caractère d'énoncé second, complément ou complété ; elle est une donnée de l'énoncé, elle n'en est pas l'essentiel et le but ; il s'ensuit qu'elle se prête moins que la principale à l'expression des nuances et des reliefs, et s'accommode mieux d'un type de construction inexpressif.

Ainsi, conservation chez les écrivains archaïsants, puristes ou sobres d'effets, résistance dans les types de phrase peu aptes à l'expressivité, innovation dans les états de langue influencés par le parler vivant ; tout compte fait, nous assistons au cours de la latinité à un retournement de la phrase, dont les étapes et les modalités, difficiles parfois à suivre et à expliquer, nous fournissent en tout cas une occasion incessante d'interpréter la pensée et le style des auteurs.

J. MAROUZEAU.

III

LA LETTRE DE CICÉRON A LUCCÉIUS

(*Fam.*, V, 12)

PAR Mlle A. GUILLEMIN
Professeur à l'Université libre de jeunes filles de Neuilly

En l'an 56[1], après les accords de Lucques et pendant la période d'inquiétude qui les suivit, Cicéron passa quelque temps dans sa villa d'Antium et écrivit de là une lettre bien connue à son ami Luccéius. Cet ancien magistrat lui avait prêté son appui lors de la répression de la conjuration de Catilina et depuis l'an 60, après un échec au consulat, s'était fait l'historien de la guerre sociale et de la guerre civile. L'orateur lui proposait de devenir aussi celui de son consulat. Si Luccéius acceptait, Cicéron préparerait, suivant la coutume du temps, des *Commentarii* ou mémoires, destinés à fournir la matière que l'historien mettrait en œuvre. Il semble, d'après L.-A. Constans[2], que Luccéius accepta la tâche. Mais rien de son travail, s'il l'exécuta, ne nous est parvenu.

1. Cf. Cicéron, *Correspondance*, II, éd. L.-A. Constans, Paris, Belles-Lettres, 1935, p. 109 et suiv.
2. *Id.*, p. 121, n. 5.

La lettre de Cicéron a provoqué beaucoup de jugements sévères que résume celui de J. A. Hild : « Il n'y en a point où la vanité de l'auteur s'étale avec plus de naïveté[1]. » G. Ramain écrivait en 1907 : « Cette lettre a tant de naïveté, d'esprit et de grâce qu'on n'ose lui adresser le reproche d'effronterie[2]. » Cette appréciation subsiste dans les éditions postérieures, dont la dernière est de 1932.

Cependant, dès 1906, R. Reitzenstein avait dans ses *Hellenistische Wundererzählungen*[3] signalé le jour jeté par plusieurs traités de rhétorique sur la prière de Cicéron.

Il semble donc que la doctrine si ingénieusement mise en lumière par le savant allemand n'ait pas jusqu'ici pénétré dans toutes les sphères de la critique. R. Reitzenstein, d'ailleurs, n'est pas remonté à la source même du courant, qui est la théorie aristotélicienne de la tragédie. Ces deux raisons m'ont engagée à reprendre sur une plus large base l'étude de la lettre de Cicéron.

Dans une autre lettre, écrite l'année suivante, Cicéron lui-même présente à Atticus sa lettre à Luccéius comme *ualde bella*[4] et l'invite à la rechercher et à se donner le plaisir de la lire. Il s'agissait donc d'une lettre *accurate scripta*, c'est-à-dire destinée à circuler dans le public lettré. Le genre nous est connu par Cicéron et par Pline. Les rhétoriques nous apprennent qu'on s'y exerçait dans les écoles et il fait partie des exercices recommandés par Pline à son jeune ami Fuscus Salinator comme préparation à l'art oratoire[5]. L.-A. Constans remarque qu'elle est métrique[6], particularité réservée aux lettres les plus soignées.

C'est à la lumière de cette révélation venue de Cicéron lui-même que nous devons examiner le contenu de la missive. Destinée au grand public, que lui apprendra-t-elle? Que Cicéron demande à un ami de faire son éloge et d'y ajouter en dépit de l'histoire? Il faut avouer que ce serait entendre étrangement son intérêt que d'infirmer ainsi d'avance les récits de son historien et de répandre dans le public un écrit destiné à le mettre en défiance contre eux. Cette considération nous invite à ne pas accepter trop vite le jugement des critiques modernes.

1. Cicéron, *Choix de lettres*, Paris, 1895, p. 15.
2. Cicéron, *Choix de lettres*, Paris, 1932, p. 69.
3. Leipzig, 1906, p. 84 et suiv.
4. *Att.* 4, 6, 4.
5. *Ep.* 7, 9, 8.
6. *Op. cit.*, p. 121, n. 2.

Les paragraphes 1-3 contiennent un badinage dont voici le sommaire : Je brûle d'être célébré par vos écrits que je trouve si beaux ; je devine quel sera l'intérêt d'une histoire dont mon consulat serait le centre ; et voyez un peu mon effronterie : je vous impose une lourde tâche et en plus je vous demande de dire de moi un bien que peut-être vous ne pensez pas ; mais pour l'amour de l'amitié, oubliez vos sévères principes d'historien et aussi la médiocre estime dans laquelle vous me tenez.

Badinage, ai-je dit ; Cicéron présente là, en effet, et avant tout, la fleur de la politesse mondaine. J'en ai étudié le protocole dans un ouvrage antérieur et je me permets d'en rappeler les idées essentielles. Après avoir montré qu'il était de mode de demander à un auteur une place dans ses ouvrages, donné l'exemple de telles requêtes adressées à Tacite, à Luccéius, à Cicéron, à Ovide, à Tibulle, à Martial, etc..., j'écrivais : « Cette démarche serait mal comprise si on ne l'attribuait qu'à la vanité. A supposer qu'un tel sentiment n'y fût pas toujours étranger, elle était avant tout une politesse, et une politesse usuelle, courante, comme le prouve sa généralité et l'aisance avec laquelle on l'accomplissait. Quiconque demandait à un écrivain une place dans ses œuvres lui faisait entendre qu'il croyait à leur durée[1]. »

Dans le même ouvrage, j'ai essayé de dégager le sentiment profond d'où avait pu surgir cette démarche de la civilité mondaine[2]. Les anciens souhaitaient avidement la survivance de l'âme après la mort. Mais les plus spiritualistes d'entre eux, Platon et Cicéron, n'ont osé aller dans cette voie jusqu'à une affirmation catégorique. Dans le monde romain s'est développée la pensée que la gloire pouvait être un succédané de cette immortalité éventuelle. Sans doute être immortel dans le souvenir des hommes et l'être dans une vie ultérieure sont deux aspects non seulement différents, mais encore inégaux, de la survie. S'ils ont été rapprochés, ce n'est pas seulement par une sorte d'équivoque sur le sens des mots, mais c'est aussi grâce à un sentiment obscur, émanant d'une conception primitive oubliée à l'époque classique, mais dont l'influence s'exerçait encore sur le subconscient de la race. On avait cru jadis que l'âme, pour survivre au corps, avait besoin de rencontrer un support tant soit

1. A.-M. Guillemin, *Pline et la vie littéraire de son temps*, Paris, Belles-Lettres, 1929, p. 29.
2. *Id.*, p. 13 et suiv. et, en particulier, p. 18.

peu matériel. Les momies et statues de doubles en Égypte, les stèles dans le monde européen émanent de cette conception. Le support pouvait même n'être qu'un nom ; les épitaphes étaient souvent conçues de manière à inviter le passant à adresser au mort un appel qui lui rendait une existence temporaire. Or, la gloire, qu'était-ce autre chose que le nom volant de bouche en bouche, c'est-à-dire une sorte d'immortalité permanente? Les Romains et les Grecs ne rougissaient pas plus de souhaiter la gloire que les modernes ne se cachent de désirer l'immortalité, et l'humilité chrétienne seule a mis fin à ce sentiment.

Relisons à la lumière de ces explications le début de la lettre à Luccéius. Cicéron met d'abord en avant sa timidité : la démarche sera d'autant plus flatteuse pour Luccéius que le service demandé sera présenté comme ayant un tel prix qu'il atteste la confiance et le sans-gêne de celui qui le demande. Excuse mondaine qui a cours encore aujourd'hui. Il s'explique ensuite sur la hâte qu'il a de voir Luccéius s'exécuter : autre forme de flatterie mondaine, servant à amener l'éloge de l'historien. Ensuite vient l'exposé du motif principal, l'amour de la gloire. Nouvelle excuse, nouvelles salutations. Puis voici le passage le plus incriminé : *neque tamen ignoro quam impudenter faciam, qui... ut ornes me postulem. Quid si illa non tanto opere uidentur ornanda? Sed tamen qui semel uerecundiae fines transierit, eum bene et nauiter oportet esse impudentem. Itaque te plane etiam atque etiam rogo ut ornes ea uehementius etiam quam fortasse sentis.* La supposition que Luccéius peut ne pas penser grand bien de Cicéron est une amicale taquinerie. Le reste complète le jeu, et c'est ce badinage que l'auteur a en vue lorsqu'il signale sa lettre comme *ualde bella.* S'il eût pensé qu'une telle plaisanterie pût être prise au sérieux, il ne l'eût jamais écrite, surtout pour qu'elle circulât dans le public. Il souligne d'ailleurs lui-même le caractère mondain de sa requête : *non uereor ne adsentatiuncula quadam aucupari tuam gratiam uidear quom hoc demonstrem, me a te potissimum ornari celebrarique uelle* (6).

Qu'était-ce donc que cet ouvrage qu'il attendait de Luccéius et qui devait avoir le caractère d'un éloge? Pour le comprendre, il nous faut passer du terrain de la politesse mondaine à celui de la critique littéraire et recueillir dans la *Poétique* l'essentiel de la doctrine d'Aristote sur la tragédie.

La tragédie a pour sujet une légende, un μῦθος (1450 b et 1451 a),

fabula en latin. Ce sujet ne doit point être un fragment d'histoire découpé au hasard, une Héracléide ou une Théséide. Homère a donné un excellent exemple aux tragiques en prélevant sur l'histoire de la guerre de Troie ou sur celle d'Ulysse les courts épisodes dont il a fait l'*Iliade* et l'*Odyssée*, car chacun d'eux offre commencement, milieu et fin, ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν, c'est-à-dire forme un tout satisfaisant pour l'esprit (1451 a). Ainsi compris, le sujet d'une tragédie est pour ainsi dire un être vivant, ζῷον (1450 b), car ses parties forment un corps organiquement composé. En tant que vivant, il ne doit être ni trop petit (πάμμικρον) ni trop grand (παμμέγεθες, 1450 b), mais avoir une taille moyenne, telle qu'on la souhaite pour les corps et pour les vivants (ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῴων, 1451 a).

Ce sujet, μῦθος, *fabula*, doit être développé dans la ligne de la vraisemblance (κατὰ τὸ εἰκός, 1451 b) ; pour exciter la curiosité des spectateurs, les événements y surviendront à l'encontre de toute attente (παρὰ τὴν δόξαν, 1451 a) et l'intérêt y sera retenu surtout par les péripéties (περιπέτεια, 1452 a), c'est-à-dire par le passage du personnage principal de l'état de bonheur à l'état de malheur et de l'état de malheur à l'état de bonheur.

La lettre de Cicéron offre de surprenantes similitudes avec cet enseignement. Il demande à son ami de détacher de la suite de ses histoires, comme l'ont fait plusieurs écrivains grecs, *qui omnes a perpetuis suis historiis ea quae dixi bella separauerunt*, un fragment se rapportant à la conjuration de Catilina (2). Ce fragment formera un μῦθος, *fabula* : *si... secernas hanc quasi* fabulam *rerum euentorumque nostrorum* (6). En effet, continue-t-il, *a principio coniurationis usque ad reditum nostrum uidetur mihi* modicum *quoddam* corpus *confici posse* (4). Voici paraître le *corpus*, le vivant, le ζῷον d'Aristote ; dans la période indiquée, non seulement tout se tient, mais il y a commencement, milieu et fin : la conjuration entraîne la répression, la répression l'exil et l'exil le retour triomphal qui couronnera le récit d'une apothéose. Et précisément ce *corpus* a les dimensions souhaitées, il est *modicum*, moyen, ni trop grand ni trop petit. Il faudra ensuite orner cette *fabula* de la vraisemblance qui, Boileau l'a remarqué, est parfois différente de la vérité.

La matière indiquée par Cicéron se prête admirablement à cette présentation tragique : *habet enim uarios actus multasque actiones et temporum et consiliorum* (6), « il s'y trouve des actes variés », et nous

RSITÉ DE PARIS
INSTITUT
CIVILISATION
INDIENNE

ne saurions donner à ce mot un autre sens que celui de « partie de tragédie », si fréquent chez Cicéron au propre et au figuré. Les mots suivants sont incertains ; la plupart des éditeurs admettent le texte *actiones*, tandis que l'édition L.-A. Constans adopte *mutationes ; mutationes* ne peut signifier que « péripéties » et G. Ramain traduit *actus multasque actiones* par « actes et péripéties »[1]. D'ailleurs, les péripéties apparaissent en un autre passage : « *nihil est enim aptius ad delectationem lectoris quam temporum uarietates* fortunaeque uicissitudines (4) ».

Il me semble clairement établi maintenant qu'à travers toute la lettre de Cicéron apparaît par transparence, mais nettement, la doctrine aristotélicienne de la tragédie. Cette coïncidence est-elle l'effet du hasard? Le mérite de R. Reitzenstein est d'avoir décelé les témoignages de rhétoriques attestant qu'elle repose sur une tradition antérieure à la jeunesse de Cicéron et vraisemblablement très ancienne. Ces témoignages sont contenus dans un passage de la *Rhétorique à Hérennius* (1, 12) et un autre du *De inuentione* (1, 27), si semblables qu'ils se tiennent évidemment très près d'une source commune. On y apprend qu'il existe trois genres de récit, la *fabula*, dépourvue de vérité et de vraisemblance, s'exprimant par la tragédie ; l'*historia*, reposant sur la vérité et contenant le récit d'un fait réel, mais éloigné de notre temps ; l'*argumentum*, récit d'un fait vraisemblable, mais non vrai, tel que celui qui sert de matière à la comédie. Pour le commentaire de ce rapprochement surprenant, qu'on veuille bien se reporter à l'ouvrage de Reitzenstein et aussi à un passage de Quintilien[2], qu'il ne cite pas, mais où, avec de légères modifications, apparaît la même doctrine. Remarquons seulement : 1° que si l'*historia* contient le récit d'un fait vrai, *res gesta*, il n'est pas dit que tous ses détails doivent l'être aussi ; 2° que, comme Cicéron, les trois rhétoriques citées envisagent non la grande histoire, *historiae perpetuae*, mais la monographie, l'expression *res gesta* se présentant au singulier dans tous les textes cités ; 3° que dans les deux premiers, plus anciens et offrant évidemment le stade primitif de cette doctrine, l'*historia* est insérée, enchâssée, sertie dans le couple *fabula-argumentum* de manière à en être inséparable.

1. *Op. cit.*, p. 73, n. 6.
2. 2, 4, 2.

Essayons ici encore de dépasser le niveau atteint par R. Reitzenstein. En remontant jusqu'à la source de la monographie à travers la littérature grecque, nous arrivons à l'éloge, à l'Evagoras d'Isocrate, à l'Agésilas de Xénophon, etc... Isocrate a perfectionné la méthode prônée et inventée, à notre su, par Gorgias, en s'efforçant de faire de la prose d'art le pendant et l'égale de la poésie. Il signale expressément cette tendance dans l'*Antidosis*[1]. L'éloquence épidictique, à laquelle appartient l'éloge, doit être apparentée à la poésie et jouir de ses privilèges : « Une telle éloquence ressemble plus aux œuvres littéraires et rythmiques (τοῖς μετὰ μουσικῆς καὶ ῥυθμῶν πεποιήμενοις) qu'au discours fait devant les tribunaux. » Cette comparaison vient tout à propos nous remettre en mémoire un passage extrêmement important de la *Poétique* d'Aristote. Ayant à rappeler que l'intrigue de la tragédie doit tenir compte des vraisemblances, συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, il motive ainsi l'importance de cette disposition : la grande différence de l'histoire (et c'est Hérodote qu'il cite en exemple) et de la poésie, c'est que la première rapporte les événements survenus et la seconde la manière dont ils sont survenus, « c'est pourquoi la poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus sérieux que l'histoire, la poésie atteignant le général et l'histoire le particulier seulement (*Poet.*, 1451 b)[2] ». Cette théorie semble bien être parvenue par quelque voie jusqu'à Cicéron et avoir été présente à sa pensée lorsqu'il écrivait : *si uno in argumento unaque in persona mens tua tota uersabitur, cerno iam animo quanto omnia uberiora atque ornatoria futura sint* (2). Les deux adjectifs *uberiora* et *ornatiora*, sans être déplacés lorsqu'ils s'appliquent à la prose, évoquent cependant des qualités plus excellemment poétiques. Cette phrase s'explique facilement par la perspective d'un développement fondé sur la vraisemblance, c'est-à-dire comportant certains remaniements des faits réels, visant à un exposé plus satisfaisant pour l'esprit, plus émouvant, plus riche, ne s'en tenant pas à la sécheresse du détail historique, bref s'accordant quelques-unes des libertés qu'autorise la tragédie. Les commentateurs de Salluste discutent encore aujourd'hui sur les raisons qui ont inspiré tant d'infidélités à l'histoire dans son *Catilina* et dans son *Jugurtha*. Haine de la noblesse? dévouement à

1. 46 Bekk. et suiv.

2. Cf. I. Bruns, *Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert*, Berlin, 1896, p. 212.

César? besoins d'artiste? Il est difficile de se décider pour un de ces motifs en écartant les autres. Du moins peut-on dire qu'il usait dans ses inexactitudes d'une licence caractéristique du genre qu'il pratiquait et remontant sans doute au temps où la monographie était un éloge. Aussi bien, lorsque Cicéron invite son correspondant à oublier les exigences de sa conscience d'historien : *rogo ut... in eo leges historiae neglegas* (3), il le pousse moins à violer les lois d'un genre qu'à passer de l'histoire continue, à laquelle il s'est voué jusque-là, à la monographie, dont les règles sont différentes.

En résumé, le début de la lettre à Luccéius est un badinage mondain, genre de plaisanterie auquel excellait Cicéron, comme le montrent non seulement les lettres, mais des discours du genre du *Pro Caelio*, destinés à être prononcés devant la haute société romaine ; et la suite développe une théorie littéraire dont les éléments nous apparaissent en foule dès que l'attention a été aiguillée de ce côté.

A. GUILLEMIN.

IV

UN TOURNANT DANS L'ŒUVRE ET LE STYLE DE SAINT AUGUSTIN

PAR J. FINAERT
Professeur à la Maison de l'Assomption, Nimes

Dès l'automne de 386, peu après sa conversion à l'Église catholique, le rhéteur Augustin s'était attaqué dans divers écrits aux erreurs des manichéens qui l'avaient longtemps séduit. Ces écrits adoptaient le style des lettrés ; la sève chrétienne ne les pénétrait pas encore. La langue pure, les ornements employés avec discrétion, l'habile dialectique et le mouvement varié, allègre, de ces dialogues ou traités plaisaient aux cercles littéraires, mais le grand public ne comprenait presque plus les termes vieillis et oubliés de la langue classique ni surtout les amples périodes des morceaux à effet.