militaires ou à grand spectacle qui nécessitent des défilés de troupes ou des simulacres de combats, ce sont des militaires empruntés à la garnison de Paris que l'on emploie le plus souvent.

Il arrive parfois que les fonctions de *figurant* ne sont, dans la pensée de ceux qui les exercent, qu'un acheminement à une plus haute position. Les femmes surtout, celles qui sont jolies principalement, peuvent espérer s'élever, d'un jour à l'autre, au titre de sujet. Il suffit d'un caprice de la direction, d'une protection soudaine, pour passer du couloir où se tiennent les *figurants* au foyer des artistes. Un pareil changement n'est pas impossible, et il y en a des exemples, bien que cette obscure coopération aux représentations théâtrales ne soit guère propre à mettre en relief les qualités de ceux qui en sont chargés ou à développer en eux le sentiment artistique. Ces exemples, peu fréquents parmi les *figurants* proprement dits, le sont moins parmi les choristes, dont la profession exige certaines connaissances préalables, et dont les places se donnent au concours, moins encore dans les corps de ballets, où la beauté et le talent sont bien plus facilement remarqués et appréciés. Les *figurantes* ont cet avantage sur leurs camarades du sexe masculin de pouvoir percer plus aisément : il leur suffit d'un visage attrayant pour exciter l'attention et permettre à leurs moindres dispositions de se faire jour.

Dans les petits théâtres de genre, dans les théâtres des départements et de la banlieue, qui ne peuvent vivre et prospérer qu'à force d'économies, il n'y a pas de comparses; ce sont les acteurs mêmes de la troupe qui figurent alternativement dans les pièces où ils ne jouent pas de rôle. Dans certains théâtres de Paris, il arrive aussi parfois, pour les pièces montées avec soin, que la figuration est confiée aux artistes. La figuration n'est pas, d'ailleurs, ce que redoutent le plus les acteurs; ils la subissent à l'insu du public, en compagnie de leurs camarades, et la préfèrent au désagrément de jouer un rôle au-dessous de leur emploi habituel. Tel artiste s'habille en comparse sans murmurer, quand la nécessité l'exige, qui se refuserait obstinément à représenter un personnage isolé et muet, à se charger de ce qu'on appelle, dans la langue des coulisses, d'une annonce, c'est-à-dire à prononcer quelques mots en qualité de domestique, de messager, etc., ou enfin à interpréter un de ces personnages insignifiants qui ne donnent aucun relief. Parmi les *figurants*, soit à titre de comparses, soit à titre de choristes, qui sont devenus par la suite des célébrités, on peut citer, en première ligne : Larrivée, Lainez, Châteauneuf, Chéron, Gavaudan, Chollet, Rubini, Frédérick-Lemaître, Arnal. Plusieurs *figurantes* de l'Opéra sont devenues grandes ou riches dames : la Maugis, la d'Uzée, maîtresse de Philippe d'Orléans; la Souris aînée, la de l'Isle, la Deschamps, la d'Azincourt, la Desgranges, la Cartou, la Defresne, devenue marquise de Fleury; la Le Duc, devenue marquise de Tourvoy, mariée en secret au comte de Clermont, prince du sang royal; la Grandpré, que l'amiral anglais Knowles veut épouser et qui donne sa main au marquis de Senneville; la Liancourt, devenue baronne d'Augny; la Chouchou, présidente de Meinières; la Rem, qui épouse Le Normand d'Etioles, veuf de la Pompadour; la Mazarelli, marquise de Saint-Chamont; la Lolotte, comtesse d'Hérouville; la Grandi, millionnaire; la Marquise, marquise de Villemonble; la Prairie, millionnaire; la Beaupré, millionnaire; la Renard, millionnaire, entremetteuse des escroqueries ministérielles du prince de Montbarrey; Julie Careau, première femme de Talma, etc. Voilà pour le XVIIIe siècle. Le XIXe siècle nous offrirait plus d'un exemple aussi; mais, par respect pour certains noms, laissons tomber prudemment le voile sur les singuliers écarts inspirés par la passion à tels grands personnages qui ne sont pas pressés de les publier à son de trompe. Il ne faudrait pas d'ailleurs monter la tête aux jeunes bestioles pourvues d'un torse complet, qui rêvent la fortune en traînant leur vertu facile sur le plancher dramatique; car c'est à ce propos surtout que l'on peut s'écrier : « Beaucoup d'appelées, peu d'élues. » Plus d'une qui avait rêvé une couronne de comtesse et un palais ne recueille qu'une hotte de chiffonnière et l'hôpital.

Figurante (LA), opéra-comique en cinq actes, paroles de Scribe et Dupin, musique de Clapisson, représenté à l'Opéra-Comique le 24 août 1838. Quoiqu'il ne fût connu alors que par des chansonnettes qui n'ont été que trop populaires, telles que le *Postillon de mam' Ablou*, etc., M. Clapisson fut assez heureux pour montrer, dès sa première œuvre au théâtre, qu'il était un excellent musicien. Le livret de la *Figurante* était mal conçu et encore plus mal exécuté; il présentait des trivialités choquantes; cependant, malgré d'aussi mauvaises conditions, M. Clapisson trouva des mélodies charmantes, conserva pendant toute la durée de l'ouvrage un style très-élégant et fit preuve d'une grande habileté d'instrumentation. Nous mentionnerons, au premier acte, l'air d'entrée de Judith; au second acte, un joli duo chanté par Mme J. Colon et Mlle Rossi : *Allons, ma chère, Point de mystère!* la romance chantée par Roger : *Elle m'aimait.* Nous citerons encore, dans la suite de l'opéra de la *Figurante*, les couplets de la quêteuse et le boléro final.

FIGURATIF, IVE adj. (fi-gu-ra-tiff; i-ve — du lat. *figuratus*, figuré). Qui est la représentation, le symbole d'une chose : *Tout était* FIGURATIF *dans l'ancienne loi.* (Acad.) *L'Ancien Testament n'est que* FIGURATIF. (Pasc.)

— *Carte figurative; plan, dessin figuratif*, Carte, plan, dessin qui représente une ville, une propriété, un endroit ou une chose quelconque avec leur forme réelle, et non pas seulement en plan ou par des lignes de convention.

— Gramm. *Syllabe, lettre figurative* ou substantiv. *Figurative*, Syllabe, lettre caractéristique d'une espèce de mot, d'un cas, d'un temps, d'un mode ou de toute autre circonstance particulière : Ment *est la* SYLLABE FIGURATIVE *des adverbes français.* S *est la* FIGURATIVE *du pluriel français.* Or *est la* SYLLABE FIGURATIVE *du comparatif latin.*

— *Poésies figuratives*, Pièces de vers figurant, par la disposition des mètres adoptés, divers objets matériels. ‖ On dit aussi POÉSIES FIGURÉES.

— Jurispr. *Confrontation figurative*, Acte qui a lieu quand le témoin ne pouvant se présenter, on fait usage de sa déposition, que l'on communique à l'accusé.

— **Encycl.** *Poésies figuratives.* Ce puéril amusement littéraire a fait perdre un temps précieux à nombre de poëtes, qui auraient pu employer leurs loisirs d'une manière plus utile. A notre article CURIOSITÉS LITTÉRAIRES, nous avons fait l'historique de ce genre de poésies; nous avons nommé et décrit les principales, telles que les *Ailes*, l'*Œuf*, la *Hache*, l'*Autel*, la *Syrinx*, l'*Orgue;* nous avons même reproduit trois spécimens de ce genre frivole, un *verre*, une *bouteille* et une *croix*. V. CURIOSITÉ.

FIGURATIVEMENT adv. (fi-gu-ra-ti-ve-man — rad. *figuratif*). D'une manière figurative : *Plan représentant* FIGURATIVEMENT *une ville.*

— D'une façon allégorique, symbolique : *Tous les mystères de la nouvelle loi sont compris* FIGURATIVEMENT *dans l'ancienne.* (Acad.)

FIGURE s. f. (fi-gu-re — lat. *figura;* de *fingere*, former). Forme extérieure : FIGURE *ronde, carrée, ovale. Les pyramides, par leur* FIGURE, *autant que par leur grandeur, triomphent du temps et des barbares.* (Boss.)

— Particulièrem. Face humaine, visage humain : FIGURE *gracieuse, aimable, expressive.* FIGURE *laide, repoussante. Recevoir un coup en pleine* FIGURE. *Les* FIGURES *des conspirateurs sont des* FIGURES *pâles et allongées.* (Volt.) *Une* FIGURE *maussade et rechignée est toujours laide, même chez la plus jolie femme.* (Boitard.) *Une belle* FIGURE *n'est point un avantage indifférent pour les souverains, leur visage règne.* (Dupaty.)

L'habit change les mœurs ainsi que la *figure*.
VOLTAIRE.

Sans cesse on prend le masque, et, quittant la na- [ture,
On craint de se montrer sous sa propre *figure*.
BOILEAU.

— Par ext. Air, mine, maintien, expression du visage; rôle, apparence extérieure; manière d'être, de paraître, de se montrer : *Observez quelle* FIGURE *il fera. Faire* FIGURE *dans le monde. Faire bonne* FIGURE, *grande* FIGURE *à la cour. Il faut faire quelque* FIGURE *dans le monde, y devenir important, nécessaire.* (Boss.)

Chacun fait ici-bas la *figure* qu'il peut.
MOLIÈRE.

— Personnalité remarquable, type : *C'est une des grandes* FIGURES *de l'histoire. Le roi de Prusse et Voltaire sont deux* FIGURES *bizarrement groupées, qui vivront : le second détruisait une société avec la philosophie qui servait au premier à fonder un royaume.* (Chateaub.) *Les travaux de Képler et ses malheurs en ont fait une des plus grandes* FIGURES *du* XVIIe *siècle.* (L. Figuier.) *Il faut aux grandes causes une* FIGURE *historique qui personnifie leurs intérêts et leurs tendances.* (Napol. III.)

— Symbole, image allégorique : *L'agneau pascal était une* FIGURE *de l'eucharistie.* (Acad.) *La manne est regardée comme la* FIGURE *de l'eucharistie.* (Boss.) *Job est la* FIGURE *de l'humanité souffrante.* (Chateaub.) *L'histoire ancienne est la* FIGURE *de l'humanité moderne.* (Proudh.)

— *Chevalier de la Triste Figure*, Titre que l'auteur de *Don Quichotte* a donné à son héros.

— B.-arts. Image, représentation de l'homme ou de la femme, quelquefois d'un animal : *Ce peintre ne sait pas faire la* FIGURE. ‖ *Demi-figure*, Celle qui ne représente le corps que jusqu'à la ceinture.

— Mar. Buste qui se trouve ordinairement en dessous du beaupré, au bout de la guibre.

— Techn. Nom que l'on donne, dans l'industrie des tissus, à tout effet complet produit par la disposition totale d'un croisement, soit sur la carte, soit sur l'étoffe. On dit aussi RÉPÉTITION. ‖ *Figure plate*, Chez les relieurs, Planche qui n'est pas plus grande que le texte du livre, et qui, par conséquent, n'a pas besoin d'être pliée.

— Chorégr. Se dit des diverses lignes décrites dans une danse. ‖ *Figure de ballet*, Position respective des danseurs dans les évolutions qu'ils exécutent.

— Escrime. Ensemble de différentes positions du corps, du bras ou de l'épée.

— Mus. Assemblage de notes résultant de la décomposition d'une note longue en plusieurs notes de moindre valeur. ‖ Notes qui forment, pour ainsi dire, un sens musical, mais moins complet que celui de la phrase.

— Jeux. Carte sur laquelle est représenté un personnage, le roi, la dame ou le valet : *Au mariage, les* FIGURES *se comptent pour quatre, trois ou deux.*

— Arithm. Chacun des chiffres dont l'ensemble représente un nombre : *Tout nombre de cinq* FIGURES *est compris entre* 10,000 *et* 100,000.

— Géom. et dessin. Espace borné par une ou plusieurs lignes; ligne ou réunion de lignes tracées sur une surface plane pour faire la démonstration d'un théorème, donner la solution d'un problème, faciliter l'explication d'un texte écrit : FIGURE *carrée, plane, triangulaire.* FIGURES *sur bois, sur cuivre. La* FIGURE *sert à fixer plus aisément, et d'une manière moins vague, les parties de l'espace.* (D'Alemb.)

— Gramm. et rhétor. Acception particulière et détournée qu'on donne aux mots; tournure de langage, construction de phrase sortant de l'ordre simple, naturel ou direct : *Une belle* FIGURE. *Une* FIGURE *hardie. Ceux qui font des antithèses en forçant les mots font comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie : leur règle n'est pas de parler juste, mais de faire des* FIGURES *justes.* (Pasc.) *Il n'y a qu'un géomètre et un sot qui puissent parler sans* FIGURES. (J.-J. Rouss.)

De *figures* sans nombre égayez votre ouvrage.
BOILEAU.

‖ *Figures de mots*, Celles qui consistent à étendre ou à détourner le sens propre des mots, à intervertir l'ordre de construction, ou à grouper les mots d'une certaine façon pour produire un effet : *L'hyperbate, la syllepse, la métaphore, sont des* FIGURES DE MOTS. ‖ *Figures de pensées*, Celles qui consistent en certains tours de pensées indépendants de l'expression : *L'apostrophe, l'interrogation, la comparaison, sont des* FIGURES DE PENSÉES. ‖ *Figures de rhétorique*, Figures de pensées ou de mots qui ne résultent pas d'une construction particulière de la phrase : *Il est naturel à l'homme de faire des* FIGURES DE RHÉTORIQUE. (Perrault.)

— Anc. logiq. Combinaison de propositions affirmatives ou négatives, générales ou particulières, formant un syllogisme.

— **Épithètes.** Belle, jolie, charmante, gracieuse, aimable, séduisante, délicate, douce, angélique, noble, distinguée, aristocratique, fraîche, ouverte, spirituelle, gaie, joyeuse, animée, bizarre, originale, remarquable, hautaine, fière, dédaigneuse, noble, mâle, martiale, énergique, accentuée, froide, indifférente, insouciante, triste, mélancolique, soucieuse, souffrante, amaigrie, pâle, altérée, blême, livide, défaite, bouleversée, sournoise, sombre, irritée, courroucée, enflammée, aplatie, ignoble, repoussante, patibulaire.

(Trope). Vive, brillante, heureuse, admirable, magnifique, sublime, hardie, noble, audacieuse, naturelle, pathétique, touchante, naïve, ingénieuse, poétique, gracieuse, hyperbolique, allégorique, ironique, satirique, mesurée, compassée, forcée.

— **Syn. Figure, face, visage.** V. FACE.

— **Figure, effigie, image, portrait.** V. EFFIGIE.

— **Figure, configuration, conformation,** etc. V. CONFIGURATION.

— **Encycl.** Gramm. et rhétor. On désigne sous le nom de *figure* une manière de parler plus vive, quoique tout aussi naturelle que le langage ordinaire, et destinée, soit à rendre sensible l'idée au moyen d'une image, d'une comparaison, soit à frapper davantage l'attention par sa justesse ou son originalité.

Les *figures* se rapportent aux mots ou aux pensées; les *figures* de mots s'évanouissent dès que le mot change; les *figures* de pensées subsistent, au contraire, quels que soient les termes dont on se sert pour les rendre.

Dans l'origine, les *figures* ont dû leur naissance à la pauvreté du langage; on était obligé de se servir des mêmes mots pour exprimer des idées différentes, et l'image sensible expliquait ce qu'il restait d'obscur dans le langage articulé. Plus tard, l'usage des hiéroglyphes concourut à rendre le style de plus en plus figuré.

Le langage vulgaire est encore extraordinairement figuré; il recourt aux *figures* pour exprimer les idées les plus simples; c'est ainsi qu'il dit : *Une maison triste, une campagne riante, le froid d'un discours, le feu des yeux*, et, en parlant ainsi, il ne songe nullement à semer ses discours de métaphores.

Les poëtes et les orateurs, quand ils sont animés par une grande passion, en usent de même. Pourquoi les mêmes pensées nous semblent-elles beaucoup plus vives quand elles sont exprimées par une *figure?* Cela vient de ce que les expressions figurées ne désignent pas seulement la chose dont il est question, mais encore la passion de celui qui parle. Ainsi, les *figures* n'ont pas toujours été la conséquence directe du langage ou des idées; elles ont aussi contribué à l'ornement du discours, de même que les habits, employés d'abord pour nous couvrir, sont devenus plus tard une parure. Après avoir tiré un grand parti des *figures*, on crut trouver une source nouvelle de beautés en surchargeant le style d'ornements; mais on produisit l'effet contraire, et on amena la décadence de l'art. Cependant l'emploi modéré des *figures* décore le discours et l'anime, lui donne de l'élévation, touche le cœur, réveille l'esprit, l'ébranle et le frappe vivement. La poésie en fait un usage plus étendu que la prose.

Les *figures* se distinguent entre elles par un caractère propre qui en établit la différence; c'est ce qui a fait donner à chacune d'elles un nom particulier. Les grammairiens ont multiplié ces noms outre mesure; il ne semble guère nécessaire de surcharger la mémoire de la plupart de ces dénominations.

Parmi les *figures* de mots, on distingue celles qui se rapportent à la partie matérielle du mot, c'est-à-dire aux changements qui arrivent aux lettres dont les sons se composent. C'est ce qu'on appelle *figures de diction.*

Quand les *figures* de mots ont rapport à la construction grammaticale, on les désigne sous le nom de *figures de construction.*

On désigne sous le nom de *tropes* les *figures* de mots qui ont rapport au changement de signification d'un mot.

Il y a enfin des *figures* de mots qui ne sont pas tropes, c'est-à-dire dans lesquelles la signification du mot ne change pas.

Les altérations qui constituent les *figures* de diction se font par augmentation, par diminution d'une lettre ou d'un son, par transposition de lettres ou de syllabes, par séparation d'une syllabe en deux ou par la réunion de deux syllabes en une.

L'augmentation qui s'opère dans les mots, quand elle a lieu au commencement, s'appelle *prothèse;* si elle se fait au milieu, c'est une *épenthèse*, et, quand elle a lieu à la fin, c'est une *paragoge.* Le retranchement se pratique également au commencement, au milieu ou à la fin du mot. S'il a lieu au commencement, c'est une *aphérèse;* si c'est au milieu, c'est une *syncope*, et à la fin, c'est une *apocope*. La séparation des lettres ou des syllabes est nommée *métathèse*.

Quand une syllabe est séparée en deux, c'est une *diérèse;* si, au contraire, deux syllabes sont contractées de manière à n'en former qu'une seule, c'est une *synthèse*, et une *crâse*, si la réunion produit un nouveau son.

Les diverses altérations qui se produisent dans le corps des mots sont désignées sous le nom général de *métaplasmes*.

Les *figures* de construction consistent dans le déplacement des mots d'une phrase, dans leur omission, dans l'addition de mots inutiles au sens, dans des accords se rapportant plutôt aux mots qu'au sens qu'ils représentent, dans des constructions imitées des langues étrangères, etc.

Ces diverses *figures* sont désignées sous les noms d'*ellipse*, de *zeugme*, de *synthèse* ou *syllepse*, d'*hyperbate*, d'*imitation*, d'*attraction.*

Les *figures* de mots appelées tropes sont : la métaphore, l'allégorie, l'allusion, l'ironie, le sarcasme, la catachrèse, l'hyperbole, la synecdoque, la métonymie, l'euphémisme.

Les *figures* de pensées sont : l'antithèse, l'apostrophe, l'exclamation, l'épiphonème, l'interrogation, la communication, l'énumération, la concession, la gradation, la suspension, la répétition, la réticence, l'interrogation, l'interruption, l'obsécration, la périphrase, l'hyperbole, etc.

Chaque grammairien, chaque rhéteur admet un nombre plus ou moins grand de *figures* ou donne des noms différents à la même; nous n'entrerons pas dans ces menus détails.

Pour l'emploi des *figures*, il faut avoir égard au sujet qu'on traite; il en est qui les admettent plutôt que d'autres : ainsi, dans les matières de raisonnement, on en fait beaucoup moins usage que dans celles où l'imagination domine. Le goût seul peut indiquer l'emploi qu'il est permis de faire des *figures.* Le langage des Orientaux est beaucoup plus figuré que le nôtre. Dans l'usage des *figures*, certaines préparations sont nécessaires si l'on veut qu'elles produisent un bon résultat. Lavaux fait, à ce sujet, d'excellentes observations que nous lui empruntons.

« Lorsqu'une *figure*, dit-il, se présente trop brusquement, elle étonne plutôt qu'elle ne plaît; lorsqu'elle n'est pas soutenue, elle ne produit pas tout son effet. Il faut donc avoir soin de préparer et de soutenir les *figures*.

» *Vous êtes bonne, quand vous dites que vous avez peur des esprits! Hélas! si vous saviez combien ils sont empêchés de leur personne, vous les mettriez bientôt à hauteur d'appui.* L'expression *à hauteur d'appui* est ici une *figure* trop brusque et qu'on a même de la peine à entendre. Mais si l'on dit, avec Mme de Sévigné : *Hélas! si vous saviez combien ils sont empêchés de leur personne, et combien ils sont petits de près, vous les remettriez bientôt à hauteur d'appui.* Voilà ce qui s'appelle une *figure* préparée.

» En voici une qui ne l'est pas : *On voit peu d'esprits entièrement stupides, l'on en voit encore moins de sublimes et transcendants. Le commun des hommes nage entre deux extrémités.* (La Bruyère.) Le mot *nage* vient mal après ces deux classes d'esprits; cette *figure* avait besoin d'être préparée.

» *Si Rome a plus porté de grands hommes qu'aucune autre ville qui eût été avant elle, ce n'a point été le hasard; mais c'est que l'Etat romain,* CONSTITUÉ *de la manière que nous avons vu, était, pour ainsi dire, du* TEMPÉRAMENT *qui devait être le plus fécond en héros.* (Boss.) *Constitué* prépare *tempérament.* Cependant, comme Bossuet n'a pas trouvé cette *figure* assez préparée, il sauva ce qu'elle a de brusque en y ajoutant *pour ainsi dire.* Il n'aurait pas eu besoin de cette précaution s'il eût représenté la république comme un corps, et s'il eût dit : *C'est que le* CORPS *de la république,* CONSTITUÉ *de la manière que nous avons vu, était du* TEMPÉRAMENT *qui devait être le plus fécond en héros.*

Que sa *vérité* propice
Soit contre leur *artifice*
Son plus invincible *mur;*
Que son aile tutélaire
Contre leur âpre colère
Soit son *rempart* le plus sûr.
J.-B. ROUSSEAU.

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

Le comique naît souvent, au théâtre, d'une expression figurée ou métaphorique, prise au pied de la lettre, comme dans cet exemple célèbre de Molière :

LA FEMME DE SGANARELLE. J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras.

SGANARELLE. Mets-les à terre.

Victor Hugo s'est peut-être souvenu de ce passage dans *Ruy-Blas :*

DON SALLUSTE.
La sueur de la honte,
Lorsque je pense à vous, à la face me monte.

DON CÉSAR.
Bon! laissez-la monter.

Marmontel, dans une curieuse page, a essayé de donner un exemple des diverses *figures*, en faisant parler un homme du peuple en colère contre sa femme. « Si je dis oui, elle dit non; soir et matin, nuit et jour elle gronde (*antithèse*); jamais, jamais de repos avec elle (*répétition*); c'est une furie, un démon (*hyperbole*); mais, malheureuse! (*apostrophe*), dis-moi donc, que t'ai-je fait? (*interrogation*). O ciel! (*exclamation*) quelle fut ma folie en t'épousant! Je ne te reproche ni ce que tu me coûtes, ni la peine que je me donne pour y suffire (*prétérition*); mais je t'en prie, je t'en conjure (*obsécration*), laisse-moi travailler en paix, ou que je meure, si... (*réticence*). Tremble de me pousser à bout! (*imprécation*). Elle pleure! ah! la bonne âme! vous allez voir que c'est moi qui ai tort (*ironie*). Eh bien! je suppose que cela soit. Oui, je suis trop vif, trop sensible (*concession*). J'ai souhaité cent fois que tu fusses laide; j'ai maudit, j'ai détesté ces yeux perfides, cette mine trompeuse qui m'avait affolé (*astéisme* ou louange en reproche). Mais dis-moi si, par la douceur, il ne vaudrait pas mieux me ramener (*communication*). Nos enfants, nos amis, nos voisins (*énumération*), tout le monde nous voit faire mauvais ménage. Ils entendent tes cris, tes plaintes, les injures dont tu m'accables (*accumulation*). Ils t'ont vue, le visage en feu, les yeux égarés, la tête échevelée, me poursuivre, me menacer (*description*). Ils en parlent avec frayeur; la voisine arrive, on le lui raconte; le passant écoute et va le répéter (*hypotypose*). Ils croiront que je suis un méchant, un brutal, que je te laisse manquer de tout, que je te bats, que je t'assomme (*gradation*). Mais non; ils savent bien que je t'aime, que j'ai bon cœur, que je désire te voir tranquille et contente (*correction*). Va, le monde n'est pas injuste; le tort reste à celui qui l'a (*épiphonème* ou sentence). Hélas! ta pauvre mère m'avait tant promis que tu lui ressemblerais! Que dirait-elle? car elle voit tout ce qui se passe. Oui, j'espère qu'elle m'écoute, et je l'entends qui te reproche de me rendre si malheureux : Ah! mon pauvre gendre! dit-elle, tu méritais un meilleur sort (*prosopopée*).

— Logique. *Figure de syllogisme.* V. BARBARA.

— B.-arts. Le mot *figure*, qui, dans le langage usuel, ne désigne que l'ensemble des traits qui composent la face humaine, désigne dans les arts du dessin la représentation, non pas seulement du visage, mais de la personne humaine tout entière. Il en est ici à peu près comme en géométrie, où l'on nomme *figure* tout dessin représentant un ensemble de lignes géométriques, une surface, un solide, une projection, etc. Mais, dans les beaux-arts, on n'appelle pas indifféremment *figure* tout dessin quel qu'il soit; ce mot est réservé spécialement à la désignation du corps humain ou des êtres monstrueux de pure imagination, tels que les sphinx, les centaures, dans la représentation desquels on fait entrer généralement l'une des parties du corps humain. Quand la *figure* est seule représentée, comme, par exemple, dans les portraits, on la nomme plus ordinairement tête, tête d'étude, tête d'après nature; quand le haut du corps y est joint, cela devient un buste, et, dès que le dessin ou la sculpture dépasse la ceinture, sans même qu'il descende jusqu'aux pieds, il devient une *figure*. Les *figures* sont tantôt nues, tantôt drapées. Il est inutile d'expliquer ce qu'est une *figure* nue; par *figures* drapées, on entend celles qui sont recouvertes d'étoffes, de robes, de toges, de vêtements quelconques, ce qu'on appelle *draperie* dans la langue des beaux-arts. V. DRAPERIE.

La science de la composition consiste pour l'artiste à savoir donner aux *figures* l'attitude qui leur convient, qu'exige le sujet, et dont le mouvement est le plus avantageux au point de vue plastique, comme aussi de savoir les grouper, les placer chacune à leur place, et de les éclairer de telle sorte qu'elles soient bien distinctes, ne présentent aucune confusion, concourent à l'action, et cependant réservent l'attention pour les personnages principaux. Dans tout dessin ou toute composition picturale, sculpturale ou architecturale où l'on fait entrer une *figure* quelconque, celle-ci exige aussitôt des proportions déterminées pour tous les objets qui l'entourent et qui doivent être d'une dimension exacte s'ils lui sont comparés. Ainsi, dans un dessin comme dans une peinture, on peut donner à des maisons, à des monuments, à des arbres, une grandeur quelconque, qui ne sera appréciable que si l'on place ces trois choses, ou d'autres aussi dissemblables, les unes à côté des autres, auquel cas il faudra observer le rapport des proportions qui existent entre elles, sans qu'il devienne pourtant nécessaire que ce rapport soit rigoureusement exact, ou du moins sans que le manque d'exactitude rigoureuse soit immédiatement perceptible. Mais dès qu'on place une *figure* dans le tableau, il en est tout autrement : elle constitue une mesure et donne une échelle de proportion dont on ne peut plus s'écarter, sous peine de commettre des fautes grossières et de faire une œuvre enfantine. Il en est de même dans l'architecture, où cette règle est moins observée et où elle cause des effets moins défectueux, c'est-à-dire dont l'imperfection est moins visible à cause de la grandeur des dimensions. Mais les personnes de goût n'en sont pas moins choquées lorsqu'elles trouvent des *figures* servant à l'ornementation, placées près de baies trop petites pour elles ou paraissant supporter des saillies dont les dimensions supposent un poids trop lourd pour la grandeur ou la force de ces *figures*, qui semblent devoir être écrasées par leur fardeau. Le sculpteur n'a guère à s'inquiéter de la proportion des *figures* qu'il exécute, déterminée qu'elle doit être par l'architecte qui en a désigné la place, et qui doit à l'avance prévoir l'effet qu'elle est appelée à produire. Le sculpteur n'a plus qu'à proportionner les attributs qui peuvent entourer sa statue à la grandeur de la *figure*.

La grandeur d'une *figure* est toujours indiquée par les dimensions de la tête, auxquelles elle est proportionnée. La tête est donc l'unité qui sert à mesurer les *figures;* cette mesure, qui n'a rien d'arbitraire, et qui résulte de l'observation universelle, est donnée par la moyenne des proportions dans la structure humaine. Elle est de huit têtes pour l'homme, de sept pour la femme et de six pour l'enfant. Quelle que soit la grandeur réelle d'une *figure*, alors même qu'elle aurait, comme certaines *figures* monumentales, 2 ou 3 mètres de haut, elle semblera bien proportionnée si on lui a donné la mesure relative qui vient d'être indiquée. Lorsqu'une *figure* a une hauteur de beaucoup supérieure à la taille ordinaire, si on lui donne neuf fois la grandeur de la tête, elle simulera un géant. L'inverse serait vrai pour une *figure* plus grande que nature, mais qui n'aurait que six fois la hauteur de la tête et qui paraîtrait un énorme nain. L'effet est certain, et, ce qui prouve qu'il n'y a pas là une règle conventionnelle, c'est que tout le monde, l'amateur, le passant qui ignore les lois de l'art, aussi bien que le praticien qui les connaît, seront frappés de la disproportion, l'un sans savoir d'où elle provient, et l'autre en s'en rendant compte.

S'il arrive parfois que, dans l'architecture, les *figures* ne sont pas proportionnées à la place qu'elles occupent et aux baies, ornements ou moulures qui les entourent, cette faute est bien plus commune encore dans la décoration et surtout dans celle du mobilier, où les *figures* sont trop souvent placées comme une ornementation aussi inutile qu'irrationnelle. Cette faute se retrouve même dans les beaux meubles de luxe modernes envoyés aux expositions, qui devraient être des modèles de goût et de logique, aussi bien par la construction que par la décoration. On y sacrifie trop au luxe, et, sous prétexte de les enrichir et de leur donner un aspect artistique, on y applique en peinture, en bois sculpté ou en bronze, des *figures*, dans la plupart des cas empruntées à la statuaire monumentale, et dont le moindre défaut est de n'être ni à leur place ni proportionnées à celle qu'elles occupent. C'est ainsi qu'on perche le *Penseur* de Michel-Ange sur un entablement de buffet, les *figures* du tombeau des Médicis assises sur l'enroulement qui couronne une bibliothèque, et le reste à l'avenant. Encore ces *figures*, déjà si déplacées là où on les met, sont-elles ou trop grandes ou trop petites pour le reste des ornements et pour les saillies qui les supportent ou les entourent. Enfin, pour comble de faux goût, il arrive qu'entre deux *figures* de ce genre on place un médaillon dans lequel est sculptée une tête trois fois grande comme

celle des *figures*, et qui, destiné à relier l'ornementation, ne fait que le rendre plus disparate.

La règle, pour la décoration, et pour celle du mobilier en particulier, est la même que pour l'architecture. Dès qu'on y introduit une *figure*, il faut tout soumettre à sa mesure et tout disposer selon sa grandeur. On peut certainement faire entrer des figurines dans l'ornementation des meubles, mais à la condition de le faire avec sobriété, avec goût, d'une façon rationnelle et en réglant le reste de l'ornementation sur leurs dimensions. Les imagiers et sculpteurs du XVe et du XVIe siècle se sont le plus souvent conformés à cette règle; quand ils ne l'ont pas fait, ils ont manqué de sens artistique, et ce n'est pas le cas de les prendre pour exemple.

La *figure* est la première des cinq catégories que comprennent les arts plastiques, et qui sont : la *figure*, les *animaux*, le *paysage*, la *nature morte* et l'*ornementation*. C'est celle dont l'étude est réputée la plus délicate et la plus difficile, quoiqu'en réalité elle ne le soit guère plus que celle des deux catégories suivantes, qui exigent une aussi longue expérience, d'aussi nombreuses observations, un talent tout aussi varié, un faire tout aussi habile. Cette étude comprend le dessin ou le modelé, et la coloration en plus pour le peintre.

Dans les cours de dessin, on commence tout d'abord par faire copier à l'élève des yeux, des nez, des oreilles et des bouches; ce qui ne lui apprend rien ou ce qui, tout au moins, est la plus mauvaise façon d'apprendre. Les sculpteurs, plus heureux, commencent par copier des motifs simples, mais du moins complets : une branche de chêne ou de laurier, un vase ou toute autre chose semblable; quand ils savent dessiner proprement un profil et modeler des plans d'une manière satisfaisante, on leur donne pour modèles des objets plus compliqués, tant par leurs détails que par leurs proportions; enfin on leur fait étudier l'antique et le corps humain d'après nature. Certaines personnes trouvent que l'antique tient trop de place dans cet enseignement; mais, à part cela, il est à peu près rationnel et tel qu'on peut le désirer. Pour le dessin, il n'en est pas de même : l'enseignement consiste à faire exécuter à l'élève des copies d'objets tronqués, qui ne présentent souvent aucun ensemble, n'ont ni commencement ni fin, ni queue ni tête, et, par cela même, aucune proportion, la chose la plus difficile à observer, à saisir et à représenter dans l'art du dessin. Cette manière si déplorable de copier pourrait se comprendre chez le sculpteur, qui n'a qu'à *imiter*, à rendre des formes statiques qu'il moule à distance, en quelque sorte. Il en est tout autrement pour le dessinateur, qui ne doit pas imiter, mais figurer, c'est-à-dire interpréter, traduire; qui représente la forme, non telle qu'elle est en réalité, mais telle qu'elle paraît. Lui faire copier des yeux et des nez isolés de tout visage, ne l'avance pas plus que de lui faire exécuter des *figures* géométriques, dont il retirerait du moins une autre sorte d'utilité. La *figure* est d'une exécution plus difficile, parce qu'elle présente une plus grande complexité de formes, de lignes et de plans que la plupart des autres objets; que ces lignes et ces plans, même quand le sujet est au repos, sont en mouvement, et qu'il faut représenter ce mouvement, c'est-à-dire la vie et le relief des plans à l'aide de simples traits et de tons étendus sur une surface plane. C'est justement à cause des difficultés que présente cette interprétation qu'il faudrait tout d'abord habituer l'élève à interpréter, à observer les proportions et la perspective, chose qu'il ne peut faire lorsqu'il copie un modèle graphique. Aussi faut-il tout d'abord lui donner à copier un modèle en ronde bosse, qui soit d'un contour simple, sobre de détails, et dont les plans soient bien visibles et bien arrêtés. Quand il aura appris, par l'étude d'une série de modèles de ce genre, à bien observer les proportions spéciales à chaque objet, à en bien comprendre la perspective et à en bien représenter les plans, on pourra passer à des modèles plus compliqués, plus irréguliers, puis à la nature morte, puis à la figure modelée, pour l'habituer aux proportions générales et aux détails principaux qui se retrouvent dans tous les sujets, et enfin, pour terminer cet enseignement, il ne restera plus qu'à le placer devant le modèle vivant, ce qui ne le troublera pas trop et ne le trouvera pas incapable d'en savoir saisir les proportions particulières, les signes caractéristiques, les formes spéciales. On peut être certain qu'en peu de temps il saura le représenter dans son originalité et sa réalité, d'une manière toute personnelle et avec discernement. C'est la seule façon pratique et rationnelle d'enseigner le dessin et de préparer à l'étude de la *figure*.

Quoique la meilleure règle pour dessiner la *figure* soit d'observer le modèle et de le représenter le plus fidèlement possible, il est cependant des principes généraux dont il est bon de tenir compte et qui servent à donner plus de sûreté à la main et à abréger le travail. Il faut d'abord établir l'axe de la *figure* de façon qu'elle pose bien d'aplomb; cet axe doit passer par le milieu du bassin, et, élevé verticalement, diviser l'espace compris entre les pieds en deux parties égales. Ce n'est que si l'on veut faire une *figure* perdant l'équilibre, prête à tomber, qu'il faut modifier cet axe et lui donner l'inclinaison nécessaire à l'action; ensuite on indique largement, à grands traits, la place qu'occupe la *figure* et le mouvement qu'elle affecte, en tenant bien compte des proportions des diverses parties et de leur rapport entre elles. C'est de l'exactitude de cet ensemble que dépend la réussite du dessin; il est inutile que les détails soient bien exécutés séparément si tout d'abord la *figure* manque de mouvement ou de proportions. Quand cet ensemble est indiqué sommairement d'abord, puis d'une façon de plus en plus précise, on s'attache à donner la plus grande justesse aux proportions, au contour des membres, à l'enveloppe générale, à accentuer le mouvement par l'étude des raccourcis, s'il y en a, et qui ne sont autre chose que des lignes vues en perspective. Lorsqu'on juge ce premier travail satisfaisant, on passe à l'indication des détails, en commençant toujours par les plus simples, les plus généraux, pour finir par les plus compliqués et les plus spéciaux. Enfin, quand ces indications sont tracées et qu'on s'est assuré par là de la justesse des rapports entre toutes les parties, on procède très-largement et avec simplicité à l'étude et à la représentation des blancs de la *figure*, qu'on dispose d'abord par grandes masses, sur lesquelles on revient pour indiquer les principaux détails, fondre et harmoniser le tout ou accentuer le relief. Telle est la méthode à suivre pour dessiner ou modeler la *figure;* mais ces préceptes ne suffisent pas; ils servent, comme tous les préceptes, à instruire l'élève, qui, loin de les suivre aveuglément, doit, par ses observations personnelles, par l'habitude et l'expérience, se créer une méthode particulière d'accord avec ses aptitudes et son tempérament.

— Chorégr. V. CONTREDANSE.

FIGURÉ, ÉE (fi-gu-ré) part. passé du v. Figurer. Représenté par des signes, par des figures : *L'écriture n'est qu'une parole* FIGURÉE. (Lamenn.)

— Symbolisé, représenté allégoriquement : *La patience est souvent* FIGURÉE *par l'indolence.* (De Retz.) *Toutes les vertus chrétiennes étaient* FIGURÉES *par des jeunes filles vêtues de blanc.* (Villem.)

— Diplom. *Copie figurée*, Reproduction complète, absolue d'un manuscrit, non-seulement pour le fond, mais pour la forme.

— Gramm. Se dit d'un mot détourné du sens propre; du style, du discours, du langage dans lequel il entre des figures de mots ou de pensées : *L'usage de mots pris dans un sens* FIGURÉ *est commun dans toutes les langues.* (D'Alemb.) *Le langage* FIGURÉ *fut le premier à naître; le sens propre fut trouvé le dernier.* (J.-J. Rouss.)

Ce style *figuré*, dont on fait vanité,
Sort du bon caractère et de la vérité.
MOLIÈRE.

— Mus. *Trait figuré*, Trait dans lequel on fait passer, pour une marche diatonique, d'autres notes que celles de l'accord actuel. ‖ *Harmonie figurée*, Celle où l'on fait passer plusieurs notes sur un accord. ‖ *Basse figurée*, Basse dont les notes portant accord sont subdivisées en plusieurs autres notes de moindre valeur. ‖ *Contre-point figuré*, Syn. de CONTRE-POINT FLEURI.

— Chorégr. *Danse figurée*, Celle qui est composée d'un certain nombre de figures. ‖ Danse où l'on quitte la main.

— Blas. Se dit de tout meuble sur lequel on voit une figure humaine : *De Laleu : D'azur, au croissant tourné,* FIGURÉ *d'argent, accosté de deux étoiles du même et surmonté d'une couronne ducale d'or.*

— Arithm. *Nombres figurés*, Suite de nombres formés suivant une certaine loi.

— Anat. *Elément figuré*, Elément qui affecte une forme propre, par opposition aux éléments amorphes.

— Minér. *Pierres figurées*, Pierres sur lesquelles se trouvent empreintes naturellement des figures de plantes, d'animaux ou autres.

— Substantiv. Sens, style, langage figuré, métaphorique : *Le propre et le* FIGURÉ. *Parler au* FIGURÉ. *Le* FIGURÉ *s'emploie souvent pour adoucir une idée dont l'expression propre serait choquante ou trop dure.* (Acad.)

— **Antonyme.** Propre (en parlant du sens).

— **Encycl.** Arithm. On nomme nombres *figurés* du premier, du second, du troisième ordre, etc., les nombres de combinaisons deux à deux, trois à trois, etc., d'objets en nombre variable. Ils sont contenus dans le triangle arithmétique que Pascal avait imaginé pour obtenir le tableau des coefficients des termes du développement d'une puissance quelconque d'un binôme.

La formule

$$\frac{m(m-1)(m-2)\ldots(m-n+1)}{1.2.\quad 3\ldots\quad n}$$

du nombre des combinaisons de m objets n à n n'était pas encore connue, et l'invention du triangle arithmétique venait compléter la théorie laissée par Viète, de la formation des puissances successives d'un binôme $(x+a)$. V. TRIANGLE ARITHMÉTIQUE.

FIGURÉMENT adv. (fi-gu-ré-man — rad. *figure*). D'une manière figurée, métaphorique : *Prendre, employer un mot* FIGURÉMENT.