

Collection
Etudes
Supérieures

ES ⁶³

Jean Chaillet

ETUDES
DE GRAMMAIRE
ET DE STYLE
Tome second

TABLE DES MATIÈRES

du Tome second

XIX^e SIÈCLE

CHATEAUBRIAND, Athènes au soleil levant, <i>Itinéraire de Paris à Jérusalem</i>	3
LAMARTINE, L'Isolement, <i>Méditations poétiques</i>	19
ALFRED DE VIGNY, Moïse, <i>Poèmes antiques et modernes</i>	39
STENDHAL, Une amoureuse intrigante, <i>Le Rouge et le Noir</i>	53
VICTOR HUGO, Une tempête sous un crâne, <i>Les Misérables</i>	64
VICTOR HUGO, Le Petit Roi de Galice, <i>La Légende des siècles</i> ..	75
SAINTE-BEUVE, Classique et romantique, <i>Causeries du Lundi</i> ..	91
BALZAC, <i>César Birotteau</i>	103
MUSSET, La Nuit d'Octobre, <i>Les Nuits</i>	118
GÉRARD DE NERVAL, <i>Aurélia</i>	132
FLAUBERT, Promenade sentimentale, <i>Madame Bovary</i>	144
JOSÉ-MARIA DE HEREDIA, Soir de bataille, <i>Les Trophées</i>	157
BAUDELAIRE, La Chevelure, <i>Les Fleurs du Mal</i>	172
RENAN, Prière sur l'Acropole, <i>Souvenirs d'enfance et de jeunesse</i> ..	187
ZOLA, <i>Germinal</i>	198
MAUPASSANT, La Bête à Mait' Belhomme, <i>Contes choisis</i>	207
VERLAINE, Les faux beaux jours, <i>Sagesse</i>	223
RIMBAUD, <i>Le Bateau ivre</i>	234
MALLARMÉ, <i>Le Sonnet du Cygne</i>	250

XX^e SIÈCLE

VERHAEREN, L'Effort, <i>La Multiple Splendeur</i>	261
CHARLES PÉGUY, <i>Châteaux de Loire</i>	276
PAUL VALÉRY, Le finale de Narcisse, <i>Narcisse</i>	288

poétique du monde, <i>Cinq de chez Swann, A la recherche de</i>	
Index grammatical	302
PAUL CLAUDEL, Inventaire poétique du monde, <i>Cinq Grandes Odes</i>	317
GEORGES BERNANOS, <i>Journal d'un curé de campagne</i>	333
ANDRÉ GIDE, L'adieu d'Alissa, <i>La Porte étroite</i>	342
COLETTE, <i>La Naissance du jour</i>	355
Index	371
Index grammatical	373
Index stylistique	385

Rappel de la Table du tome premier

Avant-propos	3	BOSSUET, <i>Sermon sur la Mort</i> ..	178
XVI ^e SIÈCLE		BOILEAU, <i>Épître VI</i>	191
RONSARD, <i>Amours</i>	5	RACINE, <i>Bajazet</i>	207
JOACHIM DU BELLAY, <i>Le Poète courtois</i>	19	MOLIÈRE, <i>Amphitryon</i>	225
RABELAIS, <i>Gargantua</i>	34	MME DE SÉVIGNÉ, <i>Lettres</i>	239
MONTAIGNE, <i>Essais</i>	50	LA BRUYÈRE, <i>Caractères</i>	249
ROBERT GARNIER, <i>Les Juives</i> ..	64	SAINTE-SIMON, <i>Mémoires</i>	259
AGRIPPA D'AUBIGNÉ, <i>Les Tragiques</i>	76	XVIII ^e SIÈCLE	
XVII ^e SIÈCLE		MONTESQUIEU, <i>L'Esprit des lois</i> ..	275
MALHERBE, <i>Poésies</i>	90	MARIVAUX, <i>La Vie de Marianne</i> ..	288
MATHURIN RÉGNIER, <i>Satire XI</i> ..	104	BEAUMARCHAIS, <i>Le Mariage de Figaro</i>	304
CORNEILLE, <i>Polyeucte</i>	120	VOLTAIRE, <i>Zadig</i>	313
PASCAL, <i>Pensées</i>	131	DIDEROT, <i>Œuvres esthétiques</i> ..	338
LA FONTAINE, <i>Fables</i>	144	BUFFON, <i>Histoire naturelle</i>	355
MME DE LAFAYETTE, <i>La Princesse de Clèves</i>	164	J.-J. ROUSSEAU, <i>Les Confessions</i> ..	369
		BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, <i>Études de la Nature</i>	383
		ANDRÉ CHÉNIER, <i>Bucoliques</i> ..	399

COLLECTION ÉTUDES SUPÉRIEURES

Jean CHAILLET
Professeur
au Centre National
de Télé-Enseignement

**ÉTUDES
DE GRAMMAIRE
ET DE STYLE**

tome second

BORDAS

© Bordas 1969 n° 161691010

*Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est interdite.
Une copie ou reproduction par quelque procédé que ce soit,
photographie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre,
constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la
loi du 11 mars 1957 sur la protection des droits d'auteur.*

Printed in France

CHATEAUBRIAND

Athènes au soleil levant ¹

J'ai vu, du haut de l'Acropolis, le soleil se lever entre les deux cimes du mont Hymette ; les corneilles, qui nichent autour de la citadelle mais qui ne franchissent jamais son sommet, planaient au-dessous de nous ; leurs ailes noires et lustrées étaient glacées de rose par les premiers reflets du jour ; des colonnes de fumée bleue et légère montaient dans l'ombre le long des flancs de l'Hymette et annonçaient les parcs ou les chalets des abeilles ; Athènes, l'Acropolis et les débris du Parthénon se coloraient de la plus belle teinte de la fleur du pêcher ; les sculptures de Phidias, frappées horizontalement d'un rayon d'or, s'animaient et semblaient se mouvoir sur le marbre par la mobilité des ombres du relief ; au loin, la mer et Le Pirée étaient tout blancs de lumière ; et la citadelle de Corinthe, renvoyant l'éclat du jour nouveau, brillait sur l'horizon du couchant comme un rocher de pourpre et de feu.

Du lieu où nous étions placés, nous aurions pu voir, dans les beaux jours d'Athènes, les flottes sortir du Pirée pour combattre l'ennemi ou pour se rendre aux fêtes de Délos ; nous aurions pu entendre éclater au théâtre de Bacchus les douleurs d'Édipe, de Philoctète et d'Hécube ; nous aurions pu ouïr les applaudissements des citoyens aux discours de Démosthène. Mais, hélas ! aucun son ne frappait notre oreille. A peine quelques cris échappés à une populace esclave sortaient par intervalles de ces murs qui retentirent si longtemps de la voix d'un peuple libre. Je me disais, pour me consoler, ce qu'il faut se dire sans cesse : tout passe, tout finit dans ce monde. Où sont allés les génies divins qui élevèrent le temple sur les débris duquel j'étais assis ? Ce soleil qui peut-être éclairait les derniers soupirs de la pauvre fille de Mégare, avait vu mourir la brillante Aspasia. Ce tableau de l'Attique, ce spectacle que je contemplais, avait été contemplé par des yeux fermés depuis deux mille ans. Je passerai à mon tour : d'autres hommes aussi fugitifs que moi viendront faire les mêmes réflexions sur les mêmes ruines. Notre vie et notre cœur sont entre les mains de Dieu : laissons-le donc disposer de l'une comme de l'autre.

Itinéraire de Paris à Jérusalem
Les Productions de Paris, Clarac, p. 113

Est-il un nom plus facilement attribué que celui de « reporter », ce mot de français que bannit Étienne ? Se donne le titre de reporter quiconque, après avoir voyagé, fait part de ses observations de voyage ou présente ses clichés ou ses films.

L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* est un reportage. Chateaubriand raconte ce qu'il a vu ; mais son récit est sou-

1. Passage cité dans Lagarde et Michard, XIX^e Siècle, pp. 67 et 68.

tenu par une personnalité qui lui donne une envergure à l'échelle de l'homme, et par un style dont on a dit qu'il était enchanteur.

Les quelques points étudiés ici tentent de prouver la valeur exemplaire de ce reportage.

I - Le verbe pronominal : ses diverses valeurs dans ce passage.

On connaît la classification traditionnelle qui distingue parmi les verbes pronominaux trois catégories : les **réfléchis**, dont le pronom *se* renvoie l'action sur le sujet total ; les **réciroques**, dont le pronom *se* renvoie l'action d'une partie des sujets sur une autre partie ; et les verbes **essentiellement pronominaux** qui ne se rencontrent pas autrement qu'accompagnés du réfléchi, ou qui ont un sens tout à fait différent du verbe actif correspondant.

D'après cette classification, on trouverait dans cette page : — 1 réfléchis (dont plusieurs de sens passif) : *se coloraient, s'animaient, se mouvoit ; me disais et se dire, me consoler* ; — 2 essentiellement pronominaux : *se lever et se rendre* ; et on ne trouverait aucun réciroque.

Mais des nuances diverses donnent une valeur spéciale à presque toutes ces formes :

a) La seule qui soit exactement, et sans rien de plus, une forme réfléchie est *me consoler* : Je console *je*, ou *moi* console *moi*. L'action faite par le sujet passe sur le même être, qui, cette fois, devient objet.

b) Au contraire, dans *je me disais* (l. 23) et dans *se dire* (l. 24), le pronom réfléchi n'a pas la fonction de complément d'objet (direct ou indirect), mais celle de complément d'attribution. Il existe une différence qu'il faut marquer entre *se dire* et *se nuire*. Une conséquence en découle immédiatement : le sujet est **intéressé** à l'action de dire. Il n'est plus seulement celui qui subit l'action en même temps qu'il la fait. Du coup, le tour prend la valeur de la **voix moyenne** grecque *luomai* = je délire pour moi. Or *luomai*, moyen, se distingue de *emauton lub* = je me délire : Ragon, *Grammaire complète de la langue grecque*, Remarques, p. 62. Ajoutons à cela que *je me dis* équivaut à « je pense » et que le verbe *dire* possède ici un sens figuré. On est donc en présence d'un verbe, non pas réfléchi, mais **moyen**.

c) Pour les deux formes *se coloraient* et *s'animaient*, elles représentent un tour emprunté par notre langue aux langues issues du latin et développé surtout à partir du xvi^e siècle. On dit que ces formes sont l'équivalent d'un passif que nous aimons peu à utiliser. Mais si l'on essaie de remplacer ces deux formes par des passifs, on obtient :

« Athènes... étaient colorées... » ;

« Les sculptures étaient animées... ».

On voit immédiatement qu'une pareille transposition aboutit à un contresens. Le pronominal, dans ces exemples, exprime l'idée passive secondairement, pourrait-on dire ; il marque en même temps et de façon aussi intéressante, une **durée**, un **devenir**, un état qui se transforme et se précise.

se coloraient signifie « prenaient de plus en plus la couleur de... » ;

s'animaient représente « prenaient de plus en plus l'apparence d'êtres animés ».

L'allemand répondrait ici par « werden », et non par « sein ». La forme passive contient en français une idée de *perfectum* incompatible avec le texte.

d) On découvre encore une nuance nouvelle dans *se mouvoir*. La transposition en « être mù » est impossible comme pour les deux formes de *ε* ; mais l'idée de devenir n'existe pas ; ou mieux, elle n'existe pas dans l'actuel : c'est un devenir qui a abouti à un état. Le pronominal se rapproche, dans ce cas, très sensiblement de l'adjectif verbal grec en *-tos* ou de l'adjectif latin en *-bilis* qui marquent tous les deux la possibilité :

« se mouvoir » équivaut à « être (rendues) mobiles » et non « être mues ».

Chateaubriand n'emploie-t-il pas immédiatement après le substantif « mobilité » ? On touche dans cette forme à l'intransitif.

e) On y arrive tout à fait avec *se lever* (l. 1) d'où toute idée de passif a disparu. On peut, pour se rendre compte de la différence, rapprocher ce tour de :

« ces poids se lèvent facilement » (passif) ;
et « Pierre se lève de bonne heure » (réfléchi + moyen).

La valeur est exactement la même que celle de l'actif intransitif dans « le blé lève ». Ne dit-on pas d'ailleurs : « soleil levant » ?

f) Enfin *se rendre* (l. 17) est à peu près le simple équivalent de « aller ». Peut-être est-il possible d'y deviner une vague teinte d'intérêt personnel ; mais son emploi ici relève plus de la stylistique que de la syntaxe et de la « musique » que de la grammaire. En tout cas, il n'existe plus aucun rapport avec « rendre ».

II - Les subordonnées relatives.

La distinction entre relatives explicatives et relatives déterminatives n'est pas suffisante.

a) On sent aux lignes 2 et 3, dans *qui nichent...* et dans *qui ne franchissent jamais...*, une nuance **causale**. Les corneilles sont au-dessous de nous et surtout on voit leurs ailes glacées de rose, **parce qu'elles nichent...** et ne franchissent jamais le sommet.

Mais, par ailleurs, ces deux relatives sont explicatives, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas indispensables au sens général de la phrase. Elles sont placées par l'auteur entre deux virgules. On peut les supprimer, alors que, dans le tour parallèle déjà vu : « Les mulets, très las, ont besoin d'eau », on ne pouvait le faire sans dommage pour la compréhension du texte. Cela tient à ce que le passage de Chateaubriand est une description, une transcription photographique et non un raisonnement.

b) Quand, dans le deuxième alinéa de cette page, Chateaubriand entreprend une méditation, dans le genre de Diderot, les relatives, qui se multiplient (il y en avait un seul couple des lignes 1 à 14), s'intègrent au raisonnement, lui deviennent indispensables, ou presque indispensables. Plus de virgule ici, et une amorce par démonstratif :

ces murs qui..., ce soleil qui..., ce spectacle qui...,

ou par l'article défini tout imprégné encore de sa valeur démonstrative originelle :

du lieu où... ; les génies qui... ;

le temple sur les débris duquel...

Toutefois les références à la description initiale (*lieu* = *Acropolis* ; *soleil* = *soleil* ; *spectacle* = *j'ai vu...* ; *murs* = *Athènes* ; *temple sur les débris duquel* = *débris du Parthénon* ; *génies* = *Phidias*) montrent que nous avons affaire à ce qu'on appelle d'ordinaire des « déterminatives ». Elles restreignent bien l'antécédent, si l'on veut, elles n'y ajoutent rien de nouveau. Elles explicitent, elles développent un aspect de cet antécédent. Elles donnent non pas des faits inconnus, mais un éclairage particulier à des termes déjà connus. En somme, elles sont en grande partie stylistiques, parce que insistantes. *Que je contemplais*, qui s'ajoute à *ce spectacle*, alors que *ce tableau de l'Attique* reste sans prolongement, n'est évidemment là que pour marquer l'opposition des temps entre *contemplais* et *avait été contemplé*. Opposition de temps encore dans *qui retentirent* et *qui peut-être éclairait* ; et aussi, redoublée alors, dans *qui élevèrent* et *sont allés* = « sont maintenant » en face de *j'étais assis*.

N'a-t-on pas utilisé pour cette analyse le mot **opposition** ? Voilà qu'on est ramené à un « *alors que...* » ou à un : « *bien que* », et au départ du paragraphe, à un *si* qui rapprochent ces relatives des subordonnées de circonstance.

c) Un cas particulier, celui de *ce qu'il faut se dire* (l. 23-24), reste à considérer. L'antécédent est uniquement formé par le démonstratif faible de genre neutre *ce* ; c'est à peine un démonstratif. L'essentiel du sens est contenu non dans l'antécédent, mais dans la relative, qu'il a pour seule mission d'introduire. La subordonnée est à tel point intégrée à la pensée qu'on se demande, en pareil cas, si la séparation des propositions est justifiable en bonne logique. Que signifierait « je me disais ce » ? Absolument rien. *Ce qu'il faut se dire* est dans son intégralité le complément d'objet de *disais*. On est tout près ici, pour le sens de la phrase, du type « qui m'aime me suive », sans antécédent. C'est par souci grammatical de netteté que

l'usage s'est établi de séparer le relatif de *ce* dans l'analyse.

Il ne faut pas confondre ce tour avec celui qui équivaut à une interrogative indirecte et qui se présente exactement de la même manière. Il serait possible de l'interpréter de la sorte si *dire* contenait une idée de « demande », posait implicitement une question. Ce n'est pas le cas. La transposition en latin par *quid dicendum sit, quid dicere oporteat* ferait contresens. C'est à *quod dicendum est, quod dicere oportet* que correspond la formule de Chateaubriand.

III - Comparaisons et métaphores du texte.

On a pu dire sans exagération que le langage était entièrement constitué par la comparaison et la métaphore. Nous ne prononçons pas une seule phrase qui ne contienne au moins un ou deux mots de sens figuré. Mais, parmi ces mots, les uns font encore « images », les autres ne sont plus sentis que comme des signes arbitraires et n'ont plus de lien avec leur origine.

Il est naturel que l'on retrouve, dans une page comme celle-ci, écrite par un écrivain de tendance lyrique et très attentif à la forme et au style, en plus de ces matériaux communs, des expressions neuves et des comparaisons, au sens plein du mot. Il est naturel également que chez lui, certaines des expressions devenues banales s'entourent d'une « aura », d'une marge d'interprétation figurative qui les renouvellent plus ou moins complètement.

Ce sont ces divers degrés de l'écriture que nous allons retrouver ici :

1° Les mots figurés usés. De toute évidence, Chateaubriand n'a pas attaché une valeur plus grande que quiconque à des termes comme : *se lever* (l. 1), *montaient* (l. 6), *renvoyant* (l. 12), *je me disais* (l. 23). Il ne pense pas à la légèreté, à la montagne, à la voie ou à la parole. Ce sont pour lui, comme disaient les écrivains du XVIII^e siècle, des signes d'algèbre.

2° Une image est déjà suggérée par le mot *colonnes* (l. 5), d'autant plus que le contexte comporte une évocation de l'architecture. On est loin de la comparaison de Samain, qui, lui, renouvelle l'image dans ces deux vers du *Repos en Égypte* :

...la fumée immobile d'un feu

monte ainsi qu'un long fil se perdre dans l'air bleu...

Mais on voit la forme que prend la fumée et on la met en parallèle, implicitement, avec les colonnes du Parthénon.

Se trouvent également sur ce plan intermédiaire des termes

— comme *glacées* (l. 4) qui fait penser à la netteté et au poli de la glace, et peut-être aussi à sa fraîcheur ;

— comme *frappées* (l. 9) et *frappait* (l. 20) dont la valeur d'évocation imagée est marquée par le fait que ce verbe s'applique ligne 9 au sens de la vue et ligne 20 au sens de l'ouïe (*ouïr*, à la ligne suivante). L'idée du coup donné, plus normale pour l'oreille, est précisée pour la vue par l'adjonction d'un adverbe qui indique la direction *horizontalement* ;

— ou comme *tableau* (l. 28) qui rapproche de façon parallèle

le *spectacle* de la nature, ainsi que Chateaubriand le dit tout de suite après, de l'œuvre savante d'un peintre.

De même, *esclave* (l. 21) et *fugitifs* (l. 30), qui sont autant des noms apposés que des adjectifs, empruntent une tonalité plus forte au fait que « apposition » et « comparaison » proviennent de deux mouvements de la pensée assez voisins l'un de l'autre. On est à l'amorce du chemin menant à la formule de V. Hugo « pâte promontoire », qui en est l'extrême aboutissement.

3° On doit classer un peu à part et à un degré plus haut, bien que l'image soit encore dans ce cas très effacée et très fuyante, tous les mots qui impliquent une **personnification** des choses vues, surtout nombreux dans la deuxième partie du texte. Ainsi :

annonçaient (l. 7), qui correspond au latin *untius* (« nouvelle » et « messenger » à la fois), marque une action et fait des colonnes de fumée un « agent ». On pense au poétique « messagère ». Les pronominaux dits de sens passif vont dans le même sens, surtout *s'animaient* et *se mouvoir*, évocateurs de l'esprit et du mouvement propres à l'être vivant, le dernier soutenu par *semblaient*.

Il y a renforcement de cette tendance dans *échappés* (l. 21) qui s'applique aux cris, mais est coloré par la proximité du mot *esclave* et se trouve prolongé par *sortaient* (l. 22).

Et la personnification finit par se manifester clairement dans la dernière des expressions de cette série : *avait vu mourir* (l. 27). Le soleil, dans la phrase, prend l'importance et le caractère d'un dieu de l'antiquité. C'est, sinon Apollon que l'on voit apparaître, du moins son fantôme, son double poétique. Il *éclairait* à la ligne précédente ; maintenant il *voit*.

Personnification aussi, dirait-on, dans *voix* (l. 23) et dans *passerai* (l. 29) ? Ce ne serait plus tout à fait exact. Pour *voix*, il y a simplement transposition de l'action d'être individuels à la collectivité qu'ils composent. Le latin employait comme complément d'agent *a senatu* ou *a populo* et, dans ces deux tours, la préposition *a* marque bien que ces termes se rattachent étroitement à l'idée de personnes vivantes et actives.

De même encore, le groupe *mains de Dieu* (l. 32) correspond à l'anthropomorphisme qui fait que la divinité est considérée comme semblable à l'homme.

Pour *passerai*, c'est exactement un euphémisme, qui atténue le *mourir* de la ligne 27 et enlève toute brutalité à l'idée du « trépas ». De la même façon Sainte-Beuve, dans *le Creux de la vallée*, emploie à trois reprises « passer » pour prolonger dans la tonalité banale et faible l'idée de suicide évoquée dans les vers précédents.

On peut cependant rattacher ces derniers termes au « monde des images » et des métaphores.

4° On relève des comparaisons qu'on pourrait appeler **stylistiques**. Elles se rangent sous deux têtes de chapitre ; le premier comprend toutes celles du premier paragraphe : elles sont descriptives. Les autres relèvent de la logique dans une certaine mesure (F. Brunot les exclut de sa classification, la

Pensée et la Langue, p. 720) ou, si l'on veut, du raisonnement. Elles sont intellectuelles.

a) Chateaubriand utilise la **comparaison en forme** dans :
comme un rocher de pourpre et de feu

On a parlé à propos de sa manière de « style homérique ». C'est le cas dans *les Martyrs*. Dans ce passage de *l'Itinéraire*, ce mot serait exagéré.

Le terme commun est *brille* et le deuxième terme marque une gradation, un renforcement de l'idée et de la couleur. La citadelle devient un rocher ; l'éclat du jour nouveau se traduit picturalement de façon nette et précise, « éclatante » pourrait-on dire. Cette comparaison a une importance capitale dans le « tableau ». Elle précise, elle avive sa luminosité. Sa place en fin de développement et son rythme le prouvent. Elle « somme », elle coiffe tout. Elle devait se présenter en forme.

Elle est aussi **unique** ; les autres, qui la précèdent, ne font, semble-t-il, que la préparer :

— *la plus belle teinte de la fleur du pêcher* marque, par la recherche de la comparaison dans le monde des fleurs, le goût de l'auteur pour la précision et son désir de traduire la « gaïeté ». Peut-être cette comparaison était-elle préparée elle-même par le mot *rose*, bien neutre, mais originaire du même monde des fleurs.

— *d'un rayon d'or* : l'adjectif « doré » ne dirait que peu de chose. Mais l'évocation du métal lui-même, du minéral, après celle du végétal, fait image. Le vocalisme intervient d'autre part ici.

On le voit, Chateaubriand est discret dans l'emploi de la comparaison. Mais la place qu'il lui donne, la gradation de sens et de forme entre la première et la dernière de cet alinéa, indiquent assez quelle importance il leur attribuait.

b) C'est tout à la fin du deuxième paragraphe que se trouvent placées les deux comparaisons **intellectuelles**. Elles ne surprennent pas, puisque la seconde partie de ce texte comprend uniquement une mise en parallèle de ce qui est et de ce qui fut. On a vu plus haut la valeur oppositionnelle des relatives. Dans un certain sens, opposition suppose comparaison. Mais, après avoir parlé de l'universel « passage » (*tout passe... je passerai...*) dans cette conclusion, Chateaubriand rapproche d'abord le cas de la décadence d'Athènes et celui de sa propre mort : *...que moi*.

Avec le pronom accentué, seul possible dans le deuxième terme de ce groupe, tout est dit. C'est la brièveté de la proposition comparative elliptique qui lui donne sa force. Il y a confusion complète entre *moi* et les autres hommes. Et l'idée est encore accentuée par le redoublement de *même*.

On s'attendrait à trouver la même direction de pensée dans la deuxième comparaison de cette fin de page : *comme de l'autre*, qui termine le second alinéa de façon semblable à celle du rocher dans le premier. On a autre chose. Les deux termes *vie* et *cœur*, que reprennent *l'une* et *l'autre*, ne font que monnayer le moi de la phrase précédente, en en présentant les deux

aspects capitaux : le physique et le moral. Il semble au premier abord qu'il y a une chute ; mais n'est-elle pas voulue ? C'est le consentement total à la volonté de Dieu que marque le prolongement de *comme de l'autre*. L'action est commune ; le point d'application est double, c'est-à-dire encore une fois total. Et c'est bien sur cette considération religieuse que désire terminer le romantique auteur de *l'Itinéraire*.

IV - L'opposition du style des deux alinéas.

Cette opposition saute aux yeux. Ici, comme si souvent ailleurs, en particulier dans le passage d'*Atala* intitulé *Les rives du Meschacebé*, Chateaubriand marque avec force les contrastes.

En face d'un paysage, d'un développement uniquement descriptif, d'un « panorama », on trouve une « méditation » sur le thème de la fragilité des choses humaines et sur la mort.

Les détails des oppositions ressortiront clairement de la présentation suivante :

PREMIER ALINÉA

DEUXIÈME ALINÉA

1. Les idées, le fond

a) Verbe *voir* au passé simple de l'indicatif.

Verbe *voir* en dépendance du verbe *pouvoir* au passé du conditionnel, la donnée de l'hypothèse étant contenue dans le groupe circonstanciel *dans les beaux jours d'Athènes*.

b) Lieu identique dans les deux alinéas : *du haut de l'Acropole*.

du lieu où nous étions placés, simple reprise vague en face d'une indication précise.

c) Goût général pour les noms propres qui donnent une couleur locale au passage ; quelques pages plus haut, Chateaubriand disait déjà : « dont les noms sont si beaux ».

Mais :

Presque uniquement des noms de lieux (peintre) : *Acropolis, mont Hymette, Athènes, Acropolis et débris du Parthénon, Le Pirée, Corinthe*.
Un seul nom d'homme, *Phidias* !
et employé comme complément de *sculptures*.

Presque uniquement des noms d'hommes (historien) ou de dieux. *Bacchus, Edipe, Philoctète, Hécube* (groupe ternaire en correspondance avec celui des noms de lieux). *Démotène, génies divins = Phidias, Aspasia*.
En face quelques noms de lieux : *Le Pirée, Délos et Mégare*, celui-ci employé comme compl. de *fille*.

Le mot *Attique*, à la ligne 28, ne doit pas être classé à la suite de *Mégare*. Il fait partie de ce qu'on pourrait appeler la « leçon à tirer », c'est-à-dire la morale.

d)

Les hommes

Ils sont absents. A peine signalés par *les colonnes de fumée* et les mots *parcs* et *chalets* (ne pas parler ici de *Phidias*, c'est un mort, une référence, un témoin du passé et l'amorce de la seconde partie), et cependant, quelques êtres vivants : les *corneilles* (oiseaux sinistres?) et les *abeilles* (couleur locale?); tout cela est d'un seul tenant; il n'y a pas de contraste intérieur.

Grouillant autrefois, dans *les beaux jours d'Athènes* (valeur de *beau*), mais plutôt évoqués que nommés (noms collectifs) : *flottes*, *fête*, *théâtre*; *citoyens*; *discours*; *peuples libres*; *génies* + *Aspasie*. Impression de foule, de vie sociale.

En contraste intérieur avec : *populace* et *filles* qui sont des péjoratifs, qui dénigrent.

e)

Les impressions des sens

Uniquement des impressions visuelles : de couleur (C) et de lumière ou de luminosité (L). Voir en particulier l'alliance de deux qualifications, l'une d'une catégorie, la deuxième de l'autre, dans la plupart des notations picturales : *noires* (C) et *lustrées* (L); *glacées* (L) de *rose* (C); *fumées bleues* (C) et *légère* (L); *coloraient...* teinte... *fleur de pêcher* (C), *belle* (L); *rayon d'or* (C), *éclat du jour* (L); *brillait* (L), *pourpre et feu* (C).

Développement sur une ligne unique en crescendo depuis *le soleil se lever* + *noires* et *rose* jusqu'à *pourpre et feu*.

Vision purement artistique.

Prédominance nette des impressions auditives qui envahissent même les données visuelles : *flottes*, *ennemis* (bruit de bataille; péan), *fêtes de Délos* (chants religieux; hymnes qui dépendent de *aurions pu voir*). Mais aussitôt reprise par *aurions pu entendre*, *aurions pu ouïr* avec redoublement et changement total de registre.

Relever : *éclater les douleurs* (le verbe par sa sonorité efface l'impression de tristesse, plénitude de la satisfaction artistique); *applaudissements*; *discours* (double valeur), *retentirent*; *voix*.

Développement en thèmes contrastés qui prolongent ceux de d); *silence*, *aucun son* qui rappelle le vide sonore du premier alinéa, *cris échappés*, *soupirs*.

Rien de comparable, mais en opposition, réapparition du *soleil* + *éclairait* + *avait vu* qui caractérisent la tristesse : *débris*; *mourir*; « *derniers soupirs* ».

f) Même montée des adjectifs qualificatifs dans les deux alinéas. A peu près absents au début, puis assez nombreux ensuite.

Mais :

Uniquement « perceptifs ». Pas un seul qui contienne même une nuance morale ou affective : *nouveau* lui-même est pictural et clair. Au fond, les adjectifs sont peu nombreux.

Toujours nettement de teinte affective ou morale, même *beaux*, au début. Et ici, ils sont plus nombreux : *esclave, libre, divins, dernier, pauvre, brillante, fermés, fugitifs*.

2. La phrase

a) Le mouvement

Parallèlement, au départ, *voir* + proposition infinitive.

Mais ensuite :

En dehors des deux relatives du début, et de la comparative de la fin (elliptique), on ne relève que des indépendantes.

Tout se tient : séparation par des points-virgules et « lancement » de la dernière phrase par un *et* qui annonce ceux de Flaubert.

Parfois redoublement du verbe *montraient et annonçaient* (deux idées) ; *s'animaient et semblaient se mouvoir* (une idée précisée).

Mais en somme, nous avons ici la stylisation la plus parfaite d'un paysage avec la « montée » de l'intensité des couleurs et l'architecture des lignes (cf. Pons, *Information littéraire*, 1960, n° 1, p. 33, à propos d'une explication de *Madame Bovary* de Flaubert) ; géométrie poétique : *planaient, colonnes, montraient, horizontalement*.

D'abord prolongement du mouvement de la première phrase par deux infinitifs coordonnés exprimant l'idée de but (lien logique) : *pour combattre, pour se rendre*. Triplement de ce mouvement avec variante infinitif-nom : *éclater les douleurs et applaudissements*. Puis, en même temps que la méditation s'amplifie, et sort naturellement de la vision, le mouvement phrastique se complique : phrases très courtes, dont certaines à redoublement : *sont finit, tout passe*, mélangées à des systèmes avec relatives à nuance oppositionnelle dont les termes se répondent en deux teintes contrastées : *à peine quelques cris, populace esclave et retentirent, peuple libre, élevèrent et sur les débris, qui éclairait... avait vu et pauvre fille, brillante, surtout, ce spectacle que je contemplais et avait été contemplé... (termes en chiasme) ; enfin autre en face de même... même*.

Noter en outre le *ce* affectif répété ; les exclamations et les interrogations : *bélas !, Où sont allés ?* dont la ponctuation marque une pause, un soupir de tristesse après chaque réflexion (en opposition à Flaubert, Diderot).

b)

Les verbes

— Les temps et les modes

Prédominance de l'imparfait pour l'ensemble du passage.

Mais :

Il est généralisé après le passé composé du départ et les présents de permanence des deux relatives.

Il va d'un seul mouvement. Sa valeur descriptive cache et étouffe sa nuance de simultanéité.

Il apparaît seulement pour les notations qui portent sur le moment où l'écrivain situe sa vision (présent du passé) : *j'étais assis, étions placés, frappaient, sortait, disais, éclairait (peut-être), contemplais*. Il est d'abord coiffé par les systèmes conditionnels qui amorcent la méditation. Par la suite, il est constamment opposé ou à des passés simples, sensiblement de même valeur : *élevèrent*, ou à des plus-que-parfaits : *avait vu (mourir), avait été contemplé*. Les passés simples sont sans doute préférés pour leur sonorité éclatante ou aiguë.

On rencontre aussi des présents de vérité générale : *passé, fini, il faut, sont allés* = « sont maintenant », *sont, laissons*. En outre, *sont allés* a une forte valeur de *perfectum*. Enfin, on relève les futurs des dernières lignes de l'alinéa, prolongeant dans l'avenir l'idée d'éphémère : *passerai, viendront*.

— Les personnes

La 1^{re} du singulier se présente simplement dans *j'ai vu*. Ensuite, elle n'a plus aucune place. Le tableau se suffit à lui-même. Il existe en dehors de toute considération de personne. Il est objectif, au sens plein du mot. La 1^{re} personne du pluriel (*nous*) est une indication de lieu.

On part sur la 1^{re} personne du pluriel : *nous étions, à notre oreille*, utilisée sans doute pour généraliser la portée des réflexions suivantes. On retrouve vers la fin, amenée par *notre vie et notre cœur*, la forme *laissons*, qui clôt le passage sur un impératif d'exhortation ou de conseil. La 1^{re} personne du singulier reparait vite après la 1^{re} du pluriel du

La 3^e personne (sing. ou plur.) est en somme généralisée nécessairement.

début, répétée à plusieurs reprises. Ici l'objectivité a disparu; la pensée est subjective: *Je me disais* amorce cette réapparition. L'effet se prolonge avec *me consoler, j'étais assis, je contemplais*. Et la 1^{re} personne du singulier domine la conclusion avec la reprise comparative de: *Je passerai* grâce au moi accentué.

Ces considérations diverses montrent la différence essentielle des deux alinéas. L'« objectif » dans le premier se traduit par la simplicité du tour, l'unité du ton et le « coulant ». En forçant les termes, on emploierait volontiers ici l'expression de « photographie en couleurs ». Il y a de l'éternel dans ces lignes.

Le « subjectif » tourmenté correspond dans le deuxième à une complication plus grande dans les termes opposés, comme dans les temps et les modes, comme dans le mouvement de la phrase. On sent le continué « passage », et la « mort », dans le vocabulaire et dans le style. On pense à la valeur du grec: *thanatos*. Nous sommes dans l'éphémère. Paradoxalement, c'est le premier alinéa (choses) qui est le plus proche de la vie et le deuxième (êtres vivants) qui sent la mort.

D'un côté encore une fois, on pense à un Flaubert descriptif. On est dans la note « classique ». De l'autre, on évoque Diderot et les romantiques.

Mais partout, c'est la même maîtrise du verbe, la maîtrise de Chateaubriand.

V - La prose rythmée dans cette page.

Avant d'aborder une question de cette nature, il faut bien préciser que c'est là affaire d'interprétation. On ne voit pas les choses tout à fait de la même manière que son voisin. Il n'y a pas qu'une seule façon de lire. Le subjectif ici l'emporte.

a) La première constatation, celle qui « saute aux yeux », porte sur le fait que Chateaubriand emploie rarement un terme sans le faire accompagner d'un ou deux autres de même nature.

Généralement, on dit qu'il a tendance à employer un style ternaire. Il existe ici plusieurs exemples de ce style. Les deux cas les plus nets en sont donnés par :

Athènes, l'Acropolis et les débris du Parthénon
et *d'Edipe, de Philoctète et d'Hécube*;

les noms propres donnent une plus grande portée encore à ces suites.

On peut également relever, cette fois-ci pour la phrase, les lignes 15 à 20 :