspects variés, qu'elle est presque toujours piquante. C'est moins un livre que des matériaux pour orner un livre. On lut avidement ce petit recueil; il accoutuma à penser et à renfermer ses pensées dans un tour vif, précis et délicat. C'était un mérite que personne n'avait eu avant lui en Europe, depuis la renaissance des lettres.

10. Mais le premier livre de génie qu'on vit en prose, fut le recueil des *Lettres provinciales*, en 1654. Toutes les sortes d'éloquence y sont renfermées. Il n'y a pas un seul mot qui, depuis cent ans, se soit senti du changement qui altère souvent les langues vivantes. Il faut rapporter à cet ouvrage l'époque de la fixation du langage. L'évêque de Luçon, fils du célèbre Bussy, m'a dit qu'ayant demandé à Monsieur de Meaux quel ouvrage il eût mieux aimé avoir fait, s'il n'avait pas fait les siens, Bossuet lui répondit: « Les *Lettres provinciales*. » Elles ont beaucoup perdu de leur piquant, lorsque les jésuites ont été abolis, et les objets de leurs disputes méprisés.

11. Le bon goût qui règne d'un bout à l'autre dans ce livre, et la vigueur des dernières lettres, ne corrigèrent pas d'abord le style lâche, diffus, incorrect et décousu, qui depuis longtemps était celui de presque tous les écrivains, des prédicateurs et des avocats.

12. Un des premiers, qui étala dans la chaire une raison toujours éloquente, fut le P. Bourdaloue, vers l'an 1668. Ce fut une lumière nouvelle. Il y a eu après lui d'autres orateurs de la chaire, comme le P. Massillon, évêque de Clermont, qui ont répandu dans leurs discours plus de grâces, des peintures plus fines et plus pénétrantes des mœurs du siècle, mais aucun ne l'a fait oublier. Dans son style plus

nerveux que fleuri, sans aucune imagination dans l'expression, il paraît vouloir plutôt convaincre que toucher, et jamais il ne songe à plaire.

13. Peut-être serait-il à souhaiter qu'en bannissant de la chaire le mauvais goût qui l'avilissait, il en eût banni aussi cette coutume de prêcher sur un texte. En effet, parler longtemps sur une citation d'une ligne ou deux, se fatiguer à compasser tout son discours sur cette ligne, un tel travail paraît un jeu peu digne de la gravité de ce ministère. Le texte devient une espèce de devise, ou plutôt d'énigme, que le discours développe. Jamais les Grecs et les Romains ne connurent cet usage; c'est dans la décadence des lettres qu'il commença, et le temps l'a consacré.

14. L'habitude de diviser toujours en deux ou trois points des choses qui, comme la morale, n'exigent aucune division, ou qui en demanderaient davantage, comme la controverse, est encore une coutume gênante, que le P. Bourdaloue trouva introduite, et à laquelle il se conforma.

15. Il avait été précédé par Bossuet, depuis évêque de Meaux. Celui-ci, qui devint un si grand homme, s'était engagé, dans sa grande jeunesse, à épouser Mlle Desvieux, fille d'un rare mérite. Ses talents pour la théologie, et pour cette espèce d'éloquence qui le caractérise, se montrèrent de si bonne heure que ses parents et ses amis le déterminèrent à ne se donner qu'à l'Église. Mlle Desvieux l'y engagea elle-même, préférant la gloire qu'il devait acquérir au bonheur de vivre avec lui¹. Il avait prêché assez jeune devant le roi et la reine-mère, en 1662, longtemps avant que le P. Bourdaloue fût connu. Ses discours, soutenus d'une action noble et touchante, les premiers qu'on eût encore entendus à la cour qui approchassent du sublime, eurent un si grand succès, que le roi fit écrire, en son nom, à son père, intendant de Soissons, pour le féliciter d'avoir un tel fils.

16. Cependant, quand Bourdaloue parut, Bossuet ne passa plus pour le premier prédicateur. Il s'était déjà donné aux oraisons funèbres, genre d'éloquence qui

¹ Voyez le *Catalogue des écrivains*, à l'article Bossuet.

demande de l'imagination et une grandeur majestueuse qui tient un peu à la poésie, dont il faut toujours emprunter quelque chose, quoique avec discrétion, quand on tend au sublime. L'oraison funèbre de la reine-mère, qu'il prononça en 1667, lui valut l'évêché de Condom; mais ce discours n'était pas encore digne de lui, et il ne fut pas imprimé, non plus que ses sermons. L'éloge funèbre de la reine d'Angleterre, veuve de Charles Ier, qu'il fit en 1669, parut presque en tout un chef-d'œuvre. Les sujets de ces pièces d'éloquence sont heureux à proportion des malheurs que les morts ont éprouvés; c'est en quelque façon comme dans les tragédies, où les grandes infortunes des principaux personnages sont ce qui intéresse davantage. L'éloge funèbre de Madame, enlevée à la fleur de son âge, et morte entre ses bras, eut le plus grand et le plus rare des succès, celui de faire verser des larmes à la cour. Il fut obligé de s'arrêter après ces paroles : « O nuit désastreuse, nuit effroyable! où retentit tout à coup, comme un éclat de tonnerre, cette étonnante nouvelle: Madame se meurt! Madame est morte! etc. » L'auditoire éclata en sanglots, et la voix de l'orateur fut interrompue par ses soupirs et par ses pleurs.

17. Les Français furent les seuls qui réussirent dans ce genre d'éloquence. Le même homme, quelque temps après, en inventa un nouveau, qui ne pouvait guère avoir de succès qu'entre ses mains : il appliqua l'art oratoire à l'histoire même, qui semble l'exclure. Son *Discours sur l'histoire universelle*, composé pour l'éducation du Dauphin, n'a eu ni modèle, ni imitateurs. Si le système qu'il adopte pour concilier la chronologie des Juifs avec celle des autres nations a trouvé des contradicteurs chez les savants, son style n'a trouvé que des admirateurs. On fut étonné de cette force majestueuse dont il décrit les mœurs, le gouvernement, l'accroissement et la chute des grands empires, et de ces traits rapides d'une vérité énergique dont il peint et dont il juge les nations.

18. Presque tous les ouvrages qui honorèrent ce siècle étaient dans un genre inconnu à l'antiquité. Le *Télémaque* est de ce nombre. Fénelon, le disciple, l'ami de Bossuet, et depuis devenu malgré lui son rival et son ennemi, composa ce livre

singulier, qui tient à la fois du roman et du poème, et qui substitue une prose cadencée à la versification. Il semble qu'il ait voulu traiter le roman comme Monsieur de Meaux avait traité l'histoire, en lui donnant une dignité et des charmes inconnus, et surtout en tirant de ces fictions une morale utile au genre humain, morale entièrement négligée dans presque toutes les inventions fabuleuses. On a cru qu'il avait composé ce livre pour servir de thèmes et d'instruction au duc de Bourgogne et aux autres enfants de France, dont il fut précepteur, ainsi que Bossuet avait fait son *Histoire universelle* pour l'éducation de Monseigneur. Mais son neveu, le marquis de Fénelon, héritier de la vertu de cet homme célèbre, et qui a été tué à la bataille de Rocoux, m'a assuré le contraire. En effet, il n'eût pas été convenable que les amours de Calypso et d'Eucharis eussent été les premières leçons qu'un prêtre eût données aux enfants de France.

19. Il ne fit cet ouvrage que lorsqu'il fut relégué dans son archevêché de Cambrai. Plein de la lecture des anciens, et né avec une imagination vive et tendre, il s'était fait un style qui n'était qu'à lui, et qui coulait de source avec abondance. J'ai vu son manuscrit original: il n'y a pas dix ratures. Il le composa en trois mois, au milieu de ses malheureuses disputes sur le quiétisme, ne se doutant pas combien ce délassement était supérieur à ses occupations. On prétend qu'un domestique lui en déroba une copie qu'il fit imprimer. Si cela est, l'archevêque de Cambrai dut à cette infidélité toute la réputation qu'il eut en Europe; mais il lui dut aussi d'être perdu pour jamais à la cour. On crut voir dans le *Télémaque* une critique indirecte du gouvernement de Louis XIV. Sésostris, qui triomphait avec trop de faste; Idoménée, qui établissait le luxe dans Salente, et qui oubliait le nécessaire, parurent des portraits du roi; quoique, après tout, il soit impossible d'avoir chez soi le superflu que par la surabondance des arts de la première nécessité. Le marquis de Louvois semblait, aux yeux des mécontents, représenté sous le nom de Protésilas, vain, dur, hautain, ennemi des grands capitaines qui servaient l'État et non le ministre.

20. Les alliés qui dans la guerre de 1688 s'unirent contre Louis XIV, qui depuis ébranlèrent son trône dans la guerre de 1701, se firent une joie de le reconnaître dans ce même Idoménée, dont la hauteur révolte tous ses voisins. Ces allusions firent des impressions profondes, à la faveur de ce style harmonieux qui insinue d'une manière si tendre la modération et la concorde. Les étrangers et les Français même, lassés de tant de guerres, virent avec une consolation maligne une satire dans un livre fait pour enseigner la vertu. Les éditions en furent innombrables; j'en ai vu quatorze en langue anglaise. Il est vrai qu'après la mort de ce monarque si craint, si envié, si respecté de tous, et si haï de quelques-uns, quand la malignité humaine a cessé de s'assouvir des allusions prétendues qui censuraient sa conduite, les juges d'un goût sévère ont traité le *Télémaque* avec quelque rigueur. Ils ont blâmé les longueurs, les détails, les aventures trop peu liées, les descriptions trop répétées et trop uniformes de la vie champêtre; mais ce livre a toujours été regardé comme un des beaux monuments d'un siècle florissant.

21. On peut compter parmi les productions d'un genre unique les *Caractères* de La Bruyère. Il n'y avait pas chez les anciens plus d'exemples d'un tel ouvrage que du *Télémaque*. Un style rapide, concis, nerveux, des expressions pittoresques, un usage tout nouveau de la langue, mais qui n'en blesse pas les règles, frappèrent le public; et les allusions qu'on y trouvait en foule achevèrent le succès. Quand La Bruyère montra son ouvrage manuscrit à M. de Malézieux, celui-ci lui dit: « Voilà de quoi vous attirer beaucoup de lecteurs et beaucoup d'ennemis. » Ce livre baissa dans l'esprit des hommes quand une génération entière, attaquée dans l'ouvrage, fut passée. Cependant, comme il y a des choses de tous les temps et de tous les lieux, il est à croire qu'il ne sera jamais oublié. Le *Télémaque* a fait quelques imitateurs; les *Caractères* de La Bruyère en ont produit davantage. Il est plus aisé de faire de courtes peintures des choses qui nous frappent, que d'écrire un long ouvrage d'imagination, qui plaise et qui instruisse à la fois.

22. L'art délicat de répandre des grâces jusque sur la philosophie fut encore une chose nouvelle dont le livre des *Mondes* fut le premier exemple, mais exemple

dangereux, parce que la véritable parure de la philosophie est l'ordre, la clarté, et surtout la vérité. Ce qui pourrait empêcher cet ouvrage ingénieux d'être mis par la postérité au rang de nos livres classiques, c'est qu'il est fondé en partie sur la chimère des tourbillons de Descartes.

23. Il faut ajouter à ces nouveautés celles que produisit Bayle en donnant une espèce de dictionnaire de raisonnement. C'est le premier ouvrage de ce genre où l'on puisse apprendre à penser. Il faut abandonner à la destinée des livres ordinaires les articles de ce recueil qui ne contiennent que de petits faits indignes à la fois de Bayle, d'un lecteur grave, et de la postérité. Au reste, en plaçant ici Bayle parmi les auteurs qui ont honoré le siècle de Louis XIV, quoiqu'il fût réfugié en Hollande, je ne fais en cela que me conformer à l'arrêt du parlement de Toulouse, qui, en déclarant son testament valide en France, malgré la rigueur des lois, dit expressément « qu'un tel homme ne peut être regardé comme un étranger ».

24. On ne s'appesantira point ici sur la foule des bons livres que ce siècle a fait naître; on ne s'arrête qu'aux productions de génie singulières ou neuves qui le caractérisent et qui le distinguent des autres siècles. L'éloquence de Bossuet et de Bourdaloue, par exemple, n'était et ne pouvait être celle de Cicéron: c'était un genre et un mérite tout nouveau. Si quelque chose approche de l'orateur romain, ce sont les trois mémoires que Pellisson composa pour Fouquet; ils sont dans le même genre que plusieurs oraisons de Cicéron: un mélange d'affaires judiciaires et d'affaires d'État, traité solidement avec un art qui paraît peu, et orné d'une éloquence touchante.

25. Nous avons eu des historiens, mais point de Tite-Live. Le style de la *Conjuration de Venise* est comparable à celui de Salluste. On voit que l'abbé de Saint-Réal l'avait pris pour modèle, et peut-être l'a-t-il surpassé. Tous les autres écrits dont on vient de parler semblent être d'une création nouvelle. C'est là surtout ce qui distingue cet âge illustre: car pour des savants et des commentateurs, le

XVI^e et le XVII^e siècle en avaient beaucoup produit; mais le vrai génie en aucun genre n'était encore développé.

26. Qui croirait que tous ces bons ouvrages en prose n'auraient probablement jamais existé s'ils n'avaient été précédés par la poésie? C'est pourtant la destinée de l'esprit humain dans toutes les nations; les vers furent partout les premiers enfants du génie, et les premiers maîtres d'éloquence.

27. Les peuples sont ce qu'est chaque homme en particulier. Platon et Cicéron commencèrent par faire des vers. On ne pouvait encore citer un passage noble et sublime de prose française, quand on savait par cœur le peu de belles stances que laissa Malherbe; et il y a grande apparence que, sans Pierre Corneille, le génie des prosateurs ne se serait pas développé.

28. Cet homme est d'autant plus admirable qu'il n'était environné que de très mauvais modèles quand il commença à donner des tragédies. Ce qui devait encore lui fermer le bon chemin, c'est que ces mauvais modèles étaient estimés; et, pour comble de découragement, ils étaient favorisés par le cardinal de Richelieu, le protecteur des gens de lettres et non pas du bon goût. Il récompensait de misérables écrivains, qui d'ordinaire sont rampants; et, par une hauteur d'esprit si bien placée ailleurs, il voulait abaisser ceux en qui il sentait avec quelque dépit un vrai génie, qui rarement se plie à la dépendance. Il est bien rare qu'un homme puissant, quand il est lui-même artiste, protège sincèrement les bons artistes.

29. Corneille eut à combattre son siècle, ses rivaux, et le cardinal de Richelieu. Je ne répéterai point ici ce qui a été écrit sur *le Cid*. Je remarquerai seulement que l'Académie, dans ses judicieuses décisions entre Corneille et Scudéri, eut trop de complaisance pour le cardinal de Richelieu en condamnant l'amour de Chimène. Aimer le meurtrier de son père, et poursuivre la vengeance de ce meurtre, était une chose admirable. Vaincre son amour eût été un défaut capital dans l'art tragique,

qui consiste principalement dans les combats du cœur. Mais l'art était inconnu alors à tout le monde, hors à l'auteur.

30. *Le Cid* ne fut pas le seul ouvrage de Corneille que le cardinal de Richelieu voulut rabaisser. L'abbé d'Aubignac nous apprend que ce ministre désapprouva *Polyeucte*.

31. *Le Cid*, après tout, était une imitation très embellie de Guilhem de Castro, et en plusieurs endroits une traduction². *Cinna*, qui le suivit, était unique. J'ai connu un ancien domestique de la maison de Condé, qui disait que le grand Condé, à l'âge de vingt ans, étant à la première représentation de *Cinna*, versa des larmes à ces paroles d'Auguste:

Je suis maître de moi comme de l'univers;
Je le suis, je veux l'être. O siècles! ô mémoire!
Conservez à jamais ma dernière victoire.
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous:
Soyons amis, Cinna; c'est moi qui t'en convie.

32. C'étaient là des larmes de héros. Le grand Corneille faisant pleurer le grand Condé d'admiration est une époque bien célèbre dans l'histoire de l'esprit humain.

33. La quantité de pièces indignes de lui qu'il fit plusieurs années après n'empêcha pas la nation de le regarder comme un grand homme, ainsi que les fautes considérables d'Homère n'ont jamais empêché qu'il ne fût sublime. C'est le privilège du vrai génie, et surtout du génie qui ouvre une carrière, de faire impunément de grandes fautes.

34. Corneille s'était formé tout seul; mais Louis XIV, Colbert, Sophocle et Euripide contribuèrent tous à former Racine. Une ode qu'il composa à l'âge de dix-

² Il y avait deux tragédies espagnoles sur ce sujet : *le Cid* de Guilhem de Castro, et l'*Honrador de su padre* de Jean-Baptiste Diamante. Corneille imita autant de scènes de Diamante que de Castro.

huit ans, pour le mariage du roi, lui attira un présent qu'il n'attendait pas et le détermina à la poésie. Sa réputation s'est accrue de jour en jour, et celle des ouvrages de Corneille a un peu diminué. La raison en est que Racine, dans tous ses ouvrages, depuis son *Alexandre*, est toujours élégant, toujours correct, toujours vrai; qu'il parle au cœur; et que l'autre manque trop souvent à tous ces devoirs. Racine passa de bien loin et les Grecs et Corneille dans l'intelligence des passions, et porta la douce harmonie de la poésie, ainsi que les grâces de la parole, au plus haut point où elles puissent parvenir. Ces hommes enseignèrent à la nation à penser, à sentir, et à s'exprimer. Leurs auditeurs, instruits par eux seuls, devinrent enfin des juges sévères pour ceux mêmes qui les avaient éclairés.

35. Il y avait très peu de personnes en France, du temps du cardinal de Richelieu, capables de discerner les défauts du *Cid*; et en 1702, quand *Athalie*, le chef-d'œuvre de la scène, fut représentée chez Mme la duchesse de Bourgogne, les courtisans se crurent assez habiles pour la condamner. Le temps a vengé l'auteur; mais ce grand homme est mort sans jouir du succès de son plus admirable ouvrage. Un nombreux parti se piqua toujours de ne pas rendre justice à Racine. Mme de Sévigné, la première personne de son siècle pour le style épistolaire, et surtout pour conter des bagatelles avec grâce, croit toujours que Racine *n'ira pas loin*. Elle en jugeait comme du café, dont elle dit *qu'on se désabusera bientôt*. Il faut du temps pour que les réputations mûrissent.

36. La singulière destinée de ce siècle rendit Molière contemporain de Corneille et de Racine. Il n'est pas vrai que Molière, quand il parut, eût trouvé le théâtre absolument dénué de bonnes comédies. Corneille lui-même avait donné *le Menteur*, pièce de caractère et d'intrigue, prise du théâtre espagnol comme *le Cid*; et Molière n'avait encore fait paraître que deux de ses chefs-d'œuvre lorsque le public avait *la Mère coquette* de Quinault, pièce à la fois de caractère et d'intrigue, et même modèle d'intrigue. Elle est de 1664; c'est la première comédie où l'on ait peint ceux que l'on a appelés depuis les *marquis*. La plupart des grands seigneurs de la cour de Louis XIV voulaient imiter cet air de grandeur, d'éclat et de dignité qu'avait leur

maître. Ceux d'un ordre inférieur copiaient la hauteur des premiers; et il y en avait enfin, et même en grand nombre, qui poussaient cet air avantageux et cette envie dominante de se faire valoir jusqu'au plus grand ridicule.

37. Ce défaut dura longtemps. Molière l'attaqua souvent, et il contribua à défaire le public de ces importants subalternes, ainsi que de l'affectation des *précieuses*, du pédantisme des *femmes savantes*, de la robe et du latin des médecins. Molière fut, si on ose le dire, un législateur des bienséances du monde. Je ne parle ici que de ce service rendu à son siècle: on sait assez ses autres mérites.

38. C'était un temps digne de l'attention des temps à venir que celui où les héros de Corneille et de Racine, les personnages de Molière, les symphonies de Lulli, toutes nouvelles pour la nation, et (puisque'il ne s'agit ici que des arts) les voix des Bossuet et des Bourdaloue, se faisaient entendre à Louis XIV, à Madame si célèbre par son goût, à un Condé, à un Turenne, à un Colbert, et à cette foule d'hommes supérieurs qui parurent en tout genre. Ce temps ne se retrouvera plus où un duc de La Rochefoucauld, l'auteur des *Maximes*, au sortir de la conversation d'un Pascal et d'un Arnauld allait au théâtre de Corneille.

39. Despréaux s'élevait au niveau de tant de grands hommes, non point par ses premières satires, car les regards de la postérité ne s'arrêteront point sur les *Embarras de Paris* et sur les noms des Cassaigne et des Colin; mais il instruisait cette postérité par ses belles *Épîtres*, et surtout par son *Art poétique* où Corneille eût trouvé beaucoup à apprendre.

40. La Fontaine, bien moins châtié dans son style, bien moins correct dans son langage, mais unique dans sa naïveté et dans les grâces qui lui sont propres, se mit, par les choses les plus simples, presque à côté de ces hommes sublimes.

41. Quinault, dans un genre tout nouveau, et d'autant plus difficile qu'il paraît plus aisé, fut digne d'être placé avec tous ces illustres contemporains. On sait avec

quelle injustice Boileau voulut le décrier. Il manquait à Boileau d'avoir sacrifié aux Grâces: il chercha en vain toute sa vie à humilier un homme qui n'était connu que par elles. Le véritable éloge d'un poète, c'est qu'on retienne ses vers. On sait par cœur des scènes entières de Quinault; c'est un avantage qu'aucun opéra d'Italie ne pourrait obtenir. La musique française est demeurée dans une simplicité qui n'est plus du goût d'aucune nation; mais la simple et belle nature, qui se montre souvent dans Quinault avec tant de charmes, plaît encore dans toute l'Europe à ceux qui possèdent notre langue et qui ont le goût cultivé. Si l'on trouvait dans l'antiquité un poème comme *Armide* ou comme *Atys*, avec quelle idolâtrie il serait reçu! Mais Quinault était moderne.

42. Tous ces grands hommes furent connus et protégés de Louis XIV, excepté La Fontaine. Son extrême simplicité, poussée jusqu'à l'oubli de soi-même, l'écartait d'une cour qu'il ne cherchait pas; mais le duc de Bourgogne l'accueillit, et il reçut dans sa vieillesse quelques bienfaits de ce prince. Il était, malgré son génie, presque aussi simple que les héros de ses fables. Un prêtre de l'oratoire, nommé Pouget, se fit un grand mérite d'avoir traité cet homme de mœurs si innocentes comme s'il eût parlé à la Brinvilliers et à la Voisin. Ses contes ne sont que ceux du Pogge, de l'Arioste, et de la reine de Navarre. Si la volupté est dangereuse, ce ne sont pas des plaisanteries qui inspirent cette volupté. On pourrait appliquer à La Fontaine son admirable fable des *Animaux malades de la peste*, qui s'accusent de leurs fautes: on y pardonne tout aux lions, aux loups, et aux ours; et un animal innocent est dévoué pour avoir mangé un peu d'herbe.

43. Dans l'école de ces génies, qui seront les délices et l'instruction des siècles à venir, il se forma une foule d'esprits agréables dont on a une infinité de petits ouvrages délicats qui font l'amusement des honnêtes gens, ainsi que nous avons eu beaucoup de peintres gracieux, qu'on ne met pas à côté des Poussin, des Lesueur, des Lebrun, des Lemoine, et des Vanloo.

44. Cependant, vers la fin du règne de Louis XIV, deux hommes percèrent la foule des génies médiocres et eurent beaucoup de réputation. L'un était La Motte-Houdart³, homme d'un esprit plus sage et plus étendu que sublime, écrivain délicat et méthodique en prose, mais manquant souvent de feu et d'élégance dans sa poésie, et même de cette exactitude qu'il n'est permis de négliger qu'en faveur du sublime. Il donna d'abord de belles stances plutôt que de belles odes. Son talent déclina bientôt après; mais beaucoup de beaux morceaux qui nous restent de lui, en plus d'un genre, empêcheront toujours qu'on ne le mette au rang des auteurs méprisables. Il prouva que dans l'art d'écrire, on peut être encore quelque chose en second rang.

45. L'autre était Rousseau, qui, avec moins d'esprit, moins de finesse et de facilité que La Motte, eut beaucoup plus de talent pour l'art des vers. Il ne fit des odes qu'après La Motte; mais il les fit plus belles, plus variées, plus remplies d'images. Il égala dans ses psaumes l'onction et l'harmonie qu'on remarque dans les cantiques de Racine. Ses épigrammes sont mieux travaillées que celles de Marot. Il réussit bien moins dans les opéras, qui demandent de la sensibilité, dans les comédies, qui veulent de la gaieté, et dans les épîtres morales, qui veulent de la vérité; tout cela lui manquait: ainsi il échoua dans ces genres, qui lui étaient étrangers.

46. Il aurait corrompu la langue française, si le style marotique, qu'il employa dans des ouvrages sérieux avait été imité. Mais, heureusement, ce mélange de la pureté de notre langue avec la difformité de celle qu'on parlait il y a deux cents ans n'a été qu'une mode passagère. Quelques-unes de ses épîtres sont des imitations un peu forcées de Despréaux, et ne sont pas fondées sur des idées aussi claires et sur des vérités reconnues: *le vrai seul est aimable*.

47. Il dégénéra beaucoup dans les pays étrangers: soit que l'âge et les malheurs eussent affaibli son génie; soit que, son principal mérite consistant dans le choix des

³ Voyez le *Catalogue des écrivains*, à l'article La Motte.

mots et dans les tours heureux, mérite plus nécessaire et plus rare qu'on ne pense, il ne fût plus à portée des mêmes secours. Il pouvait, loin de sa patrie, compter parmi ses malheurs celui de n'avoir plus de critiques sévères.

48. Ses longues infortunes eurent leur source dans un amour-propre indomptable, et trop mêlé de jalousie et d'animosité. Son exemple doit être une leçon frappante pour tout homme à talents; mais on ne le considère ici que comme un écrivain qui n'a pas peu contribué à l'honneur des lettres.

49. Il ne s'éleva guère de grands génies depuis les beaux jours de ces artistes illustres; et à peu près vers le temps de la mort de Louis XIV, la nature sembla se reposer.

50. La route était difficile au commencement du siècle, parce que personne n'y avait marché; elle l'est aujourd'hui, parce qu'elle a été battue. Les grands hommes du siècle passé ont enseigné à penser et à parler; ils ont dit ce qu'on ne savait pas. Ceux qui leur succèdent ne peuvent guère dire ce qu'on sait. Enfin une espèce de dégoût est venue de la multitude des chefs-d'œuvre.

51. Le siècle de Louis XIV a donc en tout la destinée des siècles de Léon X, d'Auguste, d'Alexandre. Les terres qui firent naître dans ces temps illustres tant de fruits du génie avaient été longtemps préparées auparavant. On a cherché en vain dans les causes morales et dans les causes physiques la raison de cette tardive fécondité, suivie d'une longue stérilité. La véritable raison est que, chez les peuples qui cultivent les beaux-arts, il faut beaucoup d'années pour épurer la langue et le goût. Quand les premiers pas sont faits, alors les génies se développent; l'émulation, la faveur publique prodiguée à ces nouveaux efforts, excitent tous les talents. Chaque artiste saisit en son genre les beautés naturelles que ce genre comporte. Quiconque approfondit la théorie des arts purement de génie doit, s'il a quelque génie lui-même, savoir que ces premières beautés, ces grands traits naturels qui appartiennent à ces arts, et qui conviennent à la nation pour laquelle on

travaille, sont en petit nombre. Les sujets et les embellissements propres aux sujets ont des bornes bien plus resserrées qu'on ne pense. L'abbé Dubos, homme d'un très grand sens, qui écrivait son traité sur la poésie et sur la peinture vers l'an 1714, trouva que dans toute l'histoire de France il n'y avait de vrai sujet de poème épique que la destruction de la Ligue par Henri le Grand. Il devait ajouter que les embellissements de l'épopée, convenables aux Grecs, aux Romains, aux Italiens du XV^e et du XVI^e siècle, étant proscrits parmi les Français, les dieux de la Fable, les oracles, les héros invulnérables, les monstres, les sortilèges, les métamorphoses, les aventures romanesques, n'étant plus de saison, les beautés propres au poème épique sont renfermées dans un cercle très étroit. Si donc il se trouve jamais quelque artiste qui s'empare des seuls ornements convenables au temps, au sujet, à la nation, et qui exécute ce qu'on a tenté, ceux qui viendront après lui trouveront la carrière remplie.

52. Il en est de même dans l'art de la tragédie; il ne faut pas croire que les grandes passions tragiques et les grands sentiments puissent se varier à l'infini d'une manière neuve et frappante. Tout a ses bornes.

53. La haute comédie a les siennes. Il n'y a dans la nature humaine qu'une douzaine tout au plus de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits. L'abbé Dubos, faute de génie, croit que les hommes de génie peuvent encore trouver une foule de nouveaux caractères; mais il faudrait que la nature en fit. Il s'imagine que ces petites différences qui sont dans les caractères des hommes peuvent être maniées aussi heureusement que les grands sujets. Les nuances, à la vérité, sont innombrables, mais les couleurs éclatantes sont en petit nombre; et ce sont ces couleurs primitives qu'un grand artiste ne manque pas d'employer.

54. L'éloquence de la chaire, et surtout celle des oraisons funèbres, sont dans ce cas. Les vérités morales une fois annoncées avec éloquence, les tableaux des misères et des faiblesses humaines, des vanités de la grandeur, des ravages de la mort, étant faits par des mains habiles, tout cela devient lieu commun. On est réduit ou à imiter, ou à s'égarer. Un nombre suffisant de fables étant composé par un La

Fontaine, tout ce qu'on y ajoute rentre dans la même morale, et presque dans les mêmes aventures. Ainsi donc le génie n'a qu'un siècle, après quoi il faut qu'il dégénère.

55. Les genres dont les sujets se renouvellent sans cesse, comme l'histoire, les observations physiques, et qui ne demandent que du travail, du jugement et un esprit commun, peuvent plus aisément se soutenir; et les arts de la main, comme la peinture, la sculpture, peuvent ne pas dégénérer, quand ceux qui gouvernent ont, à l'exemple de Louis XIV, l'attention de n'employer que les meilleurs artistes. Car on peut, en peinture et en sculpture, traiter cent fois les mêmes sujets: on peint encore la Sainte Famille, quoique Raphaël ait déployé dans ce sujet toute la supériorité de son art; mais on ne serait pas reçu à traiter *Cinna*, *Andromaque*, *l'Art poétique*, *le Tartufe*.

56. Il faut encore observer que le siècle passé ayant instruit le siècle présent, il est devenu si facile d'écrire des choses médiocres qu'on a été inondé de livres frivoles, et, ce qui est encore pis, de livres sérieux inutiles; mais, parmi cette multitude de médiocres écrits, mal devenu nécessaire dans une ville immense, opulente, et oisive, où une partie des citoyens s'occupe sans cesse à amuser l'autre, il se trouve de temps en temps d'excellents ouvrages, ou d'histoire, ou de réflexions, ou de cette littérature légère qui délasse toutes sortes d'esprits.

57. La nation française est de toutes les nations celle qui a produit le plus de ces ouvrages. Sa langue est devenue la langue de l'Europe: tout y a contribué; les grands auteurs du siècle de Louis XIV, ceux qui les ont suivis; les pasteurs calvinistes réfugiés, qui ont porté l'éloquence, la méthode, dans les pays étrangers; un Bayle surtout qui, écrivant en Hollande, s'est fait lire de toutes les nations; un Rapin de Thoyras, qui a donné en français la seule bonne histoire d'Angleterre; un Saint-Évremond, dont toute la cour de Londres recherchait le commerce; la duchesse de Mazarin, à qui l'on ambitionnait de plaire; Mme d'Olbreuse, devenue duchesse de Zell, qui porta en Allemagne toutes les grâces de sa patrie. L'esprit de

société est le partage naturel des Français; c'est un mérite et un plaisir dont les autres peuples ont senti le besoin. La langue française est de toutes les langues celle qui exprime avec le plus de facilité, de netteté et de délicatesse, tous les objets de la conversation des honnêtes gens; et par là elle contribue dans toute l'Europe à un des plus grands agréments de la vie.

Annexe II

Table des chapitres du *Siècle de Louis XIV*

Chapitre I. — Introduction.

Chapitre II. — Des États de l'Europe avant Louis XIV.

Chapitre III. — Minorité de Louis XIV. Victoires des Français sous le grand Condé, alors duc d'Enghien.

Chapitre IV. — Guerre civile.

Chapitre V. — Suite de la guerre civile jusqu'à la fin de la rébellion, en 1654.

Chapitre VI. — État de la France jusqu'à la mort du cardinal Mazarin, en 1661.

Chapitre VII. — Louis XIV gouverne par lui-même. Il force la branche d'Autriche espagnole à lui céder partout la préséance, et la cour de Rome à lui faire satisfaction. Il achète Dunkerque. Il donne des secours à l'empereur, au Portugal, aux États-Généraux, et rend son royaume florissant et redoutable.

Chapitre VIII. — Conquête de la Flandre.

Chapitre IX. — Conquête de la Franche-Comté. Paix d'Aix-la-Chapelle.

Chapitre X. — Travaux et magnificence de Louis XIV. Aventure singulière en Portugal. Casimir en France. Secours en Candie. Conquête de la Hollande.

Chapitre XI. — Évacuation de la Hollande. Seconde conquête de la Franche-Comté.

Chapitre XII. — Belle campagne et mort du maréchal de Turenne. Dernière bataille du grand Condé à Senef.

Chapitre XIII. — Depuis la mort de Turenne jusqu'à la paix de Nimègue, en 1678.

Chapitre XIV. — Prise de Strasbourg. Bombardement d'Alger. Soumission de Gênes. Ambassade de Siam. Le pape bravé dans Rome. Électorat de Cologne disputé.

Chapitre XV. — Le roi Jacques détrôné par son gendre Guillaume III, et protégé par Louis XIV.

Chapitre XVI. — De ce qui se passait dans le continent, tandis que Guillaume III envahissait l'Angleterre, l'Écosse, et l'Irlande, jusqu'en 1697. Nouvel embrasement du Palatinat. Victoires des maréchaux de Catinat et de Luxembourg, etc.

Chapitre XVII. — Traité avec la Savoie. Mariage du duc de Bourgogne. Paix de Rysvick. État de la France et de l'Europe. Mort et testament de Charles II, roi d'Espagne.

Chapitre XXVIII. — Guerre mémorable pour la succession à la monarchie d'Espagne. Conduite des ministres et des généraux jusqu'en 1703.

Chapitre XIX — Perte de la bataille de Bleinheim ou d'Hochstedt et ses suites.

Chapitre XX. — Pertes en Espagne; pertes des batailles de Ramillies et Turin, et leurs suites.

Chapitre XXI. — Suite des disgrâces de la France et de l'Espagne. Louis XIV envoie son principal ministre demander en vain la paix. Bataille de Malplaquet perdue, etc.

Chapitre XXII. — Louis XIV continue à demander la paix et à se défendre. Le duc de Vendôme affermit le roi d'Espagne sur le trône.

Chapitre XXIII. — Victoire du maréchal de Villars à Denain. Rétablissement des affaires. Paix générale.

Chapitre XXIV. — Tableau de l'Europe, depuis la paix d'Utrecht jusqu'à la mort de Louis XIV.

Chapitre XXV. — Particularités et anecdotes du règne de Louis XIV.

Chapitre XXVI. — Suite des particularités et anecdotes.

Chapitre XXVII. — Suite des particularités et anecdotes.

Chapitre XXVIII. — Suite des anecdotes.

Chapitre XXIX. — Gouvernement intérieur. Justice. Commerce. Police. Lois. Discipline militaire. Marine, etc.

Chapitre XXX. — Finances et règlements.

Chapitre XXXI. — Des sciences.

Chapitre XXXII. — Des beaux-arts.

Chapitre XXXIII. — Suite des arts.

Chapitre XXXIV. — Des beaux-arts en Europe, du temps de Louis XIV.

Chapitre XXXV. — Affaires ecclésiastiques. Disputes mémorables.

Chapitre XXXVI. — Du calvinisme au temps de Louis XIV.

Chapitre XXXVII. — Du jansénisme.

Chapitre XXXVIII. — Du quiétisme.

Chapitre XXXIX. — Disputes sur les cérémonies chinoises. Comment ces querelles contribuèrent à faire proscrire le christianisme à la Chine.