

Collection
Etudes
Supérieures

ES 63

Jean Chaillet

ETUDES
DE GRAMMAIRE
ET DE STYLE
Tome second

Bordas

COLLECTION ÉTUDES SUPÉRIEURES

Jean CHAILLET
Professeur
au Centre National
de Télé-Enseignement

ÉTUDES
DE GRAMMAIRE
ET DE STYLE

tome second

7

8° Z

40030

(63)

BORDAS

DL-13 1 1970.00745

Jean CHAILLET
Professeur
au Centre National
de Télé-Enseignement

ÉTUDES
DE GRAMMAIRE
ET DE STYLE



© 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

06-22 1 1969-00740

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'Œdipe, 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 esclavée 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 franglais que bannit Étienne Leclerc ? 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 **réciproques**, 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 : — 5 réfléchis (dont plusieurs de sens passif) : *se coloraient, s'animaient, se mouvoir ; me disais et se dire, me consoler* ; — 2 essentiellement pronominaux : *se lever et se rendre* ; et on ne trouverait aucun réciproque.

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 luô* = 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 c) ; 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 « pâtre promontoire », qui en est l'extrême aboutissement.

3^o 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 *nuntius* (« 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'êtres 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^o 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 « gaieté ». 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 Meschacébé*, 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, Œdipe, Philoctète, Hécube* (groupe ternaire en correspondance avec celui des noms de lieux). *Démosthène, génies divins = Phidias, Aspasia*.
En face quelques noms de lieux : *Le Pirée, Délos et Mégare*, celui-ci employé comme compl. de *filles*.

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); *fumée bleue* (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 *montaient 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, montaient, 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 : *tout 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 : *hélas !, 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, finit, 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 reparaît 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'Édipe, 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 :

Nous aurions pu voir... nous aurions pu entendre... nous aurions pu ouïr... où la présence de *ouïr*, doublet archaïque de *entendre*, prouve, semble-t-il, le propos délibéré de l'auteur de trouver coûte que coûte un troisième terme parallèle aux deux premiers.

Le rythme de la phrase, dans son ensemble, se plie aussi parfois à cette conception ternaire. Elle comporte trois mouvements, trois membres successifs.

Cependant ce serait une faute de considérer ce trait comme caractéristique de la page. Ici, de toute évidence, le style est bien plus généralement **binaire**. La conception d'ensemble du passage, d'abord, oppose en deux paragraphes à la fois symétriques et contradictoires le *j'ai vu...* de la ligne 1 au *nous aurions pu voir* de la ligne 15.

Les noms, les verbes et les adjectifs jumelés abondent, et cela aussi bien dans le premier alinéa que dans le second. Le texte ne débute-t-il pas par la vision des *deux cimes du mont Hymette*, alors que, paraît-il, il n'en a qu'une seule ?

A relever :

adjectifs :

*noires et lustrées ;
bleue et légère, etc.*

noms :

*les parcs et les chalets ;
de pourpre et de feu (à la fin en position forte) ;
ce tableau, ce spectacle...
notre vie et notre cœur...*

verbes :

*s'animaient et semblaient se mouvoir... ;
Tout passe, tout finit...*

groupes plus longs :

*qui nichent... mais qui ne franchissent... (avec mais) ;
montaient... et annonçaient... ;
pour combattre... ou pour se rendre...*

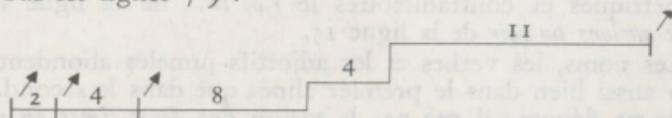
Et ces groupes viennent appuyer et renforcer les éléments comparatifs, les parallélismes et les oppositions signalés plus haut, qui, eux, relèvent non de la prose rythmée, mais du style en général.

On trouve même parfois, dans le rythme, des mouvements à quatre temps, sinon des répétitions de quatre termes semblables : ils peuvent se ramener à $2 + 2$. Cela est particulièrement visible aux lignes 12-14, et aux lignes 31-33, c'est-à-dire à la fin de chacun des deux développements. Sans doute peut-on interpréter cette rencontre comme un désir, conscient ou inconscient chez Chateaubriand, de marquer nettement l'équilibre.

Cette rencontre trouve son expression aux lignes 12-14, comme dans le vers de Baudelaire : « luxe, calme (et volupté) », cf. *Fleurs du Mal, l'Invitation au voyage*. C'est la paix de la nature, du paysage représenté. Elle traduit, aux lignes 32-33, la paix retrouvée pour l'homme, non pas naturellement, mais grâce à l'intervention de Dieu.

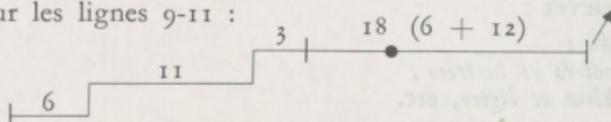
b) Le mouvement phrastique général est assez facile à définir dans le premier alinéa. On n'a pas affaire ici à la phrase à **tiroir**, chère à Marcel Proust ou à Maurice Barrès ; ni à la phrase à **prolongement**, malgré certaines apparences. Chateaubriand donne à sa pensée un tour oratoire, assez marqué : après un départ net en général, ou redoublé sur un membre bref, sa phrase monte par paliers successifs de longueur sensiblement égale, puis se termine sur un élément **plat**, horizontal et long, qui est, lui aussi, assez souvent redoublé. On pourrait en tracer les schémas suivants :

pour les lignes 7-9 :



(triple départ avec léger crescendo) ;

pour les lignes 9-11 :



(redoublement du dernier membre).

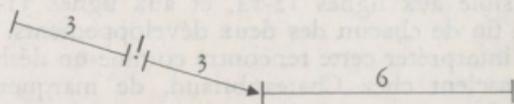
Quant à la phrase finale de ce premier alinéa, avec ses quatre éléments égaux, elle traduit l'image rythmique de la beauté grecque, classique et équilibrée :

8 (ou 9) // 9 // 9 // 9, avec une seule muette en fin de mot. Mais, en outre, le dernier membre peut être divisé en deux parties, la deuxième donnant une impression d'envol ou mieux de « plané ».

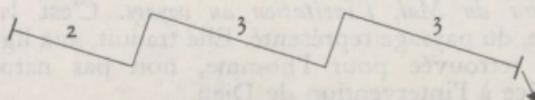
On retrouve le même équilibre et la même facture dans le deuxième alinéa, au début et à la fin. Mais la méditation douloureuse entraîne des modifications sensibles du rythme, au milieu du paragraphe. A la phrase ample et à paliers du type : *Du lieu où nous étions placés...*, viennent se mélanger des phrases courtes, brusques, aux lignes « passionnées », que marque parfois la ponctuation exclamative.

Cette phrase est en chute dès le début :

lignes 20-21 :

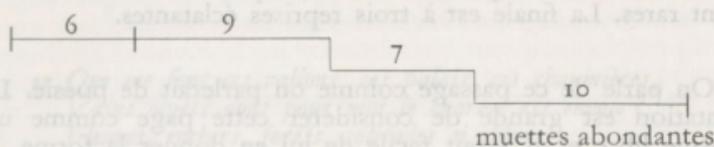


ou encore brisée, en petits morceaux, déjà aux lignes 20-21, mais plus nettement à la ligne 24 :



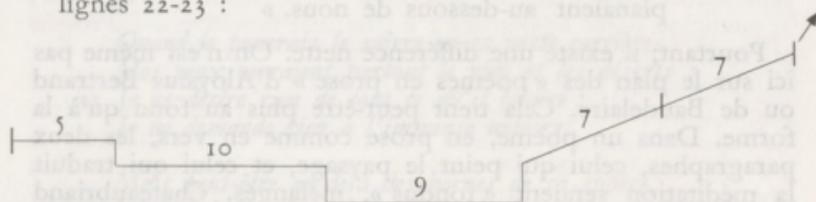
Elle peut encore garder la forme générale vue plus haut dans le premier alinéa, mais au lieu de monter, elle descend par paliers successifs :

lignes 27-29 :



Enfin, les oppositions entre le moment du récit et le passé, marquées par des ensembles où se succèdent des membres de signification contraire, en arrivent à former comme le creux d'une vague au centre de la phrase.

lignes 22-23 :



c) Il conviendrait de dire également quelques mots sur les sonorités. Les aiguës, les claires et les éclatantes dominent dans l'ensemble du texte. Le goût de Chateaubriand pour ces « tonalités » est plus marqué encore ici par l'emploi des noms grecs et particulièrement d'une forme comme *Acropolis* ; quelle différence avec « Acropole » ! (cf. Leconte de Lisle).

Presque toutes les syllabes fortes du premier alinéa sont timbrées de la sorte. Toutefois, une gradation est visible dans l'opposition des finales des mouvements dans chaque phrase :

d'abord : *nous* et *jour*,

puis : *abeilles*, *pêcher* ; *or* (éclatante), *relief*, et enfin, amorcé par *or* et par *relief*, le double élan d'une éclatante et d'une claire : *pourpre* et *feu* (monosyllabe).

Dans le second alinéa, à côté de finales comme *Hécube*, *Délos*, *Démosthène* (noms propres), *libre*, il faut signaler l'apparition, en fin de mouvement, de sombres et de nasales : *monde*, *ans*, peut-être *ruines*, et *autres* (ici *r*).

Il est à remarquer surtout qu'aux mots correspondant à ce qu'on appellerait en poésie des « masculins » (rimes) se substituent des mots « féminins », dont la muette atténuée la portée et voile comme de tristesse même les voyelles gaies.

On en arrive ainsi à définir une « musique » que l'étude d'une phrase permet d'expliquer :

lignes 12-14 : *Et la citadelle... feu.*

claire	éclat.	aiguë	éclat.	claire	sombr.	sombr.	éclat.	aiguë
écl. nas.	éclat.	écl. nas.	claire	éclat.	aiguë	sombr.	sombr.	éclat.
aiguë	claire	aiguë	éclat.	aiguë	éclat.	aiguë	sombr.	écl. nas.
éclat.	sombr.	éclat.	aiguë	sombr.	sombr.	claire	sombr.	éclat.

Les membres de phrase vont deux par deux. Les sombres sont rares. La finale est à trois reprises éclatantes.

On parle de ce passage comme on parlerait de poésie. La tentation est grande de considérer cette page comme un poème libre et il serait facile de lui en donner la forme. Il suffirait d'employer une disposition typographique adaptée.

Ainsi :

« Les corneilles
qui nichent autour de la citadelle
mais qui ne franchissent jamais son sommet
planaient au-dessous de nous. »

Pourtant, il existe une différence nette. On n'est même pas ici sur le plan des « poèmes en prose » d'Aloysius Bertrand ou de Baudelaire. Cela tient peut-être plus au fond qu'à la forme. Dans un poème, en prose comme en vers, les deux paragraphes, celui qui peint le paysage, et celui qui traduit la méditation seraient « fondus », mélangés. Chateaubriand n'est pas parvenu — sans doute n'en a-t-il même pas eu l'idée — au syncrétisme de Nerval ou de Baudelaire : cf. *Delfica* ou *La connais-tu, Daphné...* (Nerval), et *Correspondances* ou *la Chevelure* (Baudelaire).

De toute façon, l'étude de cette page révèle bien Chateaubriand l'enchanteur.

LAMARTINE

*L'Isolement*¹

25 *Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé ?
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé !*

30 *Que le tour du soleil ou commence ou s'achève,
D'un œil indifférent je le suis dans son cours ;
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève,
Qu'importe le soleil ? je n'attends rien des jours.*

35 *Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière,
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts :
Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire ;
Je ne demande rien à l'immense univers.*

40 *Mais peut-être au-delà des bornes de sa sphère,
Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieux,
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux !*

*Là, je m'enivrerais à la source où j'aspire ;
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,
Et ce bien idéal que toute âme désire,
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour !*

45 *Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élaner jusqu'à toi !
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore ?
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.*

50 *Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons ;
Et moi, je suis semblable à la feuille stérile :
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons !*

*Méditations poétiques, l'Isolement
Pléiade, pp. 3-4*

Le choc douloureux de la mort d'Elvire a inspiré à Lamartine ses plus beaux poèmes : on cite toujours *le Lac*, on cite moins souvent *l'Isolement*. Pourtant l'inspiration est bien la même : « tout est dépeuplé ».

1. Passage cité dans Lagarde et Michard, XIX^e Siècle, p. 95.

Mais dans *l'Isolement*, le poète, dépassant le simple souvenir et la permanence de la nature qui conserve la trace de l'amour perdu, réussit, au-delà de la désespérance, à retrouver l'espoir sur le plan divin.

Quel thème pouvait permettre à Lamartine de déployer ses dons dans une plus ample harmonie, dans une plus douce musique, d'user avec plus d'à-propos d'une langue encore un peu abstraite, mais bien adaptée à ses regrets ?

I - Remarques grammaticales suggérées par les mots et les expressions :

est envolé (v. 26) (temps et valeur)

Cette forme est un passé composé ; elle est construite à l'aide de l'auxiliaire « être ». Elle appartient non pas à la conjugaison d'un verbe actif, mais à celle d'un verbe pronominal. L'infinitif des verbes de cette voix peut se présenter sans accompagnement du réfléchi *se* : « Il est allé promener » ; le participe passé également : « Une fille repentie ». La forme *est envolé* n'est donc pas surprenante.

L'intérêt du tour naît surtout du fait que ce passé composé relève de la notion d'aspect. Parallèlement aux deux possibilités qui appartiennent à certains verbes actifs : « il a monté » et « il est monté », « s'est envolé » et *est envolé* marquent l'une une action que l'on situe dans le passé, l'autre un état qui résulte d'un fait passé. On pourrait à l'extrême aller jusqu'à dire, pour expliquer cette valeur, que dans le groupe *est envolé* le verbe *être* reste assez indépendant pour conserver sa signification de présent (non instantané), et que *envolé* se rapproche d'un adjectif qualificatif attribut.

On a donc affaire à une expression dite attributive, selon la terminologie de la *Syntaxe* de G. et R. Le Bidois. Et Victor Hugo, avec le participe du même verbe employé seul, traduit exactement la même idée quand il intitule l'un de ses poèmes : *A des oiseaux envolés* : les oiseaux (image) se sont envolés à un moment du passé et ils sont envolés au moment où il écrit et où il leur dédie son œuvre, comme le charme qui venait de la présence d'Elvire quand Lamartine compose *l'Isolement*. C'est bien là une forme du « présent accompli » (cf. F. Brunot, *la Pensée et la Langue*, p. 458).

Dans cette perspective, ce passé composé représente la même intention aspectuelle que le présent passif du vers 28, *est dépeuplé*, qui rime avec lui. Privé de tout complément marquant l'agent, celui-ci, de façon semblable à *est envolé*, ne possède, lui non plus, qu'un caractère d'accompli : *viduata sunt*, traduirait-on en latin, jamais *viduantur*. Et l'on revient aux remarques faites à propos de la phrase « cette maison est bâtie en pierre de taille », si souvent citée dans les grammaires.

La classification traditionnelle des formes verbales éclate ici ; elle concerne le temps ; elle ne s'intéresse pas à l'aspect. Sous cet éclairage de durée et d'accomplissement, le pronominal et l'actif se confondent ; ce qu'on appelle dans les manuels des classes passé composé actif et ce qu'on appelle présent passif

se rejoignent. Le verbe *être* y conserve ici et là une valeur de copulatif ; il demeure autre chose qu'un auxiliaire sans aucune signification.

lieux (v. 38) (fonction)

Il semble impossible de voir dans ce mot, prolongé par une longue relative, autre chose qu'une apposition. Mais une apposition vient, selon la définition habituelle, « se joindre à un nom, à un pronom, à un infinitif ou à une proposition pour indiquer une qualité de l'être, de la chose ou de la notion dont il s'agit, ou pour faire connaître dans quelle espèce on les range ; elle peut d'ailleurs simplement les renforcer ».

Or, dans la phrase de Lamartine, *lieux* correspond-il exactement à cette formule ? Le nom qui précède *lieux* est *bornes* (de l'espace) : la logique interdit de rapprocher sans nonsens ces deux termes ; et le vers précédent ne constitue pas à lui seul une proposition ; il contient seulement un complément circonstanciel de lieu (*ubi* ?) annoncé par la locution prépositive *au-delà de*.

Il faut, pense-t-on, tout simplement reconnaître que Lamartine ici ne construit pas correctement sa phrase ; le fait n'est pas unique ; on cite souvent comme exemple d'amphigouri ces deux vers de *Milly ou la Terre natale* :

« Fontaine où les pasteurs accroupis tour à tour
Attendaient goutte à goutte une eau rare et limpide... »

La distorsion de la pensée est toutefois moins marquée dans *l'Isolement*. Lamartine a voulu préciser le groupe circonstanciel en entier ; l'apposition *lieux* répond à l'idée contenue dans *au-delà des bornes de la sphère*. Celle-ci avait besoin d'être précisée dans un sens métaphysique et religieux (on pense à « l'au-delà » employé comme nom). Le moyen le plus simple aurait consisté à donner à *au-delà*, encore senti comme une ancienne expression adverbiale dans le texte, un correspondant adverbial lui aussi : « là où » serait régulier, ou acceptable. Mais il entraînerait un hiatus dans le vers. Une autre transformation possible permettrait de reprendre le premier complément circonstanciel de lieu dans un deuxième, plus indépendant et précédé comme l'autre d'une préposition : « en des lieux » ; mais son introduction dans le vers obligerait à supprimer des détails essentiels qui précisent la position de l'auteur.

Pris entre les obligations de la prosodie et de la pensée d'un côté et les obligations de la grammaire de l'autre, Lamartine a dû, autant qu'on puisse être en droit de raisonner sur ce point, sacrifier la grammaire.

qu'il se couche ou se lève (v. 31)

On a affaire ici à des subjonctifs précédés du mot *que*, mis en facteur commun et intéressant à la fois *se couche* et *se lève*. Cette façon de donner une seule fois le mot outil *que* est rendue possible par la présentation d'une alternative et par la présence de la conjonction de coordination *ou* ; on peut également dire sans différence de sens : « qu'il se couche ou qu'il se lève ».

Mais que représente au juste le mot *que* ? Y voir un lien de subordination serait aller trop loin ; les deux idées contenues dans les propositions à étudier et celle qui est exprimée par le vers 32 sont en opposition, on le verra plus loin ; mais elles se présentent comme **juxtaposées**.

Il existe des équivalents de *qu'il se couche ou se lève* qui le prouvent : *a*) « le soleil se couche-t-il ou se lève-t-il ? » (tour interrogatif et simple indicatif) ; *b*) « se couche ou se lève le soleil » (subjonctif seul, mais très difficilement acceptable) ; *c*) « le soleil se couche ou se lève » (simple énonciation des faits à l'indicatif).

On pourrait de même invoquer les phrases où l'emploi de la 2^e personne permet de substituer à ces expressions un impératif : « Chassez le naturel, il revient au galop ». Mais cela semble inutile. Le *que* du vers 31 ne possède aucune valeur logique ; la pensée est intégralement exprimée même en son absence.

Le cas serait autre si les deux idées contenues dans les propositions « qu'il se couche » et « qu'il se lève » se présentaient **après** la proposition : « Qu'importe le soleil ». La séquence en elle-même et la postériorité dans l'énoncé verbal ou écrit seraient alors senties comme une séquence logique et une postériorité raisonnée. *Que* apparaîtrait alors forcément comme un subordonnant : le plus simple encore ; et, à la vague comparaison et à la souple confrontation, se substituerait l'opposition et l'idée d'éventualité généralisée.

Mais même dans ce cas, les nuances de subordination logique seraient enrobées, pour ainsi dire, dans une subordonnée qui se ramène à une complétive sujet, et le subjonctif seul conférerait à la tournure une valeur éventuelle.

Le mot *que* deviendrait un véritable subordonnant dans le seul cas où l'on retournerait les termes et où *que* apparaîtrait devant le second d'entre eux : « (Que) se couche ou (que) se lève le soleil, que ce soleil n'importerait pas ». Et l'emploi de ce subordonnant entraînerait un changement de mode pour le verbe *importer*. En somme, *que* sert uniquement ici à éviter une erreur sur le mode subjonctif. C'est ce que reconnaissent la plupart des grammaires ; mais elles sont en général très prudentes. F. Brunot semble le seul à citer un exemple : « qu'un homme fasse profession de tromper, il ne trompera personne » (tiré de Bossuet), et à le ranger parmi les phrases où la donnée de l'hypothétique « est dans une coordonnée ».

où j'aspire (v. 41)

Où, d'abord adverbe relatif de lieu (*ubi... ?* ou *quo... ?*), est devenu un pronom relatif. Il est considéré comme tel toutes les fois qu'il possède un antécédent autre qu'un adverbe de lieu démonstratif (« là » ou « ici ») ou indéfini (« partout » ou « quelque part »).

L'usage de *où* comme pronom avait pris une grande extension au xviii^e siècle ; il pouvait répondre à un antécédent désignant une personne et équivaloir à *qui* ou à *lequel* précédés de toute une gamme de prépositions. Depuis lors, il a perdu du terrain et il ne peut plus être utilisé correctement qu'après

un nom de chose marquant le lieu au sens propre, pour la question *ubi* ? : « La ville où j'habite » ou pour la question *quo* ? : « La ferme où je vais ». Quelquefois aussi, on le trouve par comparaison employé avec le sens d'un complément de temps indiquant le moment : « l'heure où tu viens ».

L'usage qu'en fait Lamartine ne concorde pas avec notre usage actuel et ordinaire. *Où* est précédé d'un nom de chose (image de la source) et il marque la direction au figuré. Toutefois il ne serait pas convenable de parler, dans ce cas, comme plus haut, d'une incorrection. Le tour est poétique, mais il est toujours admis ; il prend cependant une teinte archaïque et se rattache au « classicisme » du poète dont on parlera plus loin.

Il ne convient même pas d'exagérer cet archaïsme ; on parlerait plus volontiers de langue noble, réservée aux œuvres lyriques ou aux styles soutenus. Les Parnassiens en usent souvent. Baudelaire, dans *la Chevelure*, dit ainsi : « ... la gourde où je hume ». G. et R. Le Bidois citent également des exemples de prosateurs contemporains, un exemple de F. Mauriac en particulier, dans le paragraphe qu'ils consacrent à *où* (*Syntaxe*, t. I, p. 309).

Certainement, le maintien de l'intérêt porté à ce mot par les poètes et par les écrivains les plus délicats provient de la lourdeur des tours par lesquels on est forcé de le remplacer, qui entrent difficilement dans le vers, ou en rompent la cadence et le rythme.

que ne puis-je... (v. 45)

Comme dans le cas de *où*, Lamartine a recours ici à une tournure recherchée ; jamais, dans une phrase courante, on ne rencontre ce *que*.

Le mot n'a, par ailleurs, rien de commun avec celui dont il a été question plus haut à propos du subjonctif, et qui mettait en évidence ce mode. *Que* reste encore dans *Que ne puis-je...* un vrai pronom ; c'est le *quid*, neutre interrogatif, dont usait le bas latin pour rendre le tour cicéronien exprimant le regret : *Utinam possem*. Il prend le sens de « pourquoi », ou plus vaguement de « en quoi », « à quoi » ; il représente donc un complément de cause ou un complément de relation ; cette dernière fonction était déjà remplie très souvent par l'accusatif *quid* dans les textes anciens. Pour l'autre, il a remplacé les mots *quare* ou *cur*.

On le rencontre parfois seul dans une phrase affirmative. Lamartine lui-même en use ainsi dans *les Méditations (l'Immortalité)* : « Que tardes-tu ; parais ! » Et c'est le même *que* qui se trouve au vers 32. *Qu'importe le soleil !* Il signifie alors plus exactement « en quoi » ; mais il se comprend comme un complément de cause dans son principe.

Le cas où il s'accompagne de la négation est le plus courant. Alors il se charge d'un grand potentiel affectif et indique que celui qui l'utilise veut exprimer un sentiment de regret ou d'indignation, en un mot, une impatience touchant à la question posée. Lamartine, au moment où renaît en lui l'espoir, marque par cette formule combien il souffre de ne

pouvoir s'élançer jusqu'au *vague objet de ses vœux*. Il prend la même attitude sentimentale que le Polyeucte de Corneille, lorsqu'il s'écrie : « Que ne me quittez-vous... ! » à l'adresse des plaisirs du monde (Stances, v. 1108). Et Charlemagne, regrettant l'absence à ses côtés de Roland et d'Olivier, dit de même : « ... que n'êtes-vous ici ! » en interpellant les deux pairs morts à Roncevaux (V. Hugo, *Légende des siècles*, Aymerillot, v. 216).

Le caractère affectif de l'expression, la vivacité qu'elle renferme interdit de donner à la simple négation *ne* le soutien de « pas » ou de « point ». L'appel qu'on lance en la formulant serait brisé par la lourdeur de ces « états » maintenant indispensables pour nier convenablement. On remarquera d'ailleurs une légère différence entre la phrase de Lamartine et celles de V. Hugo ou de Corneille ; elle vient de la forme du verbe, de cette forme forte de l'indicatif présent de *pouvoir* ; celle-ci admet encore *ne* seul même dans une phrase ordinaire ; ni « quitter » ni « être » ne le peuvent et ne s'en satisfont plus jamais. La tournure employée dans *l'Isolement* en acquiert une allure un peu plus banale. Elle n'en reste pas moins accentuée.

rien de commun (v. 48)

On retrouve dans ce groupe la préposition *de* : cette « cheville » n'est pas dépourvue de signification ; elle garde ici, comme après les adverbes de quantité entre autres cas, une valeur partitive. Sur la masse qualitative que contient l'adjectif *commun*, on prélève une certaine quantité, ou disons, puisqu'on rencontre le pronom indéfini *rien*, une quantité nulle.

Rien qui précède *de commun* ne modifie pas la teneur de l'expression. On explique en général *commun* comme un attribut de *rien* sujet réel de *est*, équivalant à « il y a » et interprété comme une copule. Il serait sans doute préférable d'y voir une sorte de complément déterminatif — d'épithète — et de reconnaître dans le verbe *être* un synonyme de « exister » : « Il n'existe rien de commun » maintient la présence de la préposition ; *rien n'est commun*, en la faisant disparaître, traduit inexactement la pensée de Lamartine en même temps que la valeur intime du tour grammatical destiné à exprimer la partition.

II - La modalité dans ce passage.

La modalité, pour le grammairien, c'est la façon dont un écrivain use des divers modes du verbe en vue de rendre les idées qu'il a l'intention d'exprimer. Les modes (*modus* = manière) présentent les actions ou les états de manière différente, selon que ces actions ou ces états correspondent à une réalité, à un ordre, à une éventualité ou à une tendance affective quelconque. On distingue en général l'indicatif, le subjonctif, le conditionnel (avec des nuances) et l'impératif pour les modes dits personnels. Quant à l'infinitif et au participe (celui-ci est parfois rejeté de la classification), ils représentent le premier un nom verbal, le deuxième

un adjectif verbal ; et leur teinte modale est donnée par le contexte beaucoup plus que par leur valeur intrinsèque. On ne parlera de ces deux derniers modes qu'incidemment.

Cet extrait de *l'Isolement* comporte des exemples plus ou moins nombreux de l'emploi des quatre modes personnels.

1. Indicatif

Le plus fréquemment rencontré est l'indicatif. Cela va de soi. L'indicatif est le mode de la constatation. Il traduit selon la définition qu'en donne la *Syntaxe* de G. et R. Le Bidois « un concept de l'esprit où le cœur n'intervient pas ». Il relève de l'intellectualité et non du sentiment. Il va d'ailleurs plus loin que le réel au sens strict du mot et apparaît chaque fois que le parlant ne désire pas « peser » sur l'idée qu'il exprime, ou, dans un autre sens, chaque fois qu'il désire se détacher de son récit, le présenter comme indépendant.

Lamartine l'emploie toutes les fois qu'il établit un constat de sa position actuelle, sur le plan sentimental ou sur le plan intellectuel : *Un seul être vous manque ; Je le suis dans son cours ; Je n'attends rien des jours* ; ces trois exemples suffisent pour démontrer que le poète « pose » les idées de « manquer », de « suivre » ou de « attendre », pour faire saisir au lecteur que les faits sont tels dans le moment présent, sans aucune nuance, sans aucune réticence.

On peut cependant reconnaître plusieurs nuances modales dans l'usage que Lamartine fait du présent de l'indicatif quand il veut transcender le temps.

— Ou bien alors il marque le dépassement du temps, l'intemporalité qui caractérise une règle morale dont la valeur est affirmée pour tous les moments de la durée : ainsi en va-t-il pour le soleil qui *éclaire d'autres cieux* ou pour le bien idéal *que toute âme désire, et qui n'a pas de nom au terrestre séjour* (au sens religieux du mot) ; on touche ici à l'éternité.

— Ou bien encore il indique que le fait évoqué sous la plume du poète se manifeste à n'importe quel moment, qu'il a eu lieu dans le passé, qu'il a lieu maintenant et qu'il aura lieu plus tard : les indicatifs présents de la comparaison finale et l'évocation de la feuille et du vent s'y rattachent ; à chaque fois que revient l'automne dans le cycle des saisons, avec les feuilles flétries et le vent du soir, la feuille tombe. Dans ce cas, on arrive à toucher la notion d'éventuel ; en grec, l'idée d'habitude était rendue par l'indicatif imparfait itératif ou fréquentatif, souvent accompagné de la particule *an* qui signifie : « le cas échéant ».

2. Subjonctif

Mais l'éventualité, en raison de la part d'imprécision qu'elle contient toujours et qu'elle suppose, se rend beaucoup plus souvent par le subjonctif. La deuxième strophe en donne un bon exemple. Le cours du soleil commence ou s'achève chaque jour ; chaque jour, l'astre se couche ou se lève. Le fait en lui-même n'est pas plus contestable que l'arrivée de l'automne au terme du cycle des saisons de l'année. Mais,

dans l'atmosphère affective du poème, est imprécis, est « contesté » non pas le fait, mais la résultante sentimentale de ce fait. Lamartine, tout naturellement, allie les variations du soleil dans le ciel et la permanence de son état d'âme, de son abattement et de son indifférence. Il établit en pensée un rapprochement entre ces variations et cette permanence ; et il nie leur rapport. Voilà le lecteur transporté avec cet éventuel, dans le domaine de la supposition ou de l'hypothèse ; mais, encore une fois, sur le plan des idées seulement : le lien logique est mis en cause dans son esprit et non le fond, par cette apparition du subjonctif aux vers 29 et 31.

« Subjonctif » : mode psychologique, selon la *Syntaxe* de G. et R. Le Bidois ; l'esprit du poète, ses tendances interviennent, dirait-on, sans souci de la réalité elle-même. Et c'est peut-être en ce sens qu'on pourrait, malgré les remarques faites au paragraphe I et cherchant à prouver qu'il n'y a pas dans ces vers autre chose qu'une juxtaposition, dire que le subjonctif est le mode de la subordination, mais d'une subordination de pensée.

3. Conditionnel

La supposition envisagée au § 2 se double d'une opposition. Cette dernière, qu'on croirait à tort amenée par l'alternative, existerait même dans le cas où l'un des deux membres de la phrase serait supprimé dans le texte. C'est ce que l'on constate en lisant dans la strophe suivante : *Quand je pourrais... Mes yeux verraient...* Cette phrase, disposée en système hypothétique à l'aide de la conjonction temporelle *quand*, n'utilise plus le subjonctif. Les deux propositions dont elle est constituée présentent leur verbe au conditionnel. On retrouve la facture du vers si souvent cité : « Quand vous me haïriez, je ne m'en plaindrais pas » (Racine, *Phèdre*, v. 596) et l'on peut remarquer la force que l'emploi de *quand* donne à l'hypothèse : elle n'est plus simplement énoncée, elle est appuyée par une sorte de contradiction interne. Lamartine ne peut pas plus suivre le soleil dans sa course que Phèdre ne peut haïr Hippolyte.

Le passage au conditionnel est un fait de langue qui résulte du discrédit dans lequel est tombé le subjonctif en français. Mais il existe une différence pour le fond entre les deux strophes et entre les deux modes qu'elles adoptent. Le premier terme employé tout à l'heure pour essayer de définir la signification des vers 29 et 31 était le terme d'éventuel. On en arrivait ensuite à parler d'hypothèse et de supposition. Au vers 33, le processus de l'explication se retourne. Lamartine, avant toute autre chose, suppose le fait qu'il lui serait possible de suivre le soleil. Et c'est sur cette hypothèse que se greffe l'éventualité. Les idées exprimées ne correspondent plus au réel ; elles ne relèvent plus d'une constatation d'évidence et de vérité matérielle ; elles dépendent de l'imagination ; elles énoncent une construction gratuite, une vue de l'esprit. Le « cas échéant » ne peut plus se rencontrer que dans cette perspective ; il est pensé et il est élaboré « sous » l'hypothèse posée. Les deux formes *pourrais* et *verraient*

relèvent donc bien du domaine de la virtualité : leur emploi se justifie nettement.

Mais est-ce l'irréel, est-ce le potentiel qu'elles représentent ? G. et R. Le Bidois, dans des exemples parallèles, penchent vers l'interprétation par l'irréel. Mais ne serait-il pas possible de voir dans cette option une conséquence de la confusion si facile à faire entre l'irréalité et l'invraisemblance ? Il est bien évident que l'hypothèse envisagée ici par Lamartine est impossible à réaliser dans notre monde terrestre, dans celui où le poète, jusqu'à présent au moins, se trouve confiné. Mais l'esprit, dans son imagination, n'est-il pas capable de supposer un cataclysme qui, par prodige ou par miracle, un jour, dans un avenir proche ou lointain, la rendrait réalisable et possible ? La question ne paraît pas définitivement résolue. Il reste à faire d'ailleurs une constatation : irréel et potentiel se confondent en français dans la forme du conditionnel présent.

Le point de vue que traduisent les conditionnelles des deux strophes suivantes, *paraîtrait*, *m'enivrerais*, *retroouverais*, se rapproche plus de la condition, tout en se rattachant encore à l'éventualité. Ces trois formes font partie d'un système conditionnel au sens le plus strict du mot. A l'opposition de deux actions mises en parallèle se substitue une dépendance des actions signifiées dans les verbes cités par rapport à une autre qui les « conditionne » : *Si je pouvais laisser...* Elles ne sont réalisables que dans la mesure où Lamartine « laisserait sa dépouille à la terre ». Et, du même coup, de toute évidence, on a affaire à un potentiel ; *peut-être* précise cette affirmation en tête de la strophe et du nouveau développement affectif tourné vers l'espoir (cf. question IV).

On notera en outre l'utilisation, avec des variantes, du verbe *pouvoir* suivi d'un infinitif dans les strophes III, IV et VI. Successivement on rencontre : *Quand je pourrais suivre...* (v. 33), *Si je pouvais laisser* (v. 39) annoncé par *peut-être*, et *que ne puis-je... m'élançer...* (v. 45-46). Il apparaît ici comme un véritable auxiliaire d'aspect ; il marque avec des nuances diverses et sous le couvert de l'éventualité, une possibilité et il présente celle-ci en passant de l'irréel douteux au potentiel franc, puis au souhait considéré comme une quasi-réalité, dans l'indicatif qui l'actualise.

4. Impératif

C'est en conclusion de cette évolution de l'« imaginaire » de Lamartine que l'on rencontre, au dernier vers du poème, l'impératif : *emportez-moi*. Évidemment, il ne traduit pas un ordre ; il précise sous la forme de la prière pressante le souhait dont le poète désire la réalisation, après l'étape intermédiaire d'impatience marquée par l'interrogation du vers 45, où l'indicatif était repris, sans aucune trace du doute qui s'attachait aux strophes précédentes. Il marque un terme, il couronne le poème.

La dernière partie de *l'Isolement* apparaît ainsi dominée par la succession de formes verbales qui jalonnent le mouvement affectif et la courbe de la pensée du poète : elles en font l'ossature et en indiquent les grandes lignes.

III - Expression de la désespérance et de l'espoir dans ces strophes de « l'isolement » (mots et tours, vocabulaire et style).

C'est ce mouvement dont on retrouve l'expression dans bien d'autres éléments de cette page. A la base grammaticale répondent toute une série de touches et de notations, en un mot, tout un style.

Dans une lettre à Aymon de Virieu datée de 1818, Lamartine écrivait à propos de ses états d'âme : « Irrésistible dans les moments de bonheur, ma foi en la Providence disparaît presque totalement quand le malheur m'accable et le désespoir l'éteint tout à fait. » En 1821, à l'époque où il médite *l'isolement*, le poète se trouve dans un de ces moments où le malheur l'accable : Elvire est morte, il se sent incapable de continuer à vivre.

Les deux premières strophes du passage à étudier correspondent très précisément à ce « creux » ; mais *désespérance* traduit mieux, semble-t-il, l'état d'esprit qu'elles révèlent que le lourd mot « désespoir » : elles bercent, elles ne crient pas. Elles rappellent à l'esprit le *Vanitas vanitatum* de l'Écriture. Posément, calmement, Lamartine refuse toute consolation. Le monde pour lui est vide, il est *vain* (v. 26). Son œil reste *indifférent* au tableau qu'il lui offre ; et ce qui fait la joie de tous, le soleil, n'a pour lui aucune importance et ne l'émeut même pas : il ne lui *importe* pas. Et la conclusion partielle de ce passage contient enfin le grand mot attendu depuis le début de ces deux strophes, préparé par tout ce qu'elles contiennent, c'est *rien*.

Le poète n'éprouve et ne transpose dans ses vers aucun dégoût ; il s'abandonne au nihilisme sentimental ; il semble même n'avoir plus la force de se révolter.

C'est dans cette perspective qu'il faut alors interpréter, outre les termes cités au paragraphe précédent :

a) Première strophe :

— l'horizontalité de la phrase, à peine ébranlée par les fausses interrogations des vers 25 et 32.

— les deux énumérations du début, la première accentuant la lassitude de ce qu'elle traduit par la répétition des démonstratifs *ces* qui ne sont pas exactement des péjoratifs, mais des dépréciatifs ; la deuxième se terminant sur *si chères* qui prend toute sa valeur lorsqu'on y reconnaît la transcription d'un passé maintenant révolu : « qui nous étaient si chères ».

— les deux formes verbales, chargées, elles aussi, encore plus nettement de passé révolu, qui se répondent à la rime des vers 26 et 28 (cf. question I : *est envolé*).

— le contraste, au vers 28, entre *seul* et *rien*, et la quasi-magie du mot *manque* qu'ils encadrent et qui sonne avec des prolongements en écho avant la chute de tout le dernier hémistiche du vers (cf. question V).

b) Deuxième strophe :

— l'alternative du vers 29 que viennent relancer les deux alternatives imbriquées l'une dans l'autre du vers 31 et la répétition des *ou*.

— la présentation plate et sans relief des oppositions et l'absence de toute liaison même coordonnante entre les propositions.

— la redondance voulue de l'idée obtenue par la répétition à peine modifiée du même mouvement phrastique pour les vers 29 et 30 et pour les vers 31 et 32.

Lamartine en est arrivé au « point zéro » de la sentimentalité.

c) Alors s'annonce la remontée. La troisième strophe reste encore dans la « désespérance », la passivité s'y atténue déjà. Le poète n'est plus abattu au point de ne plus avoir la force d'envisager un soulagement à sa peine, écrasante. Même si on l'interprète comme une irréalité (cf. plus haut), l'éventualité imaginaire et invraisemblable qui y est exprimée trouve le moyen d'intéresser son esprit si elle ne touche pas encore son cœur. Il pense, il raisonne, il construit logiquement une réfutation à l'idée qui a germé en lui. Il en est soulagé, bien qu'il refuse de lui donner aucune importance : *le vide et les déserts* (v. 34). Elle le contraint à défendre sa position par le redoublement de la négation *rien* (v. 35 et 36).

Il va céder, il le sent. *Rien*, dans les deux phrases où apparaît le mot, se trouve placé au milieu du développement (exactement à l'hémistiche dans le vers), et dans la fin de ces deux phrases s'inscrit une sorte de réserve, une sorte d'atténuation de la négation.

Au vers 35, le partitif *de tout ce qu'il éclaire* en limite la portée ; au vers 36, c'est le complément de « provenance », à *l'immense univers*, qui réduit l'étendue de l'action exprimée par le verbe *demande* ; malgré sa douleur, le poète pourrait donc désirer quelque chose ailleurs ? Il ne le dit pas ; il semble simplement reprendre l'idée banale exprimée dans *des jours* au vers 32 ; mais là, ces mots apparaissaient un peu comme une cheville pour la rime et ils ne couvraient pas tout un hémistiche.

Pourtant, malgré cette réserve, l'idée de « néant », on le sent, a reculé ; la place même que lui donne le poète dans ses phrases et dans ses vers le prouve : *est dépeuplé, est envolé* étaient situés en finale de développement et à la rime. *Rien*, au vers 32, se trouvait encore placé sous l'accent le plus fort du deuxième hémistiche. *Rien*, dans les vers 35 et 36, se dilue, malgré le ton de révolte assez net, dans la lenteur du long complément qui le suit les deux fois et qui couvre toute une moitié de l'alexandrin, en baisse de ton. Au vrai, il représente, ce *rien* redoublé, la dernière expression qui relève de la désespérance.

d) *Mais peut-être*, au début de la quatrième strophe, fait basculer vers l'espoir. Immédiatement, le ton change. Malgré le tour encore hypothétique au conditionnel que conserve la phrase, on atteint le domaine du possible — d'un possible de rêve. La négation disparaît jusqu'au vers 44 ; et elle n'est alors reprise que dans une relative incidente. La création, le monde dans la nouvelle vision amorcée par le *peut-être* se

scinde et se partage en deux. Le gris morbide des premières strophes est relayé par l'or lumineux de celles-ci. Lamartine, avant Baudelaire, retrouve l'au-delà et franchit « les bornes de la sphère ».

Vrai soleil, autres cieux, source où j'aspire, espoir, amour, bien idéal répondent successivement en tonalité laudative à des termes « diminutifs » ou dépréciatifs de la première partie. Et tous se résument dans l'opposition absolue de : *Je ne désire rien* (v. 35) et de : *que toute âme désire* (v. 43).

De cette transmutation du côté de l'espoir, de cette montée vers un paradis, l'explication nous est donnée d'ailleurs en même temps : l'âme apparaît ; la foi en un autre monde intervient ; quant à celui-ci, on l'abandonne, on l'efface.

e) Lamartine alors, dans la sixième strophe, revient aux tours interrogatifs et aux tours négatifs des strophes du début. Mais interrogation et négation ne portent plus maintenant que sur la moitié du monde qu'il faut éliminer pour retrouver l'espoir dans la foi. Avec des accents comparables à ceux de Polyeucte dans les Stances (fin), mais plus déistes que chrétiens, le poète reprend en somme le thème de Corneille : « Saintes douceurs du ciel, adorables idées » et, sur terre, « il ne conçoit plus rien qui le puisse émouvoir ». L'objet sur lequel porte son refus ne change pas ; il a simplement dépassé le *terrestre séjour*, transcendé le temps et l'espace. Cette *dépouille* dont il s'occupait uniquement, cette terre qui est *terre d'exil* et vallée de larmes, il la renie en quelque sorte : *Il n'est rien de commun entre la terre et moi*, réplique aux vers 32 et 36 qui clôturaient les deux premières strophes. A *rien* répond *rien* dans un autre registre et sur un autre plan de pensée.

f) Il ne reste plus au poète des *Méditations* qu'à quitter la terre, comme au héros de la tragédie classique. Dans sa foi retrouvée, il reprend en une poussée de lyrisme romantique la description de la nature, et la comparaison en forme de la dernière strophe apporte son soutien à cette nouvelle attitude. Il *aspire* à la mort en revenant ainsi au monde, au monde d'ici-bas. Mais il ne s'agit plus cette fois-ci que d'un lieu de passage d'où il faut absolument s'arracher. Les *orageux aquilons*, pleins du souvenir de Chateaubriand, ne lui servent plus que « d'un doux passage pour l'introduire au partage qui le rendra à jamais heureux ». Non plus même pour « l'introduire », mais pour *l'emporter*.

Comme dans *l'Immortalité*, Lamartine a trouvé ici les accents de l'espoir par-delà le malheur :

« Je te salue, ô Mort, libérateur céleste !
Tu délivres... »

Du néant on est remonté à la vie. Tout nihilisme, tout pessimisme a maintenant disparu. On en a fini avec la désespérance.

Voir dans *l'Isolement* une poésie pleine de larmes, une production exemplaire du « pleureur à nacelle » qui ne peut plus « profiter de l'heure présente » ni jouir d'« un bonheur limité

à l'instant fugitif » fait contresens. L'essentiel de la pensée est contenu ici dans le mouvement de montée qui fait renaître la foi chez le poète. L'étude de la disposition des modes dans ce texte et du détail de la facture le prouvait déjà. Lamartine, il est vrai, donne une grande place à la désespérance ; mais il ne le fait que pour préciser son « dégagement ». Un simple coup de pouce suffit à présenter l'ensemble dans la perspective chrétienne de la parabole de l'enfant prodigue, ou dans celle des ouvriers de la onzième heure.

L'Isolement est l'hymne de l'espoir retrouvé.

IV - Le classicisme de la forme et du vocabulaire chez Lamartine d'après ce poème.

Dieu, le moi et la nature résument la triple préoccupation des Romantiques. *L'Isolement*, pour le fond, pourrait servir à illustrer l'orientation nouvelle de la littérature dans la première moitié du XIX^e siècle. On a dit que le recueil des *Méditations* marquait une révolution en poésie ; il n'est pas question de le contester et de le mettre en doute. Au milieu d'un paysage indécis et flou, c'est un soupir de l'âme qu'exhale Lamartine dans ce texte, le soupir d'une âme qui se tourne vers Dieu.

Mais la forme est loin d'être aussi révolutionnaire que le fond. La langue de Lamartine se rapproche de celle du siècle de Louis XIV ; elle se rapproche surtout de celle des derniers classiques. On connaît son goût pour les poèmes philosophiques de Voltaire et son admiration pour Parny, « à la grâce fluide et à la musique trop grêle ». Mais il faut surtout noter ici l'influence qu'a exercée sur le poète des *Méditations* Chénedollé dont *le Poète mourant* et *la Chute des feuilles* forment une sorte de prélude à *L'Isolement*. Comme lui, Lamartine conserve pour exprimer des sentiments nouveaux et personnels des tournures et des expressions utilisées depuis deux siècles, banales et fatiguées, et sa poésie sur ce point touche bien souvent au mécanisme. Il demeure un « classique parmi les Romantiques » selon la définition que donne de lui Victor Hugo en 1820 ; et le terme de « classique » n'a plus alors qu'une valeur dépréciative.

Ce classicisme vieilli de Lamartine, on le rencontre à la fois dans le vocabulaire et dans les tours.

1. Dans le vocabulaire

Il y a pour l'auteur de *L'Isolement* des mots « nobles » qui s'imposent dans le genre de la méditation : à *palais* s'oppose *chaumières*. Viennent ensuite, pressés et mis en relief, toute une série de termes déjà mille fois employés depuis l'époque de Malherbe et depuis la réaction contre l'exubérance de la Pléiade et de ses imitateurs : *vains objets* (comme dans *Milly*), *charme* et *solitudes*, auxquels répondent *vœux* et *terrestre séjour* ; *le tour du soleil*, *son cours*, et sa *carrière* qui rappellent l'antique ; *l'œil* ou *les yeux*, métonymie qui était devenue une manie chez les derniers versificateurs classiques ; enfin et surtout : *le char de l'Aurore*, avec une majuscule à *Aurore*, qui reprend l'ancien

cliché hérité de la mythologie grecque en une image bien désuète.

Cette contagion classique, ou pseudo-classique, n'épargne même pas la dernière strophe qui se rattache à la tendance nouvelle issue des œuvres de Chateaubriand : l'invocation finale s'adresse aux *aquillons* du xvii^e siècle devenus simplement *orangeux*, et non pas aux « tempêtes » ou aux « orages » du xix^e siècle. Jusqu'au dernier mot du poème domine ainsi un vocabulaire dépassé.

Il serait tentant de rattacher à ce mécanisme verbal d'autres séries de termes que l'on rencontre ici. Les uns se rapportent à la philosophie idéaliste : on pense à *bornes de la sphère*, à *vrai soleil*, à *autres cieux*, et enfin à *bien idéal* ; mais ils diffèrent des précédents en ce qu'ils correspondent à une pensée personnelle de l'auteur ; ils apparaissent dans le texte, non plus à titre de clichés ou de formules, mais en vue de définir la position philosophique et l'idéalisme de Lamartine ; ils ne sont ni vides ni gratuits.

D'autres, également pleins, qui les relaient dans les dernières strophes, prennent une tonalité religieuse ; ce sont : *cieux, terrestre séjour* (peut-être, bien qu'on l'ait déjà noté plus haut comme de nuance classique), mais en particulier *terre d'exil* ; ils tirent leur origine des textes sacrés ou de la Bible ; aussitôt qu'on les a entendus, on évoque « Notre Père qui êtes aux cieux », « sur la terre comme au ciel » (*Pater*), ou « dans cette vallée de larmes, après cet exil » (*Salve Regina*). Le christianisme essentiel du poète transparait alors ; et le contraste est même si choquant avec l'« oripeau » classique du *char de l'Aurore* qu'aucun rapprochement ne semble possible. Dans toutes ces expressions, le vocabulaire de l'auteur est sincère.

2. Dans les tours

Il y a aussi pour Lamartine des expressions et des présentations de phrases qui conviennent, parallèlement aux mots du vocabulaire, et qui s'offrent naturellement à son esprit ; il préfère ainsi le pluriel au singulier pour les mots concrets, ce pluriel qui amplifie et qui en même temps estompe la vision quand il esquisse le paysage (1^{re} strophe en particulier ; mais également dernière strophe). Même dans ce cas, il emploie parfois l'abstrait qui ne prend pas alors la valeur connue de « monnayage » de l'idée exprimée.

— Il répète volontiers les conjonctions de coordination : *ou... ou* (v. 29), *et... et...* (v. 42).

— Il conserve une sorte d'affection pour *en*, depuis longtemps concurrencé par « dans » à côté de noms précisés par un déterminatif ou par un qualificatif (v. 31 et 33) et pour *où* (cf. I, *où j'aspire*), si commode d'ailleurs en poésie.

— Il utilise, selon les conseils de Malherbe, *il est* (v. 48) à la place de « il y a », qu'on trouve aussi dans *Milly* (« Il est des monts... »), plus coulant et plus facilement adaptable à la prosodie.

— Il affectionne certains outils grammaticaux vieilliss et

abandonnés par la langue déjà à son époque : ainsi *que* interrogatif neutre apparaît successivement comme complément d'objet (v. 25), comme complément de relation (v. 32), comme complément de cause (v. 45).

A ces derniers mots correspondent des tours de phrases interrogatifs ou exclamatifs fréquents, sans parler de celui qui est amené par *pourquoi* au vers 47 ; ils donnent à la phrase une tension et une dignité de tragédie classique.

Dans le même sens agissent aussi les apostrophes que le poète adresse aux choses ou aux idées, et les interpellations ; au vers 27, les douze syllabes de l'alexandrin suffisent à peine à l'évocation des divers aspects de la nature impuissante à soulager le cœur blessé de Lamartine ; et le même procédé reparait au vers 46, *vague objet de mes vœux*, groupe soutenu par *toi* ; puis au vers 52, avec *orageux aquilons*, dont la place en conclusion, on l'a déjà signalé, met en valeur l'importance.

Dans certains de ces passages et dans d'autres encore (v. 25, 29 et 31, 44) l'accumulation, la redondance ajoutent leur effet à celui que produit l'interpellation ou viennent le relayer. La phrase elle-même tout entière subit l'influence de ces procédés de développement oratoires ou scolaires.

Une impression d'artificiel naît ainsi dans l'esprit du lecteur. La phrase ne touche pas la vérité des sentiments ; elle les affadit. Ce n'est plus une plainte ou un cri ; c'est un thème traité selon les règles de la rhétorique ; c'est une composition.

De toute façon, c'est du « déjà vu », c'est du « classique », au sens où l'on entend ce mot quand on parle de manque d'originalité et de reprise courante d'une mode ancienne.

Une seule strophe semble échapper à cet envoûtement de la langue et du tour : la dernière. Elle révèle une inspiration toute différente ; la Muse classique y cède la place à la Muse romantique, à celle d'Alfred de Musset et des « mineures » comme Maurice de Guérin ou Sainte-Beuve (*Joseph Delorme*).

Et pourtant, elle ne s'en dégage pas complètement : *aquilons* a déjà été relevé plus haut ainsi que l'apostrophe. Il convient en outre de signaler qu'elle est bâtie sur une comparaison traitée en forme, et appuyée sur *je suis semblable*, qui insiste sur le parallélisme des deux éléments confrontés : la nature à l'automne et le cœur abattu du poète, et elle répond par *feuille flétrie* à l'expression « âme flétrie » des premiers vers de *Isolement*. La composition, le bâti classique tient toujours. On peut penser à Chateaubriand en lisant cette comparaison ; mais on est encore loin de la hardiesse des images de Hugo (« Le pâtre promontoire au chapeau de nuées ») ; on est encore loin de Baudelaire et du feu d'artifice d'évocations subjectives de *la Chevelure*. Il reste une longue distance à parcourir pour y parvenir. Lamartine demeure pour la forme et pour le tour un « classique attardé ».

Il a libéré sa pensée, il n'a pas libéré sa plume.

V - Le vers lamartinien d'après cet extrait.

Le terme classique revient encore à l'esprit pour définir la facture du vers dans ce passage. Une poésie peut rarement

suivre avec plus d'exactitude les règles édictées par les théoriciens de l'alexandrin.

Les rimes sont régulières sans être riches; toutes, à une exception près, comportent la voyelle et la consonne d'appui qui les rendent suffisantes; celle que l'on peut estimer pauvre (*toi-moi*) (v. 46 et 48) est cependant acceptable puisqu'elle donne le son *wa* et que la semi-consonne *w* soutient l'émission vocalique.

La critique qu'on pourrait faire, celle que fait Grammont, particulièrement dur pour la versification de Lamartine dans *le Vers français*, porterait sur les sonorités et sur leur alternance. On sait en effet que les rimes masculines et les rimes féminines doivent se succéder en un chassé-croisé exact. Or, toujours en se référant à Grammont, on apprend que sont pour l'oreille des féminines celles qui se terminent par une consonne articulée et entendue par le lecteur, et des masculines celles dans lesquelles le son vocalique s'arrête nettement.

A ce point de vue, les strophes II, III et V de cet extrait se terminent pour les quatre vers par des féminines. II : *achève, cours, se lève, jours*; III : *carrières, déserts, éclaire, univers*; V : *aspire, amour, désire, séjour*. Le *r* final partout entendu crée un effet de continuité peut-être voulu, mais peu régulier. La strophe III ajoute même à cette monotonie due aux quatre *r* celle qui provient de la répétition de la voyelle *è* déjà utilisée avec le prolongement des *r* pour les vers 25 et 27 et reprise aux vers 37 et 39, 37 suivant immédiatement la troisième strophe. Mais cet effet semble traduire en somme la lassitude et le nihilisme du poète; à ce point de vue, il est très acceptable.

En revanche, la dernière strophe contient quatre rimes masculines selon la définition «acoustique» donnée tout à l'heure : *prairie, vallons, flétrie, aquilons*; ici, l'uniformité est cependant atténuée par la nasalisation des deux «o» dans les vers 50 et 52.

Quant au rythme de l'alexandrin, il est établi strictement suivant les normes classiques à une exception près : celle du vers 27. Lamartine, pour celui-ci, abandonne par extraordinaire la mesure à quatre temps; il remplace le tétramètre par un pentamètre, le premier hémistiche ne peut être lu autrement qu'en trois mesures de deux syllabes chacune. Pour compenser, il est vrai, les deux dernières mesures du vers, celles du deuxième hémistiche (3-3) se lient dans une émission de voix assez uniforme; elles demeurent cependant marquées. L'effet rendu, celui d'une accumulation, déjà frappante pour le tour de la phrase syntaxique, va tout à fait dans le sens de la pensée à exprimer. L'entorse à la règle n'est due ni au hasard ni à la négligence. Elle est voulue et heureuse.

Deux autres exemples de l'atténuation du *tempo* pour les deux mesures d'un hémistiche se trouvent aux vers 40 et 44, à la fin de la quatrième et à la fin de la cinquième strophe. L'accent se place alors en 40 sur l'auxiliaire *j'ai*; en 44, sur le verbe *avoir* encore à la 3^e personne du singulier, non auxiliaire cette fois-ci, mais sans grande valeur significative en

lui-même, si on le détache de son complément *pas de nom*. Cette atténuation n'arrive pourtant pas à annuler la mesure et à rompre la cadence. Dans ce cas comme plus haut sur un autre plan, le poète réussit à donner à ces conclusions partielles un élan bien accordé à l'espoir retrouvé et à l'aspiration vers l'au-delà.

La variation du nombre des syllabes dans chaque mesure par substitution à 3|3 de 2|4 ou même de 5|1 (ou inversement) est assez fréquente. On pourrait en relever une vingtaine de cas. Rien n'est plus normal, même chez les plus classiques des classiques. On ne doit pas toujours donner à ces raccourcissements ou à ces allongements du mètre une importance quelconque. Ils sont souvent indifférents. On y reconnaît visiblement une intention du poète surtout dans les cas extrêmes : 1|5. La vedette donnée à la syllabe qui, à elle seule, équilibre les cinq suivantes est évidente au vers 38 : *lieux*, à l'attaque du vers, appuie, en accord avec l'irrégularité grammaticale, l'importance des au-delà pour Lamartine sans écraser pour autant l'autre mesure dont les trois dernières syllabes forment un bloc sonore : *vrai soleil*. De façon plus accentuée encore, toujours à l'attaque du vers (v. 41 et 42), une autre indication locale de l'au-delà, plus claironnante, marque une sorte d'extase grâce en particulier au vide de son prolongement dans le silence qui suit l'émission du *a* sonore. Enfin, au vers 49, le deuxième hémistiche reproduit le même effet : la dernière syllabe de *tombe*, muette, se reporte sur le mètre qui suit et *tom(be)* traduit heureusement la chute de la feuille morte avec sa sonorité nasale mise en relief par la brièveté de la mesure.

On signalera seulement pour l'autre catégorie (2|4 ou 4|2) les accentuations les plus sensibles :

— celle de *et tout* (v. 28) devant les quatre syllabes de *est dépeuplé* correspond parfaitement à l'insistance sur l'absolu du terme ;

— celle de *qu'impor(te)* se traduirait aisément par un geste qui « balayerait » le soleil ;

— celles de *-re rien* et de *-de rien* (v. 35 et 36) lancent à l'hémistiche leur négation et se trouvent renforcées par la faiblesse des muettes finales qu'elles suivent ;

— celle du vers 51 pose avec vigueur le deuxième terme de la comparaison de la feuille des bois, que reprend au vers 52 la mesure finale du premier hémistiche *comme elle*, si bien que *moi* et *elle* s'y répondent dans le même éclairage de premier plan. Il est à remarquer que *comme elle* n'écrase pas la première mesure dont les quatre syllabes sonnent toutes ; le cas se rapproche de celui de *lieux* et de *vrai soleil*, au vers 38.

Les rejets et les enjambements sont si rares qu'il est à peine besoin de les mentionner. Le vers presque toujours correspond à l'idée et se superpose sans difficulté à la phrase logique. Quand le mouvement demande un développement plus ample, Lamartine le coule dans plusieurs vers pleins, généralement dans deux vers, sans rompre la cadence de l'alexandrin et sans

user non plus des chevilles courantes. Cette technique aboutit à la constitution de distiques presque aussi nettement frappés que ceux de Corneille ou de Boileau. On rencontre également des suites de trois vers dans les strophes V et VII, et ces suites traduisent avec bonheur les sentiments et les idées qu'exprime le poète. L'effet d'allongement se remarque surtout dans les vers 42, 43 et 44, grâce à la présence de la conjonction *et*, en tête des deux derniers alexandrins, et à la faiblesse des accents toniques intérieurs : une impression de repos et de calme naît de cet arrangement.

On trouverait dans le détail beaucoup d'autres remarques à faire. Mais à la différence de ce que révélait l'étude du vocabulaire et des tours, presque constamment dans cette étude du vers le classicisme aboutit à des effets heureux, la facture traditionnelle correspondant à l'idée et au sentiment de Lamartine.

Le caractère affectif du rythme prosodique adopté le veut ainsi. La douleur du poète, en ce printemps de 1820 où il compose *l'Isolement*, n'est pas une douleur criarde ou tumultueuse ; elle reste calme dans son abattement ; et lors de sa remontée vers l'espoir, rien ne se fait par saccades ; cette remontée ne s'accompagne pas de rupture ; elle est progressive, lente et « glissante ». Le mouvement se rend avec naturel dans le moule le plus régulier des alexandrins.

Mais surtout la versification ne saurait rester indépendante de la musique : certaines remarques faites en passant sont déjà venues le prouver. Lamartine est un « chanteur » (« le chanteur d'Elvire », a-t-on dit). Ses *Méditations* sont déjà, sans jeu de mots, des *Harmonies*. Dans tout ce passage, aucun « accroc » ne vient gâter l'audition de ce développement traité comme un thème musical ; les « mouvements » s'y reproduisent et s'y répètent, pour reproduire et répéter les propres mouvements internes de l'âme du poète.

Les voyelles contribuent à rendre cette musique : les claires mêlées aux sourdes dominant dans la première partie ; les éclatantes et les aiguës dans la deuxième. Elles transposent, sur le plan des sonorités, celles des rimes assurément plus encore que les autres, le passage de la désespérance à l'espoir. Mais le jeu de Lamartine apparaît surtout habile dans l'utilisation des nasales : elles se répètent sans discontinuer presque toujours en position forte dans les trois premières strophes : on part, dans le passage à étudier, sur « Que me *font* ces vallons », et on aboutit au terme du troisième quatrain à : « Je ne demande *rien* à l'immense univers ».

Puis les voilà qui disparaissent, au sens strict du mot, dès que *Mais peut-être*, à l'attaque de la quatrième strophe, a donné le coup de départ vers l'espoir ; aucune nasale ne se présente du vers 37 au vers 40 à l'exception de *tant* ; à peu près aucune dans la strophe V ; et, dans la strophe VI, seulement *élancer, rien, commun, entre* dont les dernières, accumulées et pressées dans le vers 48, vont dans le sens de l'assombrissement et du trouble : mais il s'agit alors de la négation du monde d'ici-bas ; les nasales jouent en opposition à un *moi* éclatant et devenu pour ainsi dire céleste.

Enfin elles chargent à nouveau la dernière strophe et la dernière phrase musicale de leurs sonorités tourmentées, quand l'âme du poète s'impatiente à l'idée de rester encore longtemps prisonnière sur la *terre d'exil*, en même temps que les aiguës et les claires se mêlent aux sombres et aux éclatantes. Et elles finissent par encadrer le dernier alexandrin : « *Emportez... aquilons* » dans une reprise voulue du thème initial en *forte* pour l'orchestration générale du passage.

Les consonnes participent du même génie musical et de la même inspiration harmonieuse. Une étude systématique prouverait combien les occlusives sont rares en proportion des autres consonnes aux articulations moins marquées : sifflantes, chuintantes, vélares ou fricatives. Elles gardent une valeur de refus et de négation, importante et essentielle au vers 28 dans le deuxième hémistiche : *... et tout est dépeuplé*, ou encore au vers 37 : *Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire* ; la diction doit y mordre pour les appuyer.

Mais les effets voulus et reconnaissables sont beaucoup plus fréquents pour les *v* et les *s* ou les *r* ; ils correspondent à ceux qu'obtenait le vocalisme voilé des nasales. Le premier vers, déjà remarquable pour les deux nasales du début, est encore à relever ici :

« *Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières* ».

Il offre 11 consonnes « douces » contre 2 dures, qui ne sont d'ailleurs pas sans intérêt. Le ton est donné, le thème est lancé. On relèverait dans la même tonalité :

le vers 30 : « *D'un œil indifférent je le suis dans son cours* » ;

le vers 41 : « *Là je m'enivrerais à la source où j'aspire* » ;

le vers 50 : « *Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons* ».

Ce sont les plus typiques ; le premier transpose l'abattement, le suivant l'aspiration ; quant au vers 50, on y voit comme une traduction du souffle du vent avec dominante des *v* et soutien des *l*. Et le vers 51 lui apporte la réplique dans le domaine du sentiment grâce à la répétition de deux *s*, de deux *bl* et de deux *f*.

On peut juger d'après ces exemples de l'abondance et de la pertinence de tous ces effets de sonorités diverses. Lamartine semble les rencontrer sans efforts. Ils se suivent et se relaient ; ceux que produisent les consonnes et ceux que produisent les voyelles se soutiennent et s'amalgament. Tout ici est musique, musique naturelle et vraie.

Mais deux vers (v. 28 et 50), entre tous les autres, frappent agréablement l'oreille. Pour terminer cette étude, il peut sembler intéressant de voir comment le chancre d'Elvire y a réussi une harmonie presque parfaite. Leurs douze syllabes, ou plus exactement leurs douze voyelles, jouent comme des notes de musique, pour reprendre l'image de Grammont ; elles se répondent soit par dyades soit par triades, selon que les aiguës et les claires (palatales) ou que les sombres et les éclatantes (non palatales) occupent telle ou telle place. Voici le schéma qu'on pourrait en donner :

vers 28 : *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé !*

palatales	} aiguës												
		} claires			+				+		+	+	
non palatales	} éclat.							+					
		} sonores	+	+			+	+				+	

vers 50 : *Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons...*

palatales	} aiguës				+								
		} claires						+	+	+			
non palatales	} éclat.				+		+				+	+	
		} sonores	+										+

Pour le vers 28, la lecture de ces grilles donne :

- 1 et 3 sont semblables et opposés à 5 } lus en dyades.
 2 et 4 sont semblables et opposés à 6 }
 3 et 4 sont semblables lus en triades.

Les deux premières triades ont bien le même mouvement, mais une claire de la 1^{re} répond à une éclatante nalisée de la 2^e.

L'harmonie semble plus convenable en dyades ; elle est acceptable en triades. Il convient en outre de noter que, parmi les palatales, seules sont présentes des claires ; aucune aiguë n'apparaît.

Pour le vers 50 :

en dyades, 1 est opposée à 5 et à 6, qui sont semblables dans le registre des non palatales.

1, et 5 et 6, par ailleurs semblables, sont opposés à 3 ;

2 et 4 sont semblables.

en triades : 2 et 3 sont opposés.

L'harmonie semble encore dans ce cas plus intéressante en dyades.

On notera également qu'une seule aiguë apparaît à la troisième syllabe.

Au terme de cette étude de grammaire et de style, Lamartine se présente en somme comme un poète de « transition » entre le romantisme et le classicisme. Pour le fond, il se range parmi les tenants de la nouvelle école littéraire, de celle qui met au premier plan le sentiment et le cœur. Pour la forme, il ne se détache pas encore de ses devanciers dont il a gardé le vocabulaire et le tour de phrase.

Mais, par un hasard heureux, il arrive ici, dans *l'Isolement*, que cette forme n'est pas sur bien des points en contradiction avec le fond.

Et *l'Isolement*, dans ces conditions, sans atteindre à une netteté parfaite, se rapproche des poèmes les plus réussis.

ALFRED DE VIGNY

Moïse

- 45 Et, debout devant Dieu, Moïse ayant pris place
Dans le nuage obscur lui parlait face à face.
Il disait au Seigneur : « Ne finirai-je pas ?
Où voulez-vous encor que je porte mes pas ?
Je vivrai donc toujours puissant et solitaire ?
- 50 Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.
Que vous ai-je donc fait pour être votre élu ?
J'ai conduit votre peuple où vous avez voulu.
Voilà que son pied touche à la terre promise ;
De vous à lui qu'un autre accepte l'entremise.
- 55 Au coursier d'Israël qu'il attache le frein ;
Je lui lègue mon livre et la verge d'airain.
Pourquoi vous fallut-il tarir mes espérances,
Ne pas me laisser homme avec mes ignorances,
Puisque du mont Horeb jusques au mont Nébo
- 60 Je n'ai pas pu trouver le lieu de mon tombeau ?
Hélas ! vous m'avez fait sage parmi les sages !
Mon doigt du peuple errant a guidé les passages ;
J'ai fait pleuvoir du feu sur la tête des rois ;
L'avenir à genoux adorera mes lois ;
- 65 Des tombes des humains j'ouvre la plus antique,
La mort trouve à ma voix une voix prophétique,
Je suis très grand, mes pieds sont sur les nations,
Ma main fait et défait les générations ;
Hélas ! je suis, Seigneur, puissant et solitaire,
- 70 Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre ! »

Poèmes antiques et modernes

Éd. Calmann-Lévy, Livre mystique, p. 78

Alfred de Vigny est classé parmi les grands poètes « romantiques ». L'habitude qu'on a de creuser une sorte de fossé entre ceux-ci et leurs prédécesseurs tend à laisser croire que leur langue et leur prosodie n'ont aucun rapport avec celles des écrivains et des poètes du XVIII^e siècle et du XVII^e siècle. En réalité, il n'y a jamais eu « rupture ». On retrouvera donc dans cette étude, comme on les retrouverait dans une étude de Lamartine ou de Victor Hugo première manière, bien des traits qui sont communs à l'âge classique et à l'âge romantique. On signalera au passage dans les réponses aux questions grammaticales, aussi bien que dans les exposés touchant au style, ces traits communs, par souci de relever le « courant continu » qui passe d'un bout à l'autre de notre littérature nationale.

I - Explication, du point de vue de la grammaire, des mots et expressions suivantes :

puissant

On sait que le participe présent a de très grandes affinités avec l'adjectif qualificatif. De ces affinités, il tire son nom. Ici, on rencontre le cas extrême, celui où le participe s'est complètement détaché du verbe.

Les avatars phonétiques ont fait qu'un certain nombre de verbes ont créé, au cours des premiers temps de notre langue, à côté d'une forme primitive de participe, une nouvelle forme, plus reconnaissable et plus intimement liée au radical. Dans ce cas, la forme ancienne a perdu le contact avec les autres formes de même racine, et elle est devenue purement et simplement un qualificatif.

Puissant était à l'origine le participe du verbe « pouvoir » (latin : *possum* et *potens*). La naissance de « pouvant », reformé sur *pouv-*, lui a enlevé tous ses emplois verbaux. Il a pris la marque du comparatif : « plus », etc., et celle du superlatif : « très », etc., exactement comme un adjectif. Il a cessé d'être correctement suivi d'un complément d'objet ; seul « pouvant » est maintenant susceptible d'en avoir un. Bref, il est devenu un adjectif qualificatif.

Cette évolution n'est pas spéciale à *puissant*. De la même manière, les « doublets » « vaillant » et « valant », « savant » et « sachant » ont abouti à donner d'une part deux participes présents : « valant » pour le verbe « valoir » et « sachant » pour le verbe « savoir », d'autre part deux adjectifs-substantifs : « vaillant » et « savant ».

C'est une discrimination parallèle, mais moins poussée qui sur le plan de l'orthographe seulement, a entraîné la distinction uniquement visuelle et arbitraire entre : « négligent » et « négligeant », « fatigant » et « fatiguant ».

N.B. - Il faut noter que le cas de *puissant* est peut-être le moins caractéristique, la liaison entre *posse* et *potens* étant déjà fort lâche en latin ; le verbe *sum* et ses autres composés ne possédaient pas de participes présents. *Praesens* et *absens*, comme *potens* étaient de vrais adjectifs. (Cf. cependant Grévisse, *le Bon Usage*, p. 554.)

...pour être votre élu (v. 51)

La préposition *pour*, suivie de l'infinitif, indique d'une façon générale le but, la finalité. En cela, son emploi est parallèle à celui de la locution conjonctive « pour que... » suivie du subjonctif. Mais est-ce le cas dans ce passage ? Certainement pas.

On a affaire à un groupe qui indique non le but, mais la **conséquence**. Les grammaires (et en particulier, G. et R. Le Bidois, *Syntaxe*, t. II, p. 494 sqq.) parlent de cet emploi un peu particulier. Les auteurs en référence précisent toutefois que cette valeur conséquentielle ne se rencontre que dans deux types de phrases :

— quand la principale contient un adverbe de quantité : « assez », « trop » ;

— quand le verbe de la principale énonce la nécessité

COLLECTION « ÉTUDES SUPÉRIEURES »

- Les ouvrages de la **Série Bleue** répondent directement aux besoins des étudiants des Facultés ou des classes préparatoires aux grandes écoles. Ils traitent de questions prescrites par les programmes officiels ou proposent des séries d'exercices en rapport avec l'organisation des études et des examens.
- Dans la **Série Rouge** entrent des ouvrages destinés aux étudiants mais aussi à un large public. Ils initient le lecteur à de grandes questions et lui donnent le moyen de faire le point des connaissances dans le domaine qu'il a choisi d'aborder.
- La **Série Verte** doit aider à la diffusion de connaissances nouvelles. Elle demeure ouverte à tous les auteurs qui désirent y publier le résultat de travaux où s'expriment la personnalité et l'originalité de leurs recherches.

L'originalité de ces « Études de grammaire et de style » est évidente : c'est l'ouvrage d'un praticien, non d'un théoricien. L'auteur, on s'en aperçoit vite à la lecture, a mis la main à la pâte.

Il a choisi une série de pages tirées des œuvres d'une soixantaine de grands écrivains et les a présentées en un panorama qui couvre les cinq derniers siècles, depuis la Renaissance jusqu'au milieu du XX^e siècle. Il y a étudié, en les analysant avec attention, les faits de grammaire et de style les plus remarquables et il a essayé d'atteindre, grâce à cette analyse, à une ferme appréhension de l'homme et de sa pensée.

Ces études offrent, de ce fait, une contribution intéressante à la mise en œuvre des connaissances théoriques de base que doivent posséder tous ceux qui étudient et tous ceux qui enseignent la grammaire et la stylistique. Elles peuvent même ne pas déplaire à ceux qui, en dehors de toute préoccupation scolaire, aiment à lire nos grands auteurs.

Les uns comme les autres y trouveront un instrument de travail ou de découverte d'une grande utilité. Le maniement leur en sera facilité par les deux index placés à la fin du second volume.

Cet ouvrage nouveau peut donc être à la fois un livre d'acquisition de connaissances pour les étudiants, un livre de référence pour les professeurs de lettres françaises — en particulier pour ceux qui sont étrangers — et un livre de soutien pour l'« honnête homme » du XX^e siècle.

Nombreuses sont les bibliothèques qui doivent faire bon accueil à ces « Études de grammaire et de style ».

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 00035876 4

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

