

LATVIJAS
ŪNIVERSITĀTES RAKSTI
ACTA UNIVERSITATIS LATVIENSIS

FILOLOĢIJAS UN FILOZOFIJAS
FAKULTĀTES SERIJA

III. SĒJUMS
TOMUS

№ 6—7

LATVIJAS ŪNIVERSITĀTE

R Ī G Ā, 1 9 3 6

24
1948

641.17-88

notre texte se trouvent dans les tomes I et V — tantôt au verso, tantôt au recto des feuillets et certainement il y en a encore d'autres, que nous n'avons pas remarqués, sans compter les feuillets indéchiffrables. Les feuillets sont numérotés comme il suit: dans le tome I: 116 20 (le texte au verso est sans numéro) 116 20 (recto); 118, 43 20 (texte au verso); 128 45 22; 129 46 22; 130 47 22; 131 22; 132 22; 140 23; 141 30 23; 142 51 23; — partout le dernier chiffre est barré; quand il y a 3 chiffres, le médial est à l'encre rouge, mais *le dernier seul* (c.-à-d. 21, 22, 23) paraît de la main de Flaubert.

Au tome V les numéros d'ordre sont: 90, 243; 91, 244; 92, 245; 93, 245. On peut sans doute admettre que l'ordre dans lequel ces feuillets sont rangés, est aussi celui, dans lequel ils ont été écrits, mais il est impossible de le démontrer, si l'on ne dispose pas du manuscrit entier, comme il est impossible d'établir l'ordre de la production. Il est curieux à noter d'ailleurs que 116 20 et 92 245 donnent les textes les plus proches du texte définitif, ce qui rend très invraisemblable la supposition que l'ordre actuel est aussi l'ordre chronologique.

Nous ne prétendons donc pas d'établir les états différents du texte dans leur ordre chronologique. Si nous sommes amenés à classer les versions, ce sera dans un ordre plutôt logique — qui peut coïncider ou non avec le chronologique. Ainsi nous sommes partis du texte définitif; au lieu d'en reconstruire par hypothèse la formation progressive, nous rechercherons quelles conditions il devait satisfaire, quelles en sont les propriétés caractéristiques; nous examinerons ensuite dans quelle mesure les différentes versions satisfont à ces conditions et quelles transformations elles ont subies pour aboutir à l'état définitif; en somme, nous suivrons le travail de Flaubert à rebours.

I.

La composition du passage dans le texte définitif et dans les brouillons.

Le passage que nous étudions est immédiatement précédé de l'évocation suivante:

„Ils, c.-à-d. Spendius et Matho, étaient sur la terrasse. Une masse d'ombre énorme s'étalait devant eux, et qui semblait contenir

de vagues amoncellements, pareils aux flots d'un océan pétrifié" — en somme c'est l'aspect de la ville pendant la nuit; notons tout de suite que cette indication se retrouve dans tous les brouillons où le texte est complet (aux variantes près). Voici maintenant le texte; nous faisons précéder chaque phrase d'un numéro d'ordre, ce qui nous évitera des répétitions plus tard; la page imprimée ne forme qu'un seul alinéa:

- 1) Mais une barre lumineuse s'éleva du côté de l'orient;
- 2) A gauche, tout en bas, les canaux de Mégara commençaient à rayer de leurs sinuosités blanches les verdure des jardins.
- 3) Les toits coniques des temples heptagones, les escaliers, les terrasses, les remparts, peu à peu, se découpaient sur la paleur de l'aube;
- 4) et tout autour de la péninsule carthaginoise une ceinture d'écume blanche oscillait, tandis que la mer couleur d'émeraude semblait comme figée dans la fraîcheur du matin.
- 5) A mesure que le ciel rose allait s'élargissant, les hautes maisons inclinées sur les pentes du terrain se haussaient, se tassaient, telles qu'un troupeau de chèvres noires qui descend des montagnes.
- 6) Les rues désertes s'allongeaient;
- 7) les palmiers, çà et là, sortant des murs, ne bougeaient pas;
- 8) les citernes remplies avaient l'air de boucliers d'argent perdus dans les cours;
- 9) le phare du promontoire Hermaeum commençait à pâlir.
- 10) Tout au haut de l'Acropole, dans les bois de cyprès, les chevaux d'Eschmoûn, sentant venir la lumière, posaient leurs sabots sur le parapet de marbre et hennissaient du côté du soleil.

Suit l'aspect de la ville après le soleil levé. Cette dernière indication est encore reprise dans presque tous les brouillons; c'est une preuve suffisante que le tableau a été pendant toute la période de composition du roman suffisamment individualisé.

Ainsi nous ne faisons point violence au texte en l'isolant.

Quelle est l'ordonnance du tableau et la topographie qu'il suppose? Les spectateurs sont sur la terrasse de la maison de Barca; Carthage est plus bas qu'eux — et c'est la direction de leur regard qui doit marquer la topographie. Or voici ce qu'on constate: „à gauche, tout en bas" — c'est la première indication, „les canaux

de Mégara (2); puis un aperçu sommaire de la ville, même moins: l'indication de la présence d'une ville, vue *de profil* devant l'aube. Deux remarques s'imposent: on regarde donc au loin et au moins droit devant soi (on est au niveau de la ville ou plus bas); et de plus l'indication primitive „à gauche“ — paraît oubliée: on s'attendrait à une autre précision dans le genre de „à droite“, „en face“ — on n'en trouve point ni dans la page, ni dans la suite. Reste à supposer qu'on continue le mouvement de gauche vers la droite, mais rien ne l'indique.

Ensuite il s'agit de la mer (4) autour de la péninsule. Nous voilà d'un bond transportés hors de la ville, le regard des spectateurs se porte plus loin encore; de plus on nous donne une indication que la lumière croît, puisqu'on distingue la couleur de la mer.

En résumé le tableau est ordonné suivant le regard du spectateur, qui glisse sur la ville et va aussi loin que la lumière le permet.

Mais voici que l'auteur indique lui-même l'accroissement de la lumière (5) — „ciel rose allait s'élargissant“, et nous passons à quelques détails; c'est logique sans doute — mais cela suppose que du lointain, progressivement ou brusquement, on revient à la ville; les détails-mêmes ne sont point nombreux: on distingue des maisons, mais pas individuellement (troupeau de chèvres noires); tout au plus quelques points apparaissent: rues désertes (6), quelques palmiers (7), les citernes (8), le phare (9). Tout cela sans aucune indication des positions respectives des objets; on peut induire seulement que le regard se pose enfin assez près de la maison de Barca, puisque la lumière du phare peut projeter l'ombre du palais sur les jardins (page 101 — édit. Conard). Voici enfin le dernier objet évoqué, mais cette fois isolé: le temple d'Eschmoîn qui lui, est assez loin (puisque les convalescents, qui y couchaient, s'étaient mis en route dès l'aurore pour arriver au palais de Barca vers le soir (p. 2.)). De toute façon le regard doit se porter de nouveau au loin — justement parce que le temple (tout au haut de l'Acropole 10) est l'endroit le plus élevé de la ville, et du reste, c'est le temple du dieu Soleil — ce qui suffit pour tout expliquer.

En somme l'ordonnance du tableau est commandée par deux facteurs: 1) la direction du regard des spectateurs qui exécute un triple mouvement: en bas, à gauche — au loin; de loin — vers le

près, au loin. 2) l'accroissement constant de la clarté — qui en partie motive le mouvement — mais aucune trace de topographie tant soit peu précise.

Il n'est pas dans notre intention d'examiner si cette évocation, car c'est une évocation, plutôt qu'une description, est composée d'une manière logique ou naturelle — on pourra, certes, soutenir le pour et le contre; notons seulement qu'il y a un peu trop d'allées et de venues pour que le tableau ne fût pas „arrangé“. D'autre part certaines indications portent à soupçonner que cet arrangement n'obéit pas *uniquement aux exigences de la logique*, au sens le plus large du mot; au début (2) on ne distingue que les canaux de Mégara (ils sont plus près, c'est vrai) — et les citernes bien plus tard; de même les palmiers, et pourtant on voit que la mer est „couleur d'émeraude“ et cependant, même à la fin, le phare „*commençait* à pâlir“. En somme cette analyse rapide montre déjà que Flaubert ou bien n'écrit pas d'après une vision intérieure nette, (car la topographie pouvait être aussi fantaisiste qu'il le voulait) — ou bien, que si une telle vision existe, il n'arrive pas à l'exprimer, se heurtant à des difficultés obscures. Dans les deux cas l'effort principal de l'écrivain porte sur la phrase.

Voyons maintenant si le contenu des brouillons permet la même supposition. Les manuscrits attestent que Flaubert s'efforçait, en général, de donner d'un seul coup l'ensemble du tableau, mais on trouve aussi des ébauches, des espèces de plan souvent indéchiffrables sous les ratures et les corrections. Nous en reproduisons un ci-contre, avec les corrections de Flaubert dans le texte, accompagné d'un commentaire rapide; les chiffres entre parenthèses renvoient aux phrases du texte définitif; les crochets contiennent les suppressions.

tome I / F. 151 25 / „Comme une tache (illisible) de couleur changeante qui se leva (1). Mais le ciel rose, orange, pourpre et à mesure que ça gagnait (5) [et à mesure que la tache orange s'élargissait on voyait mieux les détails] —

... toute cette partie entre crochets est supprimée, mais elle indique la manière *générale* dont l'auteur entendait procéder: aller de l'ensemble aux détails.

... on voyait les crêtes (?) dorées (!) pour empêcher les oiseaux — [et la différence] il se forma comme des ravins entre des maisons à bitume [avec les temples — temple d'Eschmoûn (10)] qui semblaient s'écarter palmier au bord d'une terrasse blanche (7) (en surcharge) les colosses sur les temples la colonnade du temple de Cérès se détachait (en surcharge) — [un air cru au bout des ravins la mer bordant d'une frange d'écume] et en surcharge: toute la péninsule depuis x jusqu'à x se borda d'argent entourant ... (4) Sable noir, gens qui grouillent pour chercher de l'or; **inserré:** (illisible); maisons de bois, filets et Taenia — et la blanche Tunis comme un troupeau de moutons (5). Le phare s'éteignit (9) — portes de bronze des temples qui s'ouvrent laissant voir. — Le soleil tout à coup comme une explosion ..."

En outre en marge, en face de „temple de Cérès“ on lit:

„nuées de tourterelles colombes autour de Taenith dans le bois“.

Cette ébauche suggère les observations suivantes: rien ne prouve que ce soit la première; mais au fond peu nous en importe la place chronologique; l'important est que, malgré les hésitations, le contenu en est tout différent du texte définitif; la disposition du tableau aussi: il ne suppose qu'un seul mouvement: le regard va de haut en bas et se fixe au loin — voilà qui peut paraître bien plus naturel et plus logique que la disposition du texte imprimé. Et enfin l'esquisse est beaucoup plus riche en détails (conformément à l'indication supprimée par l'auteur). Une autre esquisse analogue, mais illisible, se trouve au feuillet I. 140. 23.

Ces constatations jointes aux caractères du texte définitif, nous permettront d'opérer un classement purement arbitraire, mais assez commode des brouillons: ils se distribuent en 4 groupes:

I) le tableau suppose un seul mouvement continu (de près — au loin ou inversement) t. I: 151. 25; 116. 20 (verso) — qui paraît une élaboration du précédent; t. V: 91. 244 et 93. 246.

II) *un double mouvement* — mais sans aucune justification apparente t. I: 118. 43. 20; 128. 45. 22; 129. 46. 22; 131. 22; t. V: 90. 243.

III) Le changement d'orientation est amené par un dialogue ébauché entre les deux personnages: t. I. 130. 47. 22 et 141. 50. 23 visiblement une version postérieure du précédent — 141. 50. 23.

IV) Le changement de direction est justifié par celui de l'éclairage (comme dans le texte définitif): t. I: 116. 20; 132. 22; t. V: 92. 245.

Comme nous nous plaçons pour le moment au point de vue du contenu seulement, nous ne donnons pas le texte complet des brouillons; nous nous bornerons à quelques résumés qui suffiront pour appuyer la conclusion hypothétique que nous a fournie l'analyse du texte définitif. Nous représentons les phrases ayant le même sens que celles du texte final ou un sens analogue par leurs chiffres, et nous en relèverons chaque fois l'ordre.

I. F. 151. 25 a été reproduit en entier; il contient, au moins à l'état d'ébauche, toutes les phrases du texte définitif, sauf 2 (canaux), rangées dans l'ordre suivant:

1. 5 (en partie) [10] 7 3 4 5 9.

Le verso du *feuillet 116* (I) observe le même ordre; mais comme c'est un fragment il contient seulement quelques indications sur les objets lointains:

Péninsule bordée d'écume (4); au pied des môles grouillent les pauvres cherchant de l'or; à l'autre bout du lac — Tunis serre ses maisons comme un troupeau de moutons (5 — fin) et 9.— donc c'est la fin même du feuillet 151. 4 5/9; 91. 244 et 92. 246 se complètent également dans un certain sens. Le premier s'occupe de la ville et va vers la périphérie: une couleur rose (5) à l'orient; des maisons se séparent par larges morceaux; les rues apparaissent comme ravines; des palais pareils aux bûchers funéraires; d'autres maisons et palais, temples, galères derrière; (7); haillons et filets qui sèchent; ciel bleu découpé en losanges; colonnade de Cérés; ciel qu'on voit entre les jambes des colosses; (4); fourneaux à cerceaux; chercheurs d'or. Phrases du texte définitif dans l'ordre 5, 7, 4.

93, 246. (1.) avec la mer immobile qui s'étale sous la tache lumineuse; des blancheurs inégales apparaissent; 2 (*à gauche*); 8 (citernes); on devine la place des ports avec les galères; un arc de l'aqueduc laisse apercevoir des stèles de tombeaux au loin; le toit conique d'un temple domine les maisons; (3); elles se distinguent de la campagne et de la mer; la ligne des remparts avec les tours et les sentinelles. *Phrases* du texte définitif: 1, 2, 8, 3.

Donc les phrases définitives ébauchées en général, même si elles se suivent dans l'ordre final sont séparées par bien de détails. Cela suffirait pour prouver que le classement des objets vus n'a aucun fondement dans une vision ou que cette vision est très imprécise. Si d'autre part on tient compte du fait que 10. est supprimée, que 5 s'applique à Tunis ou bien ne fournit que l'image du début, on ne manquera pas d'être frappé de la grande différence entre le texte définitif et les 4 brouillons, — même au point de vue du simple contenu, qui a subi surtout un appauvrissement. Sont disparus: les temples autres que celui d'Eschmoûn (Tanit, Cérès) — les colosses, les détails sur les maisons, les chercheurs d'or, les palais, le ciel bizarrement découpé, l'aqueduc, les stèles, les ports, les remparts (à peine mentionnés) — Tunis, Taenia.

II. Tous les feuillets de ce groupe ont un contenu semblable, c.-à-d. décrivent ou énumèrent les mêmes objets; tous contiennent au moins une velléité de couper le tableau en deux (alentours immédiats et la ville elle-même), mais nous ne nous éloignons plus de la ville. En voici les résumés dans le même ordre qu'ils sont classés dans le manuscrit; nous mettons dans le résumé entre crochets les éléments disparus dans le texte définitif.

118, 43, 20: 2. (canaux), 8. (citernes); [ports avec galères semblables aux dogues enchaînés; aqueduc et stèles des tombeaux au loin; fortifications et leurs tours avec sentinelles; le vallon rempli d'ombre de Byrsa]. 10 (Acropole avec le temple d'Eschmoûn). L'ordre des phrases définitives: 2, 8, 10.

128, 45, 22: 1. (aube) [les ténèbres s'éclaircissent], *à gauche* 2. (canaux); *en face* 8. (citernes); ensuite: [des ports avec les trirèmes; un arc d'aqueduc laissant voir les stèles des tombeaux; la ville se distingue des montagnes]; 3 — [mais on insiste sur les remparts, les tours, les sentinelles]; [un vallon d'ombre]; Acropole [vu de profil]; 10. (temple d'Eschmoûn). Ordre des phrases définitives: 1, 2, 8, 3, 10.

129, 46, 22: 1. (aube) — [les ténèbres s'éclaircissent]; à gauche 2. (canaux); en face 8. (citernes); [à droite les ports avec les trirèmes]; 3. — mais l'image est différente: [toit conique comme tente sur ruines]; [aqueduc et les stèles des tombeaux; la triple enceinte des fortifications]. Acropole [vu de profil] 10. Phrases avec le même contenu que les définitives: 1, 2, 8, 3, 10.

131, 22: 1. (aube) [le crépuscule s'éclaircit]; à gauche 2. (canaux); en face 8. (citernes); à droite [ports avec trirèmes; un arc d'aqueduc avec les stèles en perspective; le toit d'un temple domine les maisons; la ville se détache de la campagne; la ligne des remparts; les tours avec les sentinelles]; la colline de Byrsa avec le début de 5. — mais les 2 derniers éléments sont supprimés; Acropole [en profil]. L'ordre des phrases analogues aux définitives: 1, 2, 8, [5];

t. V 90, 243 (verso) 1. (aube) — les ténèbres se déchirent; en face 8. (citernes); à gauche 2. (canaux); [à droite le contour des ports avec les galères; l'aqueduc, les stèles des tombeaux; toit conique d'un temple au-dessus des maisons; remparts avec les tours]; le vallon d'ombre — est supprimé dans le texte; [profil de l'acropole] 10. L'ordre des phrases plus ou moins définitives: 1, 8, 2, 10.

En somme le nombre d'éléments exclus du texte définitif est beaucoup plus réduit que dans le premier groupe: les ports, les trirèmes, l'aqueduc, les stèles, lignes des remparts, Byrsa, — et les attributs qui conviennent. Manquent, par contre, les phrases 4, 5, 7, 9 — que nous avons trouvées d'une manière plus ou moins constante dans le premier groupe; en faut-il conclure qu'effectivement les 2 groupes sont réels et que le texte définitif résulte de leur fusion? C'est une question que nous renonçons à trancher, d'autant plus que F. 151 25 (du premier groupe) contient tous les éléments sauf 2 et 8.

A notre point de vue l'ordonnance même des éléments est beaucoup plus intéressante. D'abord notons que les 4 brouillons suivent à peu près le même ordre et que cet ordre n'est point celui du texte définitif. Le groupement 1, 2, 8 (aube, canaux, citernes) auquel s'ajoutent les ports, est particulièrement fréquent et stable; nous l'avons trouvé déjà dans notre groupe 1; les trois termes de ce groupement sont reliés par des indications topographiques (à gauche, à droite, en face), en outre ils s'appellent plus ou moins

vaguement par le sens: les canaux, les citernes, les ports s'évoquent réciproquement et ont, dans des circonstances d'éclairage identiques, le même aspect quant à la couleur.

Il paraît certain que pour dissocier ces éléments, malgré toutes ces raisons, et aussi fortement que dans le texte définitif, Flaubert a dû avoir d'autres motifs qu'une composition logique du tableau, ou même qu'une vision du tableau; du reste les versions examinées jusqu'ici suffisent à prouver que le contenu ne dépend que du bon plaisir de l'auteur — et d'un ou plusieurs autres facteurs qu'il reste à découvrir.

III. Continuons maintenant l'examen des brouillons; dans le groupe suivant le tableau est coupé par une ébauche de dialogue.

130, 47, 22: 1. (aube) [les ténèbres s'amincissent]; à droite 2. (canaux); en face 8. (les citernes); [les ports avec trirèmes (sans indication topographique)]; le temple d'Eschmoûn 10. [Suit l'ébauche du dialogue entre Spendius et Matho, *mais tout est barré au crayon*]. 4. (frange d'écume autour de la péninsule); [d'autres temples et d'autres maisons; les palais ressemblent à des bûchers funéraires]. 7. (palmiers); [temple et courtisanes de Tanit (simple indication). La populace hors des môles cherchant de l'or — mais les 2 éléments sont déjà supprimés dans le brouillon]. 9. (phare).

L'ordre des phrases: 1, 2, 8, 10, 4, 7, 9 (manquent 3, 5, 6). 141, 50, 23 et 142, 51, 23 se font apparemment suite l'un à l'autre, ou plutôt ce sont deux états successifs, d'une partie du tableau.

141, 50, 23: 10. (temple d'Eschmoûn) [Spendius se penche et interroge]; (5 ou 1) aube; [les maisons se disjoignent; des ravins (rues) apparaissent] 6? [des balustrades dorées; des lambeaux d'azur entre les pieds des colosses; le temple de Cérès; des **palais semblables aux bûchers funéraires** — supprimé déjà dans le texte; derrière — d'autres palais, d'autres temples]; 7. (palmiers); [le sanctuaire de Tanit avec les colombes]. Les phrases du texte définitif: 10 5? 6? — sauf la première, sont méconnaissables.

142, 51, 23: 5. (début — lumière qui s'élargit); [d'autres temples et maisons apparaissent; les palais semblables aux bûchers funéraires; des rues pareilles aux ravins 6?]. 7 (palmiers); [des balustrades dorées; des lambeaux d'azur — comme dans le texte précédent; le temple de Cérès — mais supprimé dans le texte; l'isthme de Taenia]. — La frange d'écume autour de la péninsule (4) — mais la phrase est supprimée; [le bois de Tanit; la populace

hors des môles;] le phare (9). *L'ordre des phrases*: 5 (en partie) 6? 7 [4] 9.

Les deux derniers brouillons marquent, par l'abondance des éléments étrangers au texte définitif, comme un retour en arrière; n'était le dialogue on aurait pu les ranger aussi dans le groupe I; rien n'empêche d'ailleurs qu'ils soient effectivement antérieurs à 130. 47. 22.

Il est curieux que Flaubert supprime ici même des phrases qui se retrouveront dans le texte définitif — le cas est assez rare. Le brouillon 130. 47 22 lui-même est fort important pour ce qui nous occupe: nous y retrouverons le groupe 1, 2, 8, mais les canaux ont passé à droite — du coup les ports n'ont plus d'indication topographique — ce qui prouve, d'une manière générale, que les indications de lieu *n'ont aucune importance par elles-mêmes* pour le sens du texte. Le dialogue est barré au crayon, — nous y voyons une indication que la suppression est faite pendant la lecture. La page avait donc paru assez proche de la rédaction définitive. Mais la suppression du dialogue rend un remaniement nécessaire: comment passer du temple d'Eschmoûn à la bordure d'écume? Au fond rien ne l'empêche puisque dans le texte définitif voisinent bien les phrases 3 et 4 qui sont un peu dans le même cas; il y a là probablement une question des couleurs à opposer. Enfin cette version présente déjà les phrases définitives assez rapprochées les unes des autres, quoique dans un ordre très différent. Et si l'on se rappelle qu'elle traînent à l'état d'ébauches dans presque tous les brouillons on ne peut s'empêcher de songer que leur disposition embarrasse l'auteur.

IV. Restent les 3 brouillons du dernier groupe, où la disposition du tableau peut être motivée par le changement d'éclairage.

I. 132. 22: le début comme (3) c.-à-d. une énumération; [Acropole en profil — mais supprimé dans le texte; le ciel en losanges — supprimé aussi; des rues comme des ravins; d'autres temples et d'autres navires apparaissent — mis entre parenthèses dans le texte], palmiers (7); [Tunis au fond du lac comme un paquet d'écume — supprimé dans le texte]; frange d'écume (4); 5 — mais dans une rédaction différente; [la statue de Moloch comme pasteur; la couleur du ciel lui passe entre les pieds] 9. 10. *L'ordre des phrases*: 3. 6. 7. 4. 5. 9. 10. Comme au début du feuillet se trou-

vent quelques mots de dialogue, il se peut que le groupe 1. 2. 8 précède, mais nous ne l'avons pas retrouvé.

V. 92. 245: Aube (1), les ténèbres s'amincissent; à droite et en bas — canaux (2) ; en face — citernes (8) — mais *supprimé* dans le texte; [ports avec les trirèmes; aqueduc et les stèles — mais entre parenthèses dans le texte]; — en face et en marge on lit l'esquisse des phrases 3 et 4; [dans le texte suit l'indication: d'autres temples et d'autres galères]; de nouveau 4. — *mais supprimée*; 5; [la statue de Moloch comme pasteur]; en face *en marge*: 8. 9. 10 et 7. 4 — la dernière est supprimée.

Le feuillet manifeste donc l'hésitation entre plusieurs ordres possibles:

1 2 8 3 4

1 2 3 5 8 9 10

1 2 3 5 8 7 9 10, — (probablement).

I. 116. 20: Aube (1), les ténèbres s'amincissent; à gauche ou à droite canaux (2); [un arc de l'aqueduc et les stèles au loin — entre parenthèses déjà dans le texte; les ports avec les galères.]; 3 [et on y ajoute: d'autres maisons, d'autres temples etc.]; l'isthme de Taenia, puis frange d'écume (4); 5; [la statue de Moloch comme pasteur — on aperçoit le ciel entre ses pieds] puis: 8, 7, 9, 10.

L'ordre des phrases: 1, 2, 3, 4, 5, 8, 7, 9, 10. Aux suppressions près, le feuillet 116 20 nous donne le texte presque définitif, quant à la composition du tableau. Seule cette version parvient à dissocier l'ensemble obsédant: 1, 2, 8; et même dans cette dernière version la topographie est hésitante — plutôt, et à vrai dire, indifférente (puisque „gauche“ et „droite“ sont superposés l'un à l'autre) elle est même renversée, par rapport au texte définitif, dans t. V 92 245 où les canaux sont à droite. Les parties éliminées elles-mêmes pouvaient paraître essentielles pour le sujet: Moloch, les ports — que serait Carthage sans eux?

On dirait que Flaubert élimine de parti pris tout ce qui est proprement description, tout ce qui pourrait donner une idée plus nette de l'apparence extérieure des objets dont on parle: les rues comme ravins, les palais semblables aux bûchers funéraires, n'ont laissé que des dénominations pures et simples rues, palais. Ainsi on tend à ce résultat paradoxal: une description dépourvue de tout

détail et pourtant pittoresque. Ailleurs tout une série d'objets disparaît: les ports avec les trirèmes (pareilles aux dogues accroupis), des tours avec les sentinelles etc. Nous reviendrons à ces suppressions dans les différentes versions qui ont abouti aux phrases définitives. Pour le moment il faut observer qu'une bonne part de ces éliminations s'expliquent par l'ensemble du roman. Ainsi, le temple de Tanit, les fourneaux pour cuire les cercueils — ont trouvé leur place dans la description qui suit — celle de Carthage après l'apparition du soleil. D'autres ont pu émigrer plus loin encore: il s'agira d'un siège de Carthage et le détail des fortifications y est tout naturel. Les ports seront décrits à l'arrivée de Hamilcar (chap. VII). Bref, nous admettons volontiers que la majorité des suppressions s'expliquent ainsi, à la rigueur, par des soucis de composition de l'ensemble, et c'est *la raison logique* pourquoi notre texte est plutôt une évocation qu'une description. Mais si l'ensemble et le désir de laisser plus de liberté à l'imagination du lecteur peuvent rendre compte de ce travail d'élimination — ils n'expliquent pas pourquoi il fut si lent à s'accomplir, ni pourquoi l'ordre auquel on aboutit, mit si longtemps à s'établir, ni, surtout, *pourquoi il est tel que nous le trouvons dans la version définitive*. La difficulté est d'autant plus embarrassante que l'auteur pouvait, sans doute, s'arrêter à un autre arrangement d'objets tout aussi et plus satisfaisant, peut-être, au point de vue logique et sensitif, que le texte final. Nous l'avons d'ailleurs constaté à propos de certaines variantes. Apparemment donc *même la simple ordonnance* du texte sera en partie déterminée pas le caractère intrinsèque des phrases. Ces phrases elles-mêmes, aboutissement d'un long et pénible travail, sont vraisemblablement les plus proches possible d'un certain idéal (puisque une fois trouvées Flaubert ne les lâche que d'une façon intermittente). Tout se passe en effet comme si Flaubert travaillait surtout à émonder une série de versions, toutes plus spontanées et plus riches que la version finale, afin de pouvoir rapprocher et relier entre elles d'une certaine manière, au premier coup d'oeil assez bizarre, des phrases, présentes en nombre plus ou moins grand, dans toutes les versions, et qui flottaient, dans son esprit, peut-être, dès le commencement du travail. Il faut de toute nécessité que ces phrases, ou leurs parties, soient très indépendantes, très stables pour persister, malgré des variations que l'entourage devait imposer à travers 15 versions

différentes, pour se prêter à toutes sortes de combinaisons sans se dissoudre jamais tout à fait. Autrement dit le problème se pose dans les termes suivants: l'organisation même du texte n'est-elle pas déterminée dans une large mesure par la nature des éléments linguistiques qui sont antérieurs à la composition définitive, ou s'élaborent parallèlement à la construction de l'ensemble et deviennent acceptables quand ils satisfont à certaines conditions. Il s'agit alors d'examiner justement ces phrases définitives et leurs variations à travers les manuscrits, en tenant compte d'ailleurs, de leur entourage immédiat.

II.

La structure rythmique de la phrase.

Il nous faut maintenant essayer d'établir qu'effectivement, la structure de la phrase et la combinaison des phrases sont au moins parmi les causes qui déterminent l'aspect général; cette thèse en soi n'a rien de nouveau et pourvu qu'on fasse crédit aux affirmations de l'auteur lui-même, elle n'a rien de surprenant non plus. Les idées de Flaubert sur l'importance du style et de la phrase en particulier sont trop connues pour y insister. Nous nous bornerons donc à une citation: „j'en conçois pourtant un, moi, *un style* qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans ou dans dix siècles, et *qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences*, et avec des ondulations, des renflements de violoncelle, des aigrettes de feu...“ (Corresp. II 399) — la suite plus imagée indique les qualités classiques du style (ordre, mouvement etc.). Les critiques de leur côté ont pris les prétentions de Flaubert très au sérieux, et plus d'un s'est efforcé à caractériser ce style dans son ensemble ou d'un point de vue particulier (*L. Demorest*: L'expression figurée chez Flaubert; *Ferrere*: l'Esthétique de Flaubert; *Hennequin*: Essais de critique scientifique; *A. Thibaudet* — G. Flaubert etc.). Même pour l'aspect très particulier qui nous occupe, notre rôle se réduira à illustrer et à préciser quelque peu ce que d'autres ont accordé à Flaubert, avec plus ou moins de réserves. Ferrere admet que l'expression — „le style étant à lui tout une manière absolue de voir les choses“, — signifie surtout l'indépendance de l'artiste (Esth. p. 63). M. Thibaudet par contre admettrait volontiers l'identification entre le fond du style

et le fond de l'homme (op. cit. p. 221) : un fond oratoire, mais la caractéristique nous importe peu ici. Tous reconnaissent d'ailleurs à ce style un certain nombre de qualités (la précision, la sonorité, l'importance de l'ordre des mots pour leurs sens et leur valeur), (Ferrere op. cit. 181 sqq), des coupes et rythmes typiques (Thibaudet op. cit. 214 sqq) — et nous y reviendrons; et il arrive à Hennequin d'écrire même la phrase significative que voici: „la tendance suprême de Flaubert est d'assembler dans une certaine forme de phrase, certaines catégories des mots“ (Essais 55); il note également que la forme semble éliminer les idées qui n'y peuvent figurer (ibid) — ce qui paraît d'ailleurs une conséquence de cette autre affirmation, que les faits sont aussi soigneusement choisis que les mots, et choisis conformes aux moyens d'expression (p. 18). Mais ailleurs le même critique notera l'exactitude des scènes (il est vrai qu'il ne dit pas „tableaux“): „comme perçues“.

Nous n'avons pas l'intention de discuter ici tous ces jugements, tous plus ou moins généraux. Nous les avons cités uniquement pour montrer qu'il n'est point absurde de chercher si le texte définitif d'une page n'est pas pour une part le résultat des préoccupations „phonétiques“ ou plutôt phoniques, et si cette préoccupation n'est pas suffisamment attestée par les différentes versions. Nous limiterons encore davantage la recherche (et du coup les conclusions aussi): nous n'examinerons que le rythme tonique et le vocalisme dans le texte définitif et le rythme tonique seul dans les brouillons; même pour un objet aussi limité il sera évidemment impossible de faire abstraction du sens.

Or pour s'apercevoir de l'importance accordée par Flaubert au facteur qui nous intéresse, il suffira de le mettre matériellement en évidence. On peut hésiter entre plusieurs méthodes; nous en connaissons celles de M. P. Sirvien et de M. Grammont. M. P. Sirvien (*Le lyrisme et les structures sonores; Le rythme comme introduction à l'Esthétique*) — se borne à noter par des chiffres le nombre des syllabes entre les accents toniques successifs; la nature des chiffres et leurs groupements, déterminés par la syntaxe, fourniraient le trait caractéristique d'un style donné. Nous retiendrons de cette méthode l'emploi des chiffres en général et cette indication que le nombre de syllabes entre les accents consécutifs peut être significatif. Mais nous ne saurions adopter cette méthode comme instrument unique d'investigation: les résultats obtenus par

M. Sirvien lui-même dans l'analyse d'Atala (peut-être à cause d'une accentuation inexacte) paraissent très contestables: le groupement 3 ne paraît aucunement caractéristique à Chateaubriand; et d'ailleurs pour un texte de faible étendue la méthode ne donnerait pas des résultats suffisamment précis. Reste la méthode de M. Grammont, telle qu'il l'expose dans son „Traité pratique de prononciation française“, nous adoptons aussi sa façon d'accentuer ainsi que sa manière de grouper les accents rythmiques. Mais, en prenant d'autre part les prétentions de Flaubert au pied de la lettre nous emprunterons également quelques indications au „Vers français“ du même auteur, notamment pour ce qui concerne la valeur expressive du rythme et l'harmonie.

Comme nous ignorons l'ordre chronologique des manuscrits force nous est de partir du texte définitif; c'est par rapport à lui que nous classerons les diverses versions. La classification que nous avons esquissée dans la première partie ne nous sert ici de rien, puisque tout, sauf les phrases définitives, est éliminé. On peut se demander encore s'il est légitime d'isoler dans chaque brouillon les phrases qui à travers des variantes plus ou moins nombreuses deviendront les phrases définitives: elles sont en effet déterminées partiellement par l'ensemble du tableau. L'indépendance relative de ces phrases, que nous croyons avoir constatée, nous paraît autoriser ce découpage. Il ne sera jamais d'ailleurs un isolement radical. Enfin ces lambeaux dispersés se trouvant finalement réunis exercent les uns sur les autres une influence qu'on peut admettre de même nature que celle à laquelle nous les aurons soustraits.

Abordons maintenant, en tenant compte des remarques qui précèdent l'analyse du texte définitif, phrase par phrase. Nous marquons la fin des éléments rythmiques par un trait vertical; deux traits parallèles indiquent la fin de la partie montante; une croix (X) marque un accent faible, une inflexion peu sensible de la voix; le signe I indique une coupe secondaire, plus ou moins forte et sépare 2 groupements d'éléments rythmiques. La première ligne des chiffres indique le nombre et le groupement des accents toniques, les chiffres sous la ligne des voyelles — le nombre des syllabes dans chaque élément rythmique. Nous admettons pour l'ensemble une lecture lente qui mette en lumière tous les éléments du tableau, qui lui-même vise au grandiose; cette

dernière observation explique certaines coupes qui pourraient paraître peu usuelles; cependant nous ne tenons pas compte des „e“ dits muets, sauf quand ils se prononcent dans une prose soutenue.

1) Mais une barre / *lumineuse* // s'éleva / du côté de l'Orient.

2 // 2

$$\frac{\text{e} \text{ ü} \text{ ā}}{3} / \frac{\text{ü} \text{ i} \text{ ē}}{3} // \frac{\text{e} \text{ œ} \text{ a}}{3} / \frac{\text{ü} \text{ o} \text{ e}}{3} \frac{\text{œ} \text{ o} \text{ îā}}{6}$$

La coupe met en valeur „lumineuse“, et la lumière sera un des éléments essentiels du tableau; le rythme est d'une concordance absolue, renforcée par le syllabisme; on remarquera aussi que „du côté“ est le groupe syllabique sacrifié par le rythme et le moins important au sens. Enfin la phrase est harmonieuse (au sens de Grammont): elle se décompose, selon le rythme même, en triades qui se correspondent, aussi bien du même côté de la coupe que par dessus la coupe: 1^{re} et la 2^e (pas ressemblance et opposition) 3^e et 4^e pour les mêmes raisons et en sens inverse etc.*.

2) A gauche /, tout en bas / les canaux × de *Mégara* // commençaient × à rayer / de leurs sinuosités *blanches* / les verdure × des jardins.

2 / 2 // 2 / 2

$$\frac{\text{a} \text{ o}}{2} / \frac{\text{u} \text{ ā} \text{ a}}{3} \frac{\text{I} \text{ e} \text{ a} \text{ o}}{3} \times \frac{\text{œ} \text{ e} \text{ a} \text{ a}}{4} // \frac{\text{o} \text{ ā} \text{ e}}{3} \times \frac{\text{a} \text{ e} \text{ e}}{3} /$$

$$/ \frac{\text{œ} \text{ œ}}{7} \frac{\text{i} \text{ ü}}{1} \frac{\text{o} \text{ i}}{3} \frac{\text{é} \times \text{ā}}{1} \frac{\text{I} \text{ e} \text{ e} \text{ ü}}{3} / \frac{\text{e} \text{ a} \text{ ē}}{3}$$

Il est à noter que „blanches“ doit sa valeur particulière à la place du groupe encadré; du même coup „de leurs sinuosités“, mots abstraits, se trouvent sacrifiés sans aucun dommage pour le sens. On peut concevoir une lecture différente:

2 / 1 // 1 / 1 / 2

* Dans la suite nous nous bornerons à réunir sur le schéma, comme ci-devant, les groupements qui se correspondent; et dans le texte nous soulignerons seulement les mots mis en relief par le rythme.

La phrase reste symétrique et le rythme concordant à la rigueur, mais nous croyons qu'on aurait tort de négliger le léger fléchissement que permet chaque groupe des 2 éléments, ce qui donne à la phrase un mouvement d'ondulation.

3) les toits \times coniques / des temples \times *heptagones*, / les escaliers, les terrasses, / *les remparts*, // peu à peu, / se découpaient / sur la pâleur / de l'aube;

4 / 1 1 1 // 1 1 1 2

c.-à-d. : (2+2)

$\text{e a} \times \text{q i} / \text{e } \tilde{\text{a}} \times \text{e a} \text{ q l e } \text{e a e} / \text{e } \tilde{\text{a}} // \text{œ a œ} / \text{œ e u e} / \text{ü a a œ} / \text{œ o}$
 $\frac{\quad}{2} + \frac{\quad}{2} + \frac{\quad}{2} + \frac{\quad}{3} / \frac{\quad}{4} \quad \frac{\quad}{3} \quad \frac{\quad}{3} / \frac{\quad}{3} \quad \frac{\quad}{4} \quad \frac{\quad}{4} \quad \frac{\quad}{2}$

Notons que „peu à peu“ doit son relief à la construction peu habituelle. Le rythme est encore concordant, mais avec peine et fortement changé: une série d'éléments n'admettent plus le balancement intérieur; l'accent qui les met en relief, et la coupe centrale, qui font monter la voix et arrêtent l'énumération, en détruisent l'effet fâcheux de monotonie. Signalons enfin que les coupes secondaires attestent d'une part une structure symétrique, et d'autre part, divisent la période rythmique en 3 parties sensiblement égales, mais de structure différente; signalons aussi l'aspect particulier de la phrase: les 2 bouts à peu près de même structure rythmique reliés par une série qui fait contraste avec eux.

4) et tout autour / de la péninsule \times *carthaginoise* / une ceinture / d'écume blanche / *oscillait* // tandis que la mer / couleur d'émeraude / semblait comme *figée* / dans la fraîcheur / du matin.

3 / 2 + 1 // 2 + 1 / 2 ou 3 / 2 + 1 // 2 / 1 + 2.

ou: 2....

avec la coupe secondaire après „émeraude“. Nous préférons la première lecture pour deux raisons: le parallélisme indiqué par le sens est mieux observé; la structure est analogue à celle de la phrase 3 ce qui paraît également voulu. Observons qu'„oscillait“ est rehaussé par le même procédé que „remparts“, que les 2 parties de la phrase sont encore construites d'une manière symétrique; que les 2 coupes secondaires établissent encore une division

tripartite superposée à la division binaire, renforcée elle-même par la symétrie syllabique.

$\text{e u o ũ} / \text{œ a e} \overbrace{\text{ē ũ}} / \text{a a i ā} / \overbrace{\text{ü ē ũ}} / \overbrace{\text{ē ũ ā}} / \overbrace{\text{q i ē}} // \overbrace{\text{ā i œ a e}} / \overbrace{\text{u œ ē œ o}} / \overbrace{\text{ā ē q i ē}} /$

 $\text{ā a e} \overbrace{\text{œ}} / \overbrace{\text{ü a ē}} /$

5) à mesure que le ciel rose / allait \times s'élargissant // les hautes \times maisons / inclinées / sur les pentes / du terrain, / se haussaient, / se *tassaient* / telles qu'un troupeau / de chèvres noires / qui descend / des montagnes.

2 // 2 3 1 1 1 2 1 2

(11) c.-à-d. 1 + 2

$\text{a œ ü œ} / \overbrace{\text{œ ē o}} / \overbrace{\text{a ē}} / \overbrace{\text{e a i ā}} // \overbrace{\text{e o}} / \overbrace{\text{ē o}} / \overbrace{\text{ē i ē}} / \overbrace{\text{ü ē ā}} / \overbrace{\text{ü ē ē}} / \overbrace{\text{œ o ē}} / \overbrace{\text{œ a e}} / \overbrace{\text{q œ u o}} / \overbrace{\text{œ u o}} /$

 $\text{ / i ē ā} / \text{ē o a}$

Les observations à faire sont analogues aux précédentes: les mots en relief devant les coupes: „se haussaient, se tassaient“ relevés par le même procédé qu'„oscillait“; la phrase, dans l'ensemble, présente une structure *rythmique analogue* aux 2 précédentes; les 2 bouts sont symétriques (même pour le syllabisme); la division tripartite peut encore être perçue, car la dernière coupe secondaire est relativement faible.

6) Les rues désertes // s'allongeaient,

1 // 1 (4 // 3).

7) Les palmiers, / çà et là, / sortant des murs, // ne bougeaient pas;

1 $\overline{1}$ 1 // 1

$\text{ē a e} / \overbrace{\text{a e a}} / \overbrace{\text{q ā}} \overbrace{\text{ē ũ}} // \overbrace{\text{œ u}} \overbrace{\text{ē a}}$

L'élément encadré a ici une importance particulière: c'est lui qui, par sa place, provoque l'étalement rythmique — rend le rythme si lent, en séparant les 2 éléments qui s'appellent; nous avons rencontré le même procédé dans la phrase 2; c'est un procédé qui paraît équivalent à une coupe secondaire.

8) Les citernes × remplies / avaient l'air / de boucliers ×
d'argent // perdus / dans les cours; rythme: 2 / 1+2 // 2

ē i ē / ā i / a ē ē / œ u ē / a ā // ē ü / ā ē ü

3 + 2 3 3 + 2 2 + 3

Flaubert retombe sur la phrase symétrique par les bouts, mais le rythme est discordant; à noter ici encore la régularité syllabique: la répétition du même groupe de 5 syllabes. Ici encore on pourrait couper la phrase à „remplies“ c.-à-d. la scander comme il suit:

2 // 1+2 / 2;

nous croyons cependant que le texte demande la mise en relief de „argent“. De plus, comme dans la phrase 2, on pourrait voir dans le 1^{er} et le 3^e groupements un seul élément ce qui donnerait:

1 / 2 // 2.

Nous préférons marquer dans le schéma le fléchissement de la voix.

9) le phare / du promontoire × *Haermeum* // commençait ×
à pâlir.

1+2 // 2

œ ā / ü q ò ā / ē ē q // q ã ē / a a ī

2 4 4 3 3 3

Ici encore les groupements syllabiques déterminés par les accents rythmiques sont d'une étonnante régularité qui paraît devoir compenser la discordance rythmique. Flaubert associe dans le texte définitif, par la ponctuation les 4 dernières phrases; elles ont ceci de commun que toutes indiquent des détails; mais il est difficile de s'imaginer une plus grande variété rythmique obtenue avec un nombre très réduit de combinaisons.

10) Tout autour × de l'Acropole, / dans les bois × de cyprès/,
les chevaux × d'Eschmoûn, / sentant venir × *la lumière* // po-
saient × leurs sabots / sur le parapet × de *marbre* / et *hennis-*
saient / du côté du soleil.

1 + 1 / 1 1 1 // 1 + 1 / 1 1 1 ou, en tenant compte des fléchis-
sements intérieurs à chaque élément:

2 2 2 2 // 2 2 1 1.

On voit ainsi comment „hennisaient“ acquiert un relief tout
particulier; c'est d'ailleurs aussi l'élément le plus court donc for-
cément allongé par le rythme.

u o u × œ a q q / ā e a × œ i e / e œ o × e ū / ā ā œ ī × a ū e //
3 + 4 3 + 3 3 + 2 4 + 3 //
// q e × œ a o / ū œ a a e × œ ā / e ā i e / ū o e ū q e
// 2 + 3 5 + 2 4 3 + 3

Dans l'ensemble de la page le rythme n'est rigoureusement
parallèle que dans la phrase 1.

En résumé la page est rythmée comme il suit (nous donnons
entre parenthèses les groupements syllabiques).

1) 2 // 2 (3 + 3 // 3 + 6)

2) 2 / 2 // 2 / 2 (2+3) / (3+4) // (3+3) (7+1) (3+3)

3) 4 / 1 1 1 // 1 / 1 2 (4 + 5) / 3 4 3 // 3 / 4 (4 + 2)

2+2

4) 3 / 2+1 // 2+1 / 2 (4+5+4) / (3+3) 3 // (5+5)+5 (4+3)

2

5) 2 // 2 3 / 1 1 / 2 / 2 (7+5) // 4 (3+3+3) / 3 3 / (4+3)

1+2

(3+3)

6) 1 // 1 (4 // 3)

7) 1 // 1 // 1 (3 3 4 // 4)

8) 2 / 1 + 2 // 2 (3 + 2) / 3 (3 + 2) // (2 + 3)

9) 1 + 2 // 2 2 (4 + 3) // (3 + 3)

10) $\left\{ \begin{array}{l} 1+1 / 1.1 // 1+1 / 1 1 \\ 2 2 2 2 // 2 2 1 1 \end{array} \right\} (3+4)(3+3) / (3+2)(4+3) // (2+3)(5+2) 4.6.$

Résumons les conclusions contenues dans ce tableau: les grands
ensembles rythmiques sont précédés ou séparés par des courts
(1, 2, 7, 8, 9); or, rappelons nous combien difficilement Flaubert

sépare 1, 2, 8; si l'on suppose les phrases arrivées à l'état définitif ce groupement serait nécessairement monotone, car justement ces 3 phrases sont celles qui se ressemblent le plus au point de vue du rythme; on peut en induire que l'organisation rythmique de la page fut *une des raisons* de cette dispersion et peut-être, de la composition finale du tableau. Le rythme dans l'ensemble est fort varié; et pourtant on peut en indiquer quelques traits généraux, communs à la majorité des phrases: pour peu que la phrase s'allonge une division tripartite se superpose à la division bipartite commune. Or, la diversité étant en principe recherchée, on peut se demander si la division secondaire n'est pas précisément ce qui s'impose à l'auteur en vertu de son tempérament même. Un autre trait général est que la partie médiale contient généralement des éléments autrement construits que les deux bouts — le rythme est discordant, mais la discordance est souvent masquée par la symétrie des bouts. Il est très visible par contre que le rythme tonique *détermine* aussi un rythme syllabique; il n'est pas bien net, mais son existence n'est pas douteuse: toutes les phrases contiennent des groupes répétés de syllabes de même nombre; on peut même prétendre que le nombre 3 (et ses multiples) revient le plus souvent, mais nous ne croyons pas qu'on puisse en tirer une conclusion particulière concernant le style. Il est certain par contre que la répétition des groupes de syllabes équivalents rend le rythme tonique plus *régulier*: or, il est manifeste que dans *le texte donné* cette répétition apparaît surtout dans les phrases et aux endroits où le rythme tonique change d'allure; il suffit de considérer les schèmes des phrases 3 et 5 pour s'en rendre compte. Il y a en somme comme une compensation qui empêche la rupture trop brusque d'équilibre. Le tableau met en lumière encore le fait suivant: *presque toutes* les phrases tombent de la même manière (sur un groupe de deux éléments plus ou moins étroitement associés) et la majorité des phrases commencent d'une manière analogue; cela fait songer à la déclaration de Flaubert „j'ai déjà la chute de mes phrases“; mais ces chutes sont encore remarquables pour une autre raison: la dernière voyelle tonique est *presque partout* ou une nasale, une longue, ou une voyelle susceptible d'allongement, ce qui facilite l'abaissement graduel de la voix.

Enfin nous avons cru pouvoir mettre en évidence par des schèmes appropriés l'harmonie des phrases; on peut contester

l'exactitude des schèmes pour certains groupements; mais on ne pourra certes pas nier le fait qu'ils représentent: la modulation par endroits est trop sensible à l'oreille. On pourrait sans doute examiner aussi le consonantisme et les protestations de Flaubert y invitent. Mais nous pensons avoir fait assez pour montrer avec la précision désirable qu'aux préoccupations „euphoniques“ de Flaubert correspondent dans son texte des faits assez saisissables pour être constatés même dans les limites d'une seule page. Il nous paraît superflu d'examiner l'objection courante dans ces cas,— à savoir que l'auteur, peut-être, n'a pas cherché ce que nous voulons lui attribuer.

Mais en quoi nos constatations, supposées exactes, peuvent-elles servir à la thèse que le souci de la forme influe sur le contenu? N'avons-nous pas suivi nous mêmes justement le chemin inverse dans le commentaire rapide de chaque phrase? N'avons-nous pas indiqué à l'occasion que tel élément, tel groupement rythmique servait justement à rehausser tel mot important pour le sens? C'est vrai; et même on aurait pu aller encore plus loin dans cette voie: montrer, par exemple, que tous ces mots en relief concourent justement au même but: opposition de diverses manières de l'ombre et de la lumière, du blanc et du noir. Cela prouve seulement que les analyses de cette sorte ont une certaine utilité pédagogique, et aucunement que les procédés formels sont entièrement subordonnés au sens qui leur préexisterait — et on le suppose presque toujours dans les commentaires. Il serait absurde de vouloir se passer du sens. Mais qu'on veuille bien remarquer encore une fois ceci: nous sommes en présence d'un texte élaboré à travers de longs tâtonnements; ce texte a, de toute apparence, satisfait plus ou moins son auteur. Cet auteur travaille sur une matière de pure imagination (ou vit en imagination la matière de son roman); il vit et sent probablement de la même façon chacune de ses phrases. Lequel des deux détermine l'autre? la phrase (sous forme d'un schème moteur), l'idée ou inversement? La vérité est probablement que la détermination est réciproque et il ne nous appartient pas de traiter ce problème psychologique dans toute sa généralité. Nous n'avons pas devant nous l'objet décrit et nous en prenons connaissance par le texte même que nous étudions. Quelle que soit la réponse il faudra aborder le problème par le côté „sens“. Et certainement, étant donné la nature fort plastique de „l'objet“ la

réponse ne saurait être très précise. Mais cette plasticité même permet de supposer que le contenu a pu plier devant *les exigences de la forme* et si la forme a admis „l'idée“ seulement sous certaines conditions, le résultat sera pratiquement le même que si „l'idée“ avait choisi la forme, pourvu qu'on ne choque pas trop les habitudes mentales du lecteur. Et si les brouillons de chaque phrase présentent, d'une rédaction à l'autre, des variations que seules des préoccupations formelles peuvent expliquer, la thèse est démontrée dans le cas donné. On pourra, il est vrai, invoquer toujours d'autres raisons aussi et de plus les éléments du style se pénétrant trop pour qu'on puisse assigner à chacun sa valeur précise, mais le rythme figure parmi ces composants. Toutes les objections pourraient d'ailleurs être retournées contre la thèse opposée; elles prouvent seulement que les cas absolument sûrs sont très rares, qu'il faut se contenter des probabilités dans un sens ou dans l'autre. Dans le pire des cas la comparaison des variantes fournira une idée plus précise de la façon dont travaillait Flaubert.

* *

*

Pour abréger et éviter, dans la mesure du possible, les répétitions nous adoptons dans les transcriptions les signes suivants: entre les crochets se trouvent les mots supprimés dans le brouillon; les mots entre les lignes sont placés ainsi par Flaubert; pour le reste les notations sont les mêmes que dans l'analyse du texte définitif.

Voici maintenant les versions de la phrase 1. 93 246: Mais une
pâle

grande ligne / [droite] se levait / à l'*horizon* // [lentement / éclairant / de sa *pâleur* / la mer / immobile / étalée / sous elle] c.-à-d.

2 2 // 3 1 22

le texte corrigé donne: 2 // 2 (4 + 1) // (3 + 4).

pâle

131 / ? / 22: 1) Mais une [grande] ligne / se levait / à l'horizon // [et à mesure qu'elle montait / dans le ciel / en s'élargis-

sant] / [les blancheurs inégales / apparaissaient] c.-à-d. 2 2 // 3 / 2, après les corrections: 2 // 2 (coupe après „pâle“).

(2 + 1)

La version confond visiblement les phrases 1 et 5, preuve encore combien la „vision“, si elle existe, est confuse.

t. V. verso de 90 / 243 /: Mais une ligne / pâle / se levait / à l'horizon // à mesure que s'élargissant / elle éclairait / le ciel, / (et ?) peu à peu / les ténèbres / épandues / sur Carthage / se déchiraient.

2 2 // 1 + 2 / 1 + 3 / 1.

En réalité, malgré l'absence de toute ponctuation, le texte contient 2 phrases distinctes, (jusqu'à „l'horizon“ et le reste); dans l'état où il est, le texte présente un rythme hybride et très discordant; la même confusion avec la phrase 5 persiste, plus ou moins perceptible, dans presque toutes les versions.

Le feuillet 128 45 contient 2 versions: 1) Mais une [pâle] ligne / pâle / se leva / à l'horizon // [et peu à peu / les ténèbres / universellement épandues / s'éclaircissaient] et en marge:

2) et à mesure / qu'elle ?... / s'élargissait / dans? le ciel /* les ténèbres / épandues / sur Carthage / se déchiraient / [par larges taches / ou linéaments]

1) 1 2 // 1 + 2 / 1 corrigé en 2 // 2.

2) la fin seule permet d'établir un rythme avec certitude; c'est d'ailleurs la partie tombante autrement rédigée:

* 4 [2 (1?)]

ou (1 + 2 + 1)

Observons que la première version non corrigée et la 2^e corrigée se terminent de la même manière quant au rythme.

129 / 46 / 22 /: une grande barre / lumineuse (?)

Mais une ligne / pâle / se levait / à l'horizon // et [peu à peu] s'éclaircissaient / les ténèbres / univers. (?) épandues / [sur Carthage / se déchiraient]

2 2 // 1 + 1 + 1 / 1; le texte corrigé, en supposant qu'on garde „pâle“: 3 / 2 // 2 / 1.



130 / 47 / 22. Mais une barre / lumineuse / bientôt (aj.) / se leva /
 du côté de l'orient
 à l'horizon // et les ténèbres / [universellement]
 peu à peu
 épandues / s'amincissaient.

Les corrections sont faites au crayon, — signe probable d'une lecture à haute voix, — et par suite particulièrement intéressantes. Le texte non corrigé donne:

2 3 // 1 + 2 / 1

c.-à-d. (111)

(3 + 3) (2 + 3 + 4) // (4 + 3) / 4;

et la version corrigée:

2 3 // 2 / 2

(3 + 3) (2 3 6) // (4 + 3) (3 + 4)

Le verso du feuillet t. V. 92 245 donne une version *presque* identique à la dernière citée:

vers

Mais une barre / lumineuse / bientôt / se leva / du côté de l'orient // et les ténèbres / épandues / s'amincissaient.

2 / 3 // 2 / 1

(c.-à-d. 1 + 1 + 1)

(3 + 3) (2 + 3 + 6) // (3 + 3) / 4

1

La différence à signaler: la chute, devenue binaire dans la correction de 130 / 47 / 22, est de nouveau composée d'un seul élément. Enfin le feuillet 116/20 présente encore une fois la même version et le corrigé aboutit au texte presque définitif.

Mais une barre / lumineuse / bientôt (aj.) / s'éleva /
 du côté de l'orient

2)

[à l'horizon] // [et les ténèbres / [universellement] épandues /
 peu à peu s'amincissaient]

2 / 3 // 2 / 2

111

(3 + 3) / (2 3 4) // (4 + 3) / (3 + 4) et

le corrigé:

2 // 3 = (2 +;) avec le syllabisme: 3 + 3 // (2 + 3) + 6.

En somme on voit que, ce qui sera finalement la première phrase, se trouve déjà dans tous les brouillons, très souvent rythmé déjà comme dans le texte définitif (2,2). Mais les corrections aboutissant à ce résultat ne sont pas nombreuses (3 sur 7 versions); partout ailleurs Flaubert *garde* dans la seconde partie l'évocation des ténèbres qui se déchirent etc. La suppression de cette partie se justifie sans doute par le sens: elle reprend sous une autre forme ce qui est dit dans la première; de plus c'est le „thème“ de la phrase 5; il est curieux de noter aussi que là même où cette indication persiste la phrase est précédée (ff. 131/22; 90/243; 128/45; 129/45/22; 130/47/22) de l'évocation qu'on pourrait intituler: Carthage pendant la nuit. Si cette suppression est justifiée par le sens pourquoi persiste-t-elle si souvent? Il est impossible de le dire avec certitude. Mais constatons une bizarre coïncidence: l'auteur a gardé la partie superflue — justement là où dans la première partie le rythme est *discordant* (2 3 ou 3 2); le rôle de ce superflu n'aurait-il pas été de fournir simplement une chute qui ferait équilibre au début? Les corrections du feuillet 130 47 22 surtout, paraissent confirmer cette supposition; elles fournissent, entre autres choses, à la fin le groupe 2; ailleurs la seconde partie est tantôt parallèle, tantôt symétrique à la première. Mais le plus souvent, si l'on tient compte des versions corrigées et non corrigées — on peut constater un rythme tripartite; si la coupe principale est au début, il y a généralement une seule coupe secondaire, dans le cas contraire il y en a 2, mais de toutes façons la phrase paraît, plus ou moins spontanément, prendre une forme telle, que les 2 bouts se reproduisent et enclavent un groupe plus ou moins disparate. En attendant cette indication demeure une pure hypothèse. Passons à l'examen des phrases suivantes.

Le verso de 118/43/20 donne la version suivante de la phrase 2:
presque à leurs pieds

— à gauche / [non loin], / les canaux × de *Mégara* // (qui
alimentaient / le fossé // en dehors de la triple / enceinte) / ram-
pant / dans les verdure / entre les murs / de pierres sèches /
anguilles

comme un nid / de [serpents] / sur la mousse.

2 1, 2 // (2 // 2) 2, 2 1 3 c.-à-d.: (2 + 1)

(2 + 2)

Les corrections ne modifient pas le rythme; observons que la phrase est beaucoup plus riche en détails que la version définitive; le rythme est le même sauf *la fin* qui détruit le mouvement de balancement; mais comme le verbe manque nous ignorons ce qui aurait été le rythme de l'ensemble.

en bas

t. V. 93. 246: à gauche / tout près d'eux / [sous leurs pieds] / , les
tas
canaux × de *Mégara* / coulant / entre des enceintes (?) / de
pierres sèches, // rayaient / de leurs sinuosités / *blanches* / les
verdures / des jardins.

3 I 2 / 3 // 3 I 2

c.-à-d. (111) (111) (1 + 2)

Dans le brouillon la phrase suivante est la 8^e du texte définitif; elle est précédée d'un morceau supprimé plus tard, mais rythmé d'une manière analogue:

... ça et là / des blancheurs / inégales / apparaissaient / ...
1 / 3 = (2 + 1) / ...

les rigoles

131 22: à gauche [tout près d'eux], en bas, / [les canaux // ray-
aient / de leurs sinuosités × *blanches* / les verdure / des jardins
* 3 I 1 // 3 I 2 corrigé: 2 I etc...
(111) (1 + 2)

Au fond le rythme est celui de la version précédente; la correction le rend symétrique par les deux bouts. La phrase est suivie dans le brouillon par 8 et précédée de la phrase 1. rythmée:

2 2 // 3 I 2, et corrigée en 2 // 2.

Y a-t-il eu contamination pour la fin? Il n'est guère possible de le prouver.

t. V. 90. 243. à gauche / tout en bas, / les canaux × de *Mégara* //
rayaient / de leurs sinuosités × *blanches* / la verdure / des
jardins.

2 I 2 // 3 I 2
c.-à-d. (1 + 2)

Cette version est précédée de la phrase 8, qui débute par „*en face*“ et est suivie par: „et à droite le contour des ports“...; c'est le moment où les indications topographiques sont plus complètes. De plus la phrase 8 a le rythme suivant (Cf. p. 212—3 pour le détail):

2 2 // 1 + 2 et cette phrase elle-même est précédée de 1, rythmée 2 2 // 1 + 2 I etc. ce qui n'est pas sans monotonie; nous touchons ici peut-être la raison de la dispersion du groupe primitif 1, 2, 8; du coup la topographie ne pouvait plus subsister.

Les feuillets 129, 46, 22 et 118, 42, 22 donnent exactement la même version que nous venons de citer et la situation par rapport aux autres phrases est également la même, ce qui nous dispense de tout commentaire.

Au verso du t. V. 92/245 on lit, précédée de la phrase 1, la version suivante: à droite / tout en bas, I les canaux × de Mégara // commençaient × à rayer / de leurs sinuosités [blanches] / les verdure / des jardins.

Et à la suite vient la phrase 8. Ce qui donne la suite rythmique que voici:

2 I 3 // 2 I 1, pour la phrase 1.

(111)

Pour la phrase citée: 2 I 2 // 2 + 2 I 2, sans la correction, et 2 I 2 // 2 + 1 I ? 2, après la correction.

3

La phrase 8, *telle qu'elle suit immédiatement*, se présente sous les deux formes suivantes:

2 2 // 1 + 2; et corrigée: 1 // 1 — elle est reprise ailleurs. Les conclusions qu'on peut tirer de ces comparaisons sont les mêmes que tout à l'heure: mais la monotonie est évitée par la transformation de la phrase 8. Rappelons encore que les canaux étaient tout à l'heure à gauche — nouvelle preuve de la plasticité de l'objet ou de l'idée, comme on voudra l'appeler.

En marge du feuillet 130/42/22 est une autre variante très importante pour nous: à droite / [tout] en bas (aj.) [les canaux × de multiples pâles Mégara // commençaient × à rayer / de leurs sinuosités [blanches] / la verdure / des jardins.

Les corrections sont au crayon, sauf la suppression de *tout*; „en bas“ est une surcharge. Sans les corrections le rythme est celui de la phrase définitive; avec les corrections on aurait de même: 2 I 2 // 2 2 I 2 — en mettant „multiples“ avant „sinuosités“ — qui se trouve ainsi effacé par „pâles“; cette dernière correction paraît avoir été introduite par le souci de l'équilibre syllabi-

que (pour l'avant dernier groupe) et peut être aussi à cause de la sonorité (toutes les coupes tombent ainsi après un „a“); on pouvait d'ailleurs la rejeter pour la même raison. Le fait le plus intéressant est pourtant la suppression de „tout“; comme ce mot et le précédent sont soulignés par l'auteur, on peut penser que Flaubert a été choqué par la rencontre des deux „t“ et c'est la rasion, peut être, pourquoi les canaux sont à gauche; comme, de plus, „en bas“ est une surcharge on pourrait même supposer qu'„à gauche“ lui-même n'existe (comme „à droite“, comme „çà et là“ et „peu à peu“ — à d'autres endroits) que pour „faire nombre“ avec l'adverbe suivant, à savoir le nombre d'éléments: 2. La phrase est précédée dans le brouillon par la phrase 1, et suivie de 8. — toutes deux rythmées d'une façon assez différente.

Le feuillet 116 20 donne enfin le texte définitif, sauf le début: „[à droite] à gauche“ ... ce qui n'infirme point les conjectures précédentes.

Si l'on parcourt d'un seul coup d'oeil les schèmes rythmiques de toutes les variantes, voici ce qui paraît frappant: partout la phrase a gardé sa *division* malgré la variété assez grande du contenu; cette division serait-elle spontanée chez l'auteur? Nous inclinons à l'admettre. D'autre part c'est *la fin* qui la première reçoit sa forme définitive; ensuite c'est le commencement qui varie le moins et c'est le milieu, entre les deux coupes secondaires, qui subit le plus de perturbations avant d'aboutir *ici* à la même structure que les deux bouts. Tout se passe, en effet, comme si Flaubert trouvait d'abord „la chute“. Il semble par contre éprouver beaucoup de difficultés pour arriver à un *balancement uniforme* de la phrase, à une *homogénéité rythmique*.

L'étude des variantes de la phrase 3 est particulièrement embarrassante: au point de vue du sens elle est caractérisée par une énumération, et au point de vue du rythme — par la place de cette énumération et la brisure qu'elle produit. Or, le rythme définitif ne transparait pas toujours et l'énumération n'englobe pas toujours les mêmes objets; de là des hésitations possibles dans l'attribution des brouillons entre les phrases 3, 5 et parfois 10. Comme Flaubert abandonne rarement le début de la phrase nous l'avons pris pour indice révélateur; autrement dit nous avons groupé ensemble comme brouillons de la même phrase tous ceux qui commencent par „le(s) toit(s) conique(s)...“. De plus nous manquons

de points de repère pour comparer le rythme de la phrase étudiée à celui des autres phrases: sauf un cas, où elle est suivie de l'ébauche de la phrase 10, elle est entourée d'éléments disparus dans la rédaction définitive et dont il est impossible de déterminer avec certitude même l'état final. Bref nous serons réduits ici à examiner presque uniquement les versions en elles-mêmes.

le toit

Voici la version du feuillet 93/246: [Les toits] × coniques // d'un temple / heptagone / [se dressait] // pareil / à une tente / de pasteur / se dressait / parmi à six étages [sur la confusion] // des hautes maisons / carrées / toutes noircies / avec de bitume / [tassées / les unes contre les autres / et si serrées / que les rues / disparaissaient]

Avant le texte ci-dessus il s'agit des stèles des tombeaux, des fourneaux à cercueils; la suite par contre indique que les maisons se distinguent de la campagne; la fin de la phrase passera plus tard dans la phrase 5.

Le rythme de la phrase non corrigée:

2 + 2 / 1 // 2 3 2 2 / 1 2,

en marquant seulement les coupes secondaires qui nous paraissent les plus fortes.

La version corrigée donne: 2 2 / 3 / 1 // 3 / 2

La correction nous rapproche du texte définitif en ce sens que les deux parties sont mieux équilibrées: la comparaison, qui tient lieu d'une coupe ne remplace pourtant pas l'évocation directe; en tout cas la phrase est rythmiquement constituée aux deux bouts.

Le feuillet 131/22, à la fin contient une phrase où l'on aperçoit quelques éléments de la phrase définitive mais appliqués à un tout autre objet; c'est une confusion avec la phrase 10: [le terrain tout couvert d'habitations *tassées* faisait un large vallon encore le terrain [couvert d'habitations]

plein d'ombre] [Mais par une pente large il] remontait au flanc de découpait

l'Acropole *qui dessinait en noir / sur la pâleur / de l'aube / le dentelé marches profil escarpé (?) de ses soixante degrés.*

Nous soulignons les éléments intéressants: c'est la chute de la phrase définitive.

Le même feuillet contient en outre ce qui suit: Le toit \times con-
dominait /
que / d'un temple \times heptagone // se dressait / parmi les [hau-
l'entassement
tes] maisonf... et *en marge*: ça et là / qui comme les tentes //
sont dressés des ruines...

Dans la suite la ville se détache de la campagne; puis vient l'évo-
cation des remparts avec les tours et sentinelles.

Les rythmes: 2 2 // 2 et 11 // 2 ne fournissent aucun rensei-
gnement nouveau intéressant.

t. V. 90 243. 1) ça et là / *se dressaient* / *parmi* (aj.) (les mai-
sons?) / les toits \times coniques / d'un temple / *heptagone* // ça et
là ?) / dominant / l'amas confus / des maisons / *comme* tentes /
sur des ruines (aj.). / 2) La [ligne] des remparts / peu à peu /
surgissait // avec une tour / carrée / à chacun / de ses angles. /

Les deux phrases ci-dessus seront plus tard fondues ensemble.

1) 3 1 2 2 // 3 1 2 (grâce au dernier élément ajouté)

(1 + 2) (1 + 2)

(3 3 + 5) / (2 + 2) (2 + 3) // (3 4 + 3) / (2 + 3)

2) 3 // 2 2

(1 + 2)

La première des phrases rejette la comparaison que nous con-
naissions déjà à la fin, dans la chute, avant la coupe; elle arrêta
en effet la montée de la phrase-transposition commandée par le
rythme. La deuxième contient un groupement — „peu à peu“,
„surgissait“ — transporté dans la phrase définitive, quitte à chan-
ger de verbe, sans modifier le rythme. Notons la *construction pa-*
rallèle de la première phrase, et la disposition symétrique des grou-
pes de 5 syllabes. Nous passons la variante du feuillet 129. 46—
22. Elle n'apporte rien de nouveau ni pour le rythme, ni pour le
sens: c'est la même comparaison. Dans la suite une phrase est
consacrée à l'aqueduc, une autre à l'Acropole. Il est curieux de
noter pourtant que toutes les 3 phrases commencent par 2 2...

128 / 45 / 22. Les toits \times coniques / des temples \times heptagones /
qui dominaient / l'amas confus / *des maisons* // [comme] res-
semblaient vaguement / à des *tentes* / [qui sont] dressées / sur
des ruines.

2 2 1 3 // 2 1 2

1 + 2

Voilà à *peu près* le rythme de la phrase définitive, malgré la divergence de sens; pourtant les mots mis en relief ne sont pas particulièrement heureux. En marge du feuillet 129/46/22 on trouve la première variante où, en suivant l'ordre des brouillons, l'énumération remplace la description, ou l'évocation des objets, chacun à part.

Les remparts / les tours / les escaliers // se détachant /
en noir / sur la pâleur / du ciel [de l'aube]...

3 // 2 2...

111

C'est justement la partie centrale de la phrase définitive, immédiatement avant la coupe et certes, c'est dommage que nous ignorions à quel moment, après quelle variante elle a été trouvée. *Feuille 130/47/22*: 1) Les toits × coniques / des temples × heptagones, / les triples remparts /, les escaliers / les tours // [peu à peu] / faisaient saillie (?) de l'ombre [sortant / de la brume] ... se découpaient / en noir / sur la pâleur / du ciel / qui allait s'élargissant (aj.).

2?

Le texte non corrigé: 1) 2 2 / 1 1 1 // 1 2...

avec les corrections: 2) // 2 2 (1)

La première partie en entier est constituée quant au rythme; le changement de l'ordre des mots paraît s'expliquer par le souci d'euphonie: il est relativement plus facile de faire monter la voix sur [ā] que sur [ū].

Le brouillon dénote aussi un embarras visible pour placer la phrase: elle est précédée d'une indication sur les ports et l'aqueduc, mais en marge on trouve une esquisse de la phrase 8; elle est suivie dans le texte de la phrase 10, mais en marge on trouve une esquisse de 4. Dans le feuillet 132/22 on voit comment a pu se former la fin de la phrase: Les toits × coniques / des temples × heptagones / les escaliers /, les tours /, la triple enceinte / des remparts fortifications // [peu à peu / surgissaient / de la brume] [l'Acropole découpait en noir] sur la pâleur ? *de l'aube?* de la lueur (?)...

(le?)

(illisible) et les grillages des terrasses découpaient (singul.?) [en noir sur la pâleur mille losanges] l'aube

2 2 / 1 1 2 // 3 (111)

1 + 2

Au feuillet 92/245 on constate encore quelque hésitation: Les toits × coniques / des temples × heptagones /, les escaliers /, les fortificat.

terrasses / [et] les remparts / avec leurs tours // [peu à peu] surgissaient

/ se découpaient / en noir / sur la pâleur / de l'aube.

2 2 / 1 1 2 // 1 1 2 2

// 2 2

Au fond il n'y a d'hésitation qu'*immédiatement avant et après la coupe* principale — c.-à-d. justement dans la partie médiane (rythmiquement) de la phrase. Même le feuillet 116/20, généralement très proche du texte définitif garde, les traces de la même hésitation. Les toits × coniques / des temples × heptagones /, les remparts

les escaliers /, les terrasses /, les fortifications / *avec leurs tours / peu à peu*

/ se découpaient / [en noir] / sur la pâleur / de l'aube.

2 2 / 1 1 2 // 2 2,

ou avec les corrections // 1 / 1 2.

Cette nouvelle série de variantes ajoute-t-elle quelque chose à nos conclusions précédentes? Tout d'abord certaines d'entre elles trouvent des preuves nouvelles: nous avons relevé encore toute une série de phrases avec la coupe tripartite; mais elle n'est pas cependant constante (on peut douter notamment à propos de la version du feuillet T. V. 93/246 p. 199). Par contre se confirme la supposition que Flaubert trouve d'abord le rythme (et les paroles) de la fin (généralement 2) et du début, et qu'il hésite le plus longtemps sur les parties voisines de la coupe principale. Un de nos exemples porterait à croire que le schème rythmique peut réellement préexister à telle ou telle exécution verbale (celui du feuillet 128/45/22 — notre page 200, mais le cas est unique et par conséquent ne constitue pas une preuve. Mais d'un autre côté nous avons pu constater aussi *que certains débris* de phrase, certaines

associations des mots traînent à travers des versions très différentes, quant au sens, mais jamais l'auteur ne les abandonne, et le moment venu, les intercale, tantôt à une place, tantôt à une autre. Or, les groupements que nous avons relevés à propos de la phrase 3, ont tous (sauf 1) pour formule rythmique 2 — et étant d'une *manière générale fixes*, ne peuvent figurer convenablement qu'à certains endroits, *là où le sens, le rythme et la sonorité de la phrase les admettent*. Il faut donc bien que sous une forme quelconque, il existe un schème de la phrase plus ou moins vague antérieur à sa réalisation matérielle, et le rythme y tiendra nécessairement une place, peut être, la principale.

La phrase 4 par son objet même est plus nettement caractérisée, mais la place en est tout aussi variable que celle de la 3^e.

T. V. 91 244. 1. Depuis l'extrémité / de la nécropole / où l'on
cuit / dans les fourneaux / les cercueils / d'argile rouge I jusqu'au
fond / du lac / où Tunis / *au pied du mont* (aj.) /* ses maisons /
2)

comme une troupe / de chèvres blanches, // toute péninsule /
escalope elle
/ maintenant / était bordée / d'une [frange] / d'argent / [qui]
(illisible)

oscillait I — et la mer / s'étalait / devant / plate /
immobile / infinie. /

2 2 + 2 I 2 2 2 // 3 2 + 1 I 1 + 2 3 (ou: 4?)

111

111

Nous avons supposé après „au pied du mont“ ajouté lui-même, encore un mot, par exemple, „pressait“. Il est clair que la phrase se compose en réalité de 2 phrases dont chacune est bâtie sur un rythme à elle; tous les deux concordants, mais pas réciproquement. Celui de la seconde partie est déjà du même type que la phrase définitive.

Flaubert a d'ailleurs senti ce manque de fusion. Le même feuillet donne en effet: Toute la péninsule depuis jusqu'à l'entrée des ports était bordée (la suite est la même que plus haut).

En marge on lit: „l'isthme de la Taenia s'allongeait entre les golfes (où?) Tunis au fond du lac pressait ses maisons contre les monts comme un troupeau.“

C'est probablement ce qu'on devrait mettre après „depuis“, — mais le texte obtenu n'est pas cohérent; la fin en tout cas garderait son rythme. Signalons les „chèvres blanches“, qui deviendront plus tard „noires“, passeront dans la phrase suivante et serviront à caractériser les maisons de Carthage; c'est encore un de ces éléments que Flaubert garde précieusement.

F. 142. 51 23. 1) l'isthme / de la Taenia / s'allongeait / toute la péninsule / maintenant / était bordée / d'une escalopure (?) / d'argent // et au delà / s'étendait / l'immensité / pleine (?) ...

La version superposée: 2) l'isthme / de la Taenia / s'allongeait // partout / l'immensité / la mer [pleine] / environnait / la péninsule / escalopée / d'argent.

1) 2 + 1 / 1 + 2 2 // 1 / 1 2

2) 2 + 1 // 1 1 1 2 2 (?);

mais la deuxième version est douteuse; le texte manque de cohérence.

Dans l'ensemble se répète ce que nous avons vu pour la phrase précédente: la fin et le début de la phrase sont constitués le plus facilement. Les mêmes procédés apparaissent encore pour la constitution du texte. Ainsi le feuillet 92/245 contient 3 versions de notre phrase, mais la disposition atteste que Flaubert hésite encore sur la place.

En marge, en face de la phrase 3 on lit: „tandis que la mer / toute plate / couleur d'émeraude, / s'étalant × à l'infini // semblait comme figée / dans la fraîcheur / du matin.“

1 1 1 / 2 // 1 2

La chute est tout à fait celle de la phrase définitive, et au point de vue rythmique, celle de la version précédente aussi; mais de l'autre côté la ressemblance est grande avec la phrase 3 (cf. p. 202 rythmée:

2 2 / 1 1 2 // 1 / 2 2
// 2 2

En marge encore, mais en face de la phrase 10, on lit la version suivante: [La mer / elle-même / couleur d'émeraude // paraissait immobile / et comme figée / dans la fraîcheur / du matin]

2 1 // 1 + 1 2

Enfin le même feuillet donne le texte: L'isthme / de la Tae-

[du]

nia / s'allongeait / les rochers / dans le golfe / grandissaient // [-et
tout autour / de la péninsule / carthaginoise / bordée / d'une
mousse *blanche* / le mer / couleur d'émeraude / s'étalait / indéfi-
niment / *toute* immense / comme figée / dans la fraîcheur / du
plate / et
matin]

2 + 1 / 2 + 1 // 1 + 2 2 2 / 2 1 1 1 2
3 3 3

Pour le sens, seule la 2^e partie est intéressante, et c'est elle justement qui est supprimée dans le brouillon; le début par contre, destiné à disparaître, possède déjà le rythme définitif malgré la divergence absolue des sens.

Les feuillets 132/22 et 116/20 verso, donnent 2 versions curieuses en ce sens que le début de la phrase, concernant l'isthme, le golfe etc., est supprimé ou rejeté dans une phrase à part.

verso: a) Toute la péninsule / était *maintenant* bordée / d'une frange X d'argent / *qui oscillait* // et la mer bleue, / plate /, immobile / infine...

La version superposée:

b) Toute la péninsule / était bordée / d'une frange X d'argent / *qui oscillait* // et la mer / toute bleue / s'étendait / immobile /, infinie.

a) 2 2 + 1 // 1 1 1 1... la phrase n'est pas finie, mais possède une notable régularité syllabique:

(5 + 7) (4 + 4) // 4 1 3 3

b) 2 2 + 1 // 2 1 1 1

(5 + 4) (4 + 4) // (3 + 2) 3 3 3

C'est la seule version qui pour la phrase donnée présente *une chute impaire*; les corrections dénotent bien un souci de rythme arithmétique, mais il ne paraît point constituer l'élément essentiel. *Le feuillet 132/22 porte*: La péninsule / apparaissait // bordée / par la mer / à l'infini / toute plate /, immobile / et comme figée / dans la fraîcheur / du matin.

Autre version superposée: La péninsule / se découpait / bordée / par l'infini *argent* //, et au delà / s'étalait / la mer / toute plate / et comme figée / dans la fraîcheur / du matin.

La première des deux versions n'admet la coupe principale qu'après „apparaissait“, — et d'une manière générale le rythme y est dépourvu d'expression:

$$2 // (1 + 2) 1 1 / 1 2$$

Dans le schème de la 2^e version: $2 2 / (1 + 2) / 1 1 2$, nous avons toujours la fin de la phrase mais le milieu, avant la coupe, est toujours incertain.

Enfin le feuillet 116/20 donne encore une fois la version composite: L'isthme / de la Taenia / s'allongeait / I, les rochers / du golfe / grandissaient // — et tout autour / de la péninsule / Carthaginoise / une écharpe / [d'écumè] *blanche* / *oscillait* // tandis que la mer / couleur *d'émeraude* / semblait comme *figée* / dans la fraîcheur / du matin /.

$$2 + 1 / 1 2 + 1 // 1 + 2 / 1 2 + 1 // 2 + 1 / 1 2$$

2

Au fond on peut négliger le rythme de la première partie: d'après le sens c'est une phrase indépendante qui disparaîtra, mais non sans laisser quelque trace. Observons que toute la phrase du brouillon est rythmée par groupes uniformes de 3 accents; c'est forcément monotone et les coupes n'y peuvent rien; et de plus cette manière uniforme est opposée au sens; en tout cas les 2 groupements parallèles du texte définitif sont les restes d'une série plus longue. Mais la forte coupe qui les sépare les oppose par intonation. La suppression „d'écume“, permise et même favorisée par le sens, compromet de nouveau l'équilibre de la partie médiane, — mais Flaubert rétablit le mot et le rythme restera celui de la phrase définitive.

Dans l'ensemble, et d'une manière schématique, le travail de Flaubert pour cette phrase se réduit à rejeter le début après avoir essayé l'incorporer (on peut le croire du moins) dans la phrase (feuillet 91/244-page 203); il faut remarquer pourtant que dans presque toutes les versions qui approchent le plus du texte définitif, ce début constitue la partie montante de la phrase; la suppression de ce début est d'ailleurs un sacrifice notable au point de vue du sens. La phrase suivante, la 5^e du texte définitif, manque de nouveau d'individualité que confère un objet précis; et en vérité, elle ne prendra une forme précise que depuis le moment où Flaubert y laissera un seul objet central: les maisons de Carthage. Jusque là

les contaminations seront fréquentes tantôt avec la phrase 3, tantôt avec 2, tantôt avec 1.

Le feuillet t. V. 93/246 présente un texte peu lisible: et à mesure qu'elle s'élargissait / en montant // ça et là / (ajouté) des blanches / inégales / apparaissaient / sur les ténèbres / (?) par taches rondes / (?) ...ou ... (illisible).

2 // 2 2... et en tenant compte de la correction: // 1 2 2
11

Or dans le brouillon avant la version présente nous avons la phrase 1 qui sous la forme corrigée donne: 2 // 2 — serait-ce la raison pourquoi l'auteur fait glisser un „ça et là“ après la coupe? Du reste, au point de vue rythmique, le début passera tel quel dans la phrase définitive.

Les trois versions que nous examinons ensuite paraissent toutes avoir constitué à l'origine le début de tout le passage (ou d'un passage analogue): elles semblent exclure la phrase 1.

Le feuillet 91/244 au verso porte à son début: cependant une couleur rose / orange / violette / pourpre / s'étalait / dans le ciel // et les maisons / indistinctes / tout à l'heure / se disjoignant / par larges morceaux / il se formait / entre elles / comme des ravines / qui s'entre-croisaient...

4 1 2 // 1 2 2 1 2 2...

1111

La phrase n'étant pas finie on ne peut rien préjuger sur la chute; le début par contre a *le même mouvement* que le texte définitif, mais se détache facilement de la suite.

Au feuillet 141/50/23 la phrase est encore au commencement et
barre (?)
suit l'ébauche d'un dialogue: Cependant une [tache] rose / puis
s'étalait
orange / violette [et] / pourpre / [s'élargissait] / dans le ciel // —
[séparant]
et les maisons / indistinctes / tout à l'heure / se disjoignant / par
larges
[grands] morceaux / il se formait / entre elles / comme des ravins /
[inégales / (qui?) / montaient / s'entre-croisaient / et] la couleur
âpre apparaissait (des) rues il se découpait (?)
crue / du ciel bleu / [saillissait] / au bout / [brutalement].

La version non corrigée fournit le schème suivant:

1 3 2 // 1 2 1 2 1 2 2 2 2 3

111 2+1

La version corrigée: 1 3 2 // 1 2 1 2 1 3 2 2.

111 2+1

Comme on voit, la différence n'est pas grande: la phrase est un peu mieux équilibrée et moins monotone; la correction rythmique la plus importante est celle de la fin: la chute devient binaire.

Le feuillet 132, 22 est, *peut-être*, antérieur au précédent; il contient en réalité plusieurs ébauches de notre phrase, mais fait apparaître également des éléments étrangers aux deux versions précédentes.

1) Cependant [à mesure que] le ciel / rose / [à sa base /
montait en s'élargissant
puis] orange, / violet, / pourpre, / [comme un immense / /
multicolore / qui s'élargissait]...

2) et à mesure que le ciel entier / s'en illuminait // (dans le texte) et les maisons / de Carthage / se détachant / les unes des autres / plus nombreuses

du (?)

et *en marge*: dévallant / sur la pente / [du terrain] / côté les nades chèvres noires

vires / comme [un troupeau] / qui descend / (des montagnes?) / pour venir / [se laver / dans] à la mer.

Voici les schèmes des ébauches sans et avec les corrections:

1) 2 2 1 1 1 1 3 1 // ... la coupe est seulement probable.

1 1 1 1 //

2) 2 // 2 2+1

en marge: (1+2) 1 (1+2) 2

(2+1) (1+2) 2.

L'esquisse 2 contient le début de la phrase définitive; la marge en fournit la fin; il est à noter que les corrections dans la dernière ébauche ne changent pas justement *le rythme de la fin*. Notons également que la phrase 4 qui précède dans le brouillon est rythmée:

2 // (1+2) 11 1 1 2

2 2 // (1+2) 1 1 1 2

c.-à-d. présente en somme la même début. — Il se pourrait que ce fût une raison des corrections, et même du fait que nous n'ayons ici que des ébauches.

Les versions qui nous restent, contiennent toutes les détails du texte définitif, mais le dépassent généralement en abondance (quand elles sont développées jusqu'au bout).

Le feuillet 92, 245 à lui seul en contient 3: Mais une tache rose / s'élargissait / dans le ciel/ [et] // les maisons / à présent / plus distinctes / se poussaient / et se haussaient / les unes derrière les autres / comme un troupeau / de chèvres noires / qui descend / des montagnes / pour venir / à la mer.

Version superposée: les maisons / se faisaient / plus nombreuses / se dressaient / sur la pente / du terrain / se poussaient / pêle
le

mêle / , comme (tout reste demeure)

c.-à-d. 3 // 3 1 1 1 1 2 2 2

(1+2) (1+2)

// 3 1 3 2 1 2 2 2.

(1+2) (1+2)

Le grand changement apporté par la correction consiste à transformer en groupes les éléments isolés, qui exigeaient une forte montée de la voix. Il est difficile à dire si c'est en même temps la raison de la transformation puisque Flaubert, dans le texte définitif, revient justement à la disposition primitive; il se peut aussi qu'il se soit laissé entraîner par la structure de 2 premiers groupements de la phrase. Le même feuillet contient enfin, insérée entre les lignes, une esquisse différente du début: „Puis / à mesure que le ciel / rose et pourpre / s'élargissait... // (le dernier mot est corrigé en: „allait s'élargissant“);

c.-à-d.: 3 + 1 //

(2+1)

Cette hésitation sur le début proche de la coupe, persiste jusque dans le texte définitif, et ce début a été conservé même dans les premières éditions. Or ce groupe d'adverbes (ou conjonctions?) n'ayant aucun sens et même nuance précis, provoque également une indécision rythmique.

La dernière version dont nous disposons est celle du feuillet 116, 20; c'est la plus proche du texte définitif: Puis / à mesure que

penchait / au bord de l'abîme / un éventail / de feuilles sombres.

1 2 // 2 2.

Dans le même brouillon la phrase précédente est la 4-e dont la chute est nettement opposée à celle-ci.

141/50/23 fait disparaître l'hésitation du début: çà et là / un palmier / sortant d'un mur, // penchait sur l'abîme / l'éventail / de ses feuilles.

La suppression de „vertes“ ne modifie point le rythme tonique.

Au feuillet 142/51/23 nous retrouvons la phrase exactement dans le même état qu'au feuillet 132/22, mais „vertes“ a remplacé de nouveau „sombres“, qui cependant paraît plus euphonique. Au feuillet 91/244 — de nouveau „puis“ se trouve supprimé (à la suite d'une correction); la phrase fait partie d'un ensemble de détails tous disparus. Enfin en marge du feuillet 92/245, en face de la phrase 10, on lit: Les palmiers / çà et là / sortant des murs / ne bougeaient pas.

1 $\overline{1}$ / 1 // 1.

En tenant compte de la correction la phrase est déjà la définitive. C'est le procédé d'étalement, de dispersions, que nous connaissons déjà. Cette transformation brusque de la structure rythmique ne serait-elle pas dû au désir de fournir un pendant à la phrase 6, qui seule dans notre page a la même chute? ou au désir d'éviter la ressemblance avec la phrase 8? Les 8 versions de la phrase 8 se ressemblent beaucoup, sauf justement au point de vue du rythme.

129/46/22 fournit le texte suivant, précédé de la phrase 2: „en face / dans les cours, / les citernes × remplies // s'arrondissaient / comme des boucliers × de bronze“; (la suite: à droite....) *le rythme: 212 // 1+2.*

Nous coupons la phrase après „remplies“, car nous n'avons plus de raison pour reculer la coupe.

Or la phrase 2 qui précède est rythmée 2 1 2 // 3 1 2.

c.-à-d. de la même manière; de là la nécessité de changer; mais en même temps c'est le signe d'un rythme obsédant.

çà et là

129/47/22: „[En face] / dans les cours / [çà et là] les citernes ×

à ras du sol remplies // s'arrondissaient / comme des boucliers × de bronze"; (la suite: „et plus loin / on devinait / la place des ports / "). Comme les surcharges seules sont au crayon, la version, en réalité, est triple. Sans corrections ni suppressions on aurait:

1) 3 / 2 // 1+2.

111

Avec les suppressions seulement: 2) 1 2 // 1+1; et avec les corrections de deux espèces le rythme devient indéfini; nous coupons après „à ras du sol“:

3) 2 / 3 // 1+2

2+1

Il est visible que Flaubert cherche une phrase non équilibrée; peut-être, pour la raison que la suite du texte se rythme 1+2...; rythme qui est d'ailleurs aussi celui de la phrase 9. La version à laquelle il s'arrête provisoirement est symétrique sauf le début, — et les mots mis en relief ne le méritent guère. En tout cas nous avons ici un excellent exemple des préoccupations rythmiques. Au verso du feuillet 90/234 nous avons une version plus compliquée encore:

dans?

en face / [au milieu], / dans les cours [ça et là], les remplies

citernes × [à ras du sol], // s'arrondissaient / comme des boucliers × de bronze.

Il est évident qu'„au milieu“ et „en face“ ne peuvent coexister dans le même texte; nous aurons donc seulement 2 schèmes:

1) 3 2 // 1+2

111

2) 2 / 2 // 1+2

c'est, les corrections faites, la version même du feuillet 129. Flaubert n'arrive pas à s'en débarrasser; nous savons déjà que les phrases 1 et 2 qui encadrent ici la phrase étudiée sont rythmées de la même manière, décidément c'est un schème obsédant.

Dans le feuillet 128/45/22 l'auteur recourt à un autre procédé, peut-être, pour briser le schème: En face / dans les cours / les remplies

citernes /, [à ras du sol], / s'arrondissaient / comme des boucliers / de bronze (ajouté) [au pied des murs].

Sans les suppressions nous aurions avec la coupe après „sol“:

2 2 // 1+2 1

ou avec la coupe après „s'arrondissaient“: 2 / 1 / $\overline{1}$ / 1 // 2 1

C'est le procédé d'étalement. De plus le dernier élément n'a apparemment d'autre fonction que de mettre en relief „de bronze“. Les corrections nous ramènent à 2 2 // 1 + 2.

C'est encore une fois le rythme de la phrase 2 qui précède dans le brouillon; les modifications n'ont abouti à rien.

[ça et là]

Au feuillet 131/22: „en face, / dans les cours, / les citernes ×

[à ras du sol]

remplies / [à ras du sol] // s'arrondissaient / comme des boucliers × d'airain

de bronze /, [oubliés / par terre].“

Sans les corrections nous aurions: 2 / 3 // 1 2 2 (ou 2+1)? et finalement 2 / 2 // 1 + 2;

c.-à-d. encore une fois le même résultat, mais la première esquisse contient déjà le début de la phrase définitive.

Le feuillet 93 246 fournit un schème tout différent: „au très

2 1

loin (?) /, ça et là, / les citernes / dans les cours / à ras du sol de bronze

(ajouté) / s'arrondissaient // comme des boucliers × [d'airain] /, oubliés / par terre“.

Considérons la phrase après les transpositions et corrections faites:

3 / 3 // 2 2

111 (111)

Or la phrase 2 qui précède celle-ci, est rythmée:

3 / 2 3 // 3 2;

111 111

les débuts se ressemblent trop; qu'on coupe la phrase après „sol“, — la ressemblance persiste et devient même plus frappante encore. Fait suite, dans le texte, un passage rythmé 2 2 / 2 2... c.-à-d. qui ressemble à la fin de notre schème. C'est le feuillet 92/145 qui donne enfin la version définitive, mais non sans hésitations:

„[en face,] / [dans les cours] / les citernes [remplies] // s'arrondissaient [comme des boucliers × de bronze]...“ c'est le

texte du verso; c.-à-d. d'abord 2 2 // 1 + 2 et finalement 1 // 1, la phrase 2 précédant toujours.

Par contre la marge du recto porte: „Tout cependant dormait dans la ville. Les citernes / [emplies jusqu'aux bords] remplies avaient l'air / de boucliers × d'argent // perdus / dans les cours.“

Au fond l'examen de la dernière série des versions nous a prouvé que Flaubert est parfois comme fasciné par certains schèmes rythmiques. Il n'en résulte point nécessairement que ce soient pour lui des schèmes „naturels“: les phrases qui précèdent y pourraient avoir leur rôle; mais pour se répéter avec une telle insistance, il faut bien que le schème convienne particulièrement aux dispositions permanentes ou soit le produit d'une routine, d'un artifice constamment employé. Nous n'avons que peu de choses à dire au sujet de la phrase 9. Le feuillet 132/22 l'incorpore à la phrase 10. Le feuillet 130. 4 7, où elle fait suite à 7, la présente comme il suit: Le phare / du promontoire / Hermaeum // s'éteignit.

c.-à-d. 1 + 2 // 1.

La chute paraît peu habituelle à Flaubert; cependant le feuillet 142/51/22 contient encore la même version; mais au feuillet 92/245 nous trouvons déjà: Le phare / du promontoire / Hermaeum // [pâlissait] commençait × à pâlir, c.-à-d. le texte définitif.

La phrase 10 par contre subit des dislocations et des changements multiples, avant d'arriver à son état final. Nous commençons encore par les versions les plus éloignées du texte définitif.

Le feuillet 128 45 22, contient quelques éléments plus ou moins dispersés; le texte d'ailleurs est presque illisible.

Puis

Mais le terrain / remontait (?) / autour de l'Acropole // qui
[monstrueux profil]
découpait / en noir / sur la pâleur / de l'aube / le profil / escarpé
(?) / de ses soixante marches.

Ce passage ne fournit au fond que le mot „Acropole“; quelques éléments ont passé dans la phrase 3. Notons cependant le rythme:

2 + 1 // 2 2 2 1.

La suite du même feuillet fournit encore les débris suivants:

Le faite / du temple × d'Eschmoûn // apparaissait / tout en
dans
haut I, à travers le feuillage / des lauriers.

2 // 2 I 2

3

Puis: 1 [Mais] les chevaux / du soleil / qui vivaient / dans
[maintenant]
son bois // tachetaient / de leurs crinières × blanches I (en
du (?) car
marge:) le bord / [extérieur] ... mur . Posant × 2 leurs sabots /
sur le parapet × de marbre // ils humaient / à demi cabrés / le
vent / de la mer.

Les deux phrases restent en réalité séparées:

1) 2 2 // 3 I 3 — le rythme est en quelque sorte inverse du
2 précédent; il est curieux que le sens aussi
contenait d'abord une *nuance d'opposition*.

2) 2 2 // 1 $\overline{1}$ 2 — c'est la même procédé d'étalement que
nous avons rencontré maintes fois. Pour un certain temps Flau-
bert avait donc l'intention de dissocier l'ensemble.

Le feuillet 129. 46. 22 n'est pas dans un état beaucoup meil-
leur; voici ce que nous avons pu en tirer (et encore ce sont des
corrections):

... 1) L'Acropole / se dressait / ... découpant / en noir / sur
le monstrueux de sa croupe bombée
la pâleur / de l'aube / profil / dentelé / des ses soixante marches/.
La suite à été déjà vue plus haut: (2 // 2 I 2).

3

Le rythme: 2 // 2 2 2 1 ou 2 // 2 2 2 2 (avec les corrections).
En face, en marge, se trouve une indication difficile à déchiffrer,
probablement:

„l'enceinte / de ses murailles / obliques // était bordée / ça
et là / par des taches × blanches I (?) c'étaient les chevaux / du
soleil / qui habitaient / son bois (?)“
c.-à-d. 1 + 2 // 1 1 2 (?) 2 2

Le même feuillet encore contient une mise au net des deux
autres passages du feuillet 128, toujours à l'état de phrases isolées,
ou facilement séparables:

Mais les chevaux / du soleil // tachaient / de leurs crinières
 le bord
 res × blanches / la margelle / de son mur; ce qui se chiffre:
 2 // 1 + 2 2.

Et comme variante du même passage le même texte qui nous a fourni le schème:

2 2 // 1 $\overline{1}$ 2

Au total, pour les deux feuillets, six phrases isolées caractérisées, semble-t-il par les deux traits suivants: fréquence de la chute 2 ou d'un série de 2; d'un début 2 (5 cas sur 6); longueur de la partie tombante.

Le feuillet 118, 43/20 contient un texte plus hâché encore; il pouvait fournir tout aussi bien une phrase unique qu'une série de propositions; serait-ce le point de départ?

L'Acropole / avec ses temples / dessinait /le profil* seulement/
 Eschmoûn
 éclairé, [la rue monte?] temple Tanit derrière verdure crinière des
 chevaux. Sabots sur parapet* *humaient* / le vent frais / qui
 venait / de la mer.

Seuls les deux bouts sont cohérents et peuvent se rythmer:

2 2 * * 2 2;

le fait est assez significatif. La chute est très analogue à celle du texte imprimé („humaient“ tient au fond la même position que „hennisaient“).

Trois feuillets donnent encore un texte découpé en phrases plus ou moins indépendantes, plus ou moins finies.

s'y dressait

141/50/23. 1) le faite / du temple × d'Eschmoûn / [apparaissait] // tout entrant? / dans (le?) feuillage / des lauriers. 2) Son enceinte / de murailles / [à pic / le surhaussait] // et le bord / [maintenant en] était alors / comme tacheté / par les crinières / des chevaux sacrés / (aj) blancs / [consacrés / au soleil]. 3) Posant × leurs sabots / sur le parapet × de marbre // ils humaient / à demi cabrés/, [le vent froid / qui venait] / de la mer.

1) 3 1 // 1+2 ou, sans accent sur „temple“: 2 1 // 1 2,
 1+2

2) 1 + 2 1 // 2 + 1 2 2

1 + 2 après la correction.

3) 2 2 // 1 1 2 (car il y a probablement une erreur dans la correction) // 1 1 1 2 (avant la correction).

Cette structure s'explique en partie par le fait que le passage se trouve en tête du feuillet: c'est le début d'une description. En marge se trouve une autre rédaction de la phrase du milieu, rythmée d'une manière toute différente:

des taches blanches / qui changeaient de place / apparaissaient / ça et là // mais les chevaux / du soleil [qui vivaient / en liberté / dans bois] / tachetaient / [maintenant] / de leurs crinières × [blanches] / le bord extérieur / de ses...(?)

Delà les schèmes que voici:

2 2 // 2 3(?) 2 2 2....;

2+1

et après les suppressions: 2 2 // 2 2 2....

Nous nous rapprochons ainsi de nouveau du rythme définitif, en reprenant un des motifs des feuillets 128 et 129 — mais le sens est tout différent.

Le feuillet 90.243 reprend encore le même texte; mais le rythme tend à devenir uniforme partout et les deux dernières phrases sont réunies (très lâchement d'ailleurs) en une seule:

se dressant

... au flanc / de l'Acropole / [qui découpait] / en noir /, sur dentelé

la pâleur / de l'aube /, le profil / [escalopé] / de ses soixante marches /. 1) Le faite / du temple × d'Eschmoûn / apparaissait / [à travers]

tout en haut // dans le feuillage / des lauriers. 2) Mais les chevaux / du soleil / [qui vivaient / dans son bois] // tachetaient / de leurs le bord

crinières × blanches (*ajouté*) / [la margelle] / de son mur / [car] posant × leurs sabots / sur le parapet × de marbe // ils humaient / à demi cabrés / le vent de la mer.

Laissons de côté le début jusqu'à „marches“ qui ne forme pas une phrase complète. La suite se rythme ainsi:

1) 2 2 // 2

3

La fin se scinde nécessairement en 2 séries rythmiques; mettre, en effet, la coupe principale après „mur“ paraît impossible: la phrase devient illisible, de sorte que nous avons encore deux schèmes:

2 2 // 1 + 2 2

2 sans le mot ajouté.

2 2 // 1/1/2 — c'est la chute et le texte que nous connaissons déjà.

Le feuillet 130. 47. 22 donne à peu près le même texte, incorporé dans le tableau (après la phrase 3), rythmé de la même façon que la version précédente et sans aucune correction; les 3 phrases sont nettement détachées l'une de l'autre. La phrase 3 qui précède est rythmée:

2 2 1 1 1 // 1 2

// 2 2 1 c.-à-d. commence de la même manière que celle dont nous nous occupons.

Les trois feuillets qui restent, réalisent une fusion plus ou moins intime des éléments divers et en sacrifient une bonne part.

132. 22: au haut / de l'Acropole / [autour du temple × d'Eschmoûn]
du soleil

/ dans le bois × de cyprès / les chevaux / [sacrés] // [posant ×
à demi cabrés

leurs sabots] / sur le parapet × de marbre / [à demi cabrés] et la
crinière / au vent / hennissaient / comme à l'approche / de leur dieu.

2 2 2 1 2 // 2 2 1 2 1 1 2;

et tenant compte des corrections:

2 2 1 2 // 1+2 2 1 1 2;

la seule différence importante avec le rythme final est la persistance du groupe (1+2) qui lui-même est pourtant par rapport au reste moins discordant que les 2 éléments *isolés*, du texte non corrigé.

Le feuillet 92, 245, dont le texte n'est pas très lisible, ne réalise aucun progrès au point de vue du rythme, vers la version définitive; il contient par contre des éléments qui manquaient jusqu'ici.

Mais autour du temple × d'Eschmoûn / tout en haut / de l'Acropole / les chevaux / du soleil / sentant / l'approche du jour (?-ajouté) // [se cabrant] et cabrés / sur le parapet de marbre /

hennissaient / comme à l'approche / de leur dieu / la crinière / au vent.

(probablement: hennissaient, la crinière au vent comme...)

2 1 2 2 // 3 1 1 2 2,

1+2

La transposition probable et la correction ne modifient pas le rythme; les éléments discordants sont les mêmes que tout à l'heure.

Enfin le feuillet 116, 20 donne le texte presque définitif:

Mais tout autour × de l'Acropole / [autour du temple × d'Esch-
sacrés
moûn], / dans le bois × de cyprès / les chevaux × [d'Eschmoûn]
le jour posaient × leurs sabots /
/ sentant venir × la lumière // [et cabrés] / sur le parapet × de
marbre /, et hennissaient / du côté de l'horizon? [à demi cabrés,
/ en secouant / leur crinière] / du côté du soleil.

Certaines suppressions sont manifestement antérieures au moment où la phrase fut terminée et il n'y a pas à en tenir compte dans le schème:

2 2 1 2 2 // 2 2 1 1 2 1,

// 2 2 1 1 1.

Ainsi pour la phrase 10 la manière de faire de l'auteur est sensiblement la même que pour les autres ensembles un peu longs: un certain nombre d'éléments, plus ou moins stables, se trouvent d'abord disséminés dans des phrases isolées. Ils en sont tirés ensuite et associés dans une phrase unique. La différence est que les phrases contenant la majeure partie des composants se trouvent voisiner dès le début et pendant assez longtemps apparemment l'auteur ne comptait pas à les réunir, peut-être, parce que le passage entier devait se trouver à un autre endroit du tableau. La fusion et l'ensemble rythmique qui devait en résulter ne pouvaient, en effet, se réaliser avec toute la précision désirable que du moment où la position même de la phrase par rapport à l'ensemble était fixée.

Conclusion.

Il s'agit maintenant de ramasser les conclusions partielles et d'en peser la portée; pour la majeure partie ce ne sont, on l'a vu, que des constatations susceptibles de servir comme point de départ à des recherches plus vastes.

Il nous est arrivé de constater à propos de toutes les phrases la manière dont Flaubert trouve certains des éléments composants, souvent des plus frappants, de la version définitive. Cette remarque, dûment vérifiée, pourrait, non-seulement attester la conservation obstinée de certains groupements rythmiques, mais servir aussi à l'étude de l'imagination créatrice de notre auteur.

Nous avons supposé que la composition même de notre page se conformait à des exigences rythmiques; nous croyons avoir donné à cette hypothèse un caractère de probabilité touchant à la certitude, au moins dans un cas: la dispersion du groupe de phrases 1, 2, 8. Rien n'empêche de chercher à propos d'autres textes si le cas n'est pas isolé. Dans d'autres cas nous avons été amenés à attribuer, avec un degré de certitude divers, les changements de construction, des suppressions et des modifications en général, à des préoccupations rythmiques. Même si c'est encore une hypothèse il n'est pas sans intérêt d'en chercher la confirmation ou le manque de fondement.

Nous pourrions même risquer quelques remarques *d'ordre plus général* sur les caractères du style de notre écrivain. Aussi bien d'après le texte définitif que d'après les brouillons il apparaît que, sauf de cas rares, le rythme de Flaubert est discordant: les phrases symétriquement construites sont rares et résultent toujours des sacrifices importants; des phrases ayant au moins le même nombre d'accents rythmiques de chaque côté de la coupe principale sont tout aussi rares, et de même celles qui présentent des deux côtés de la coupe des combinaisons rythmiques de même nature. Enfin la partie montante est généralement la plus courte. Outre la coupe principale nous avons très souvent trouvé deux coupes secondaires pour des phrases un peu longues (et une seule pour les plus courtes); l'une des coupes peut être remplacée par le procédé que nous avons appelé „étalement“. On peut supposer que ce fait est constant pour des phrases assez finies, qu'il existe chez Flaubert la tendance à une division tripartite de la phrase (comme il y a trois phases

dans le tableau total de la Carthage). Thibaudet le croit vrai (Cf. op. cit. 214 sqq) pour des périodes entières, ce qui l'amène à formuler sa constatation en des termes différents des nôtres. C'est encore au moins une hypothèse à vérifier. Etant donné l'importance des schèmes moteurs pour le langage en général, ces inductions, après vérifications, trouveraient leur place dans une psychologie du langage écrit. Il en serait de même pour la constatation selon laquelle la phrase de Flaubert, si elle s'allonge, est généralement symétrique ou concordante par les deux bouts (très souvent composés des deux éléments ou un multiple de 2). C'est près de la coupe principale que se place une partie dissymétrique; par sa position même c'est nécessairement la partie „à effet“. On est porté à croire que la phrase ne pourra être expressive qu'à condition d'avoir, à cet endroit une dissonance, une opposition de quelle que nature qu'elle soit.

On peut tenter aussi quelques précisions plus détaillées: partout on peut, semble-t-il, constater que le nombre d'accents rythmiques formant groupe, dépasse rarement trois; les groupes de cette dernière espèce se décomposent d'ailleurs le plus souvent en (2+1) ou (1+2); le groupe le plus fréquent est manifestement celui de 2 (et ses multiples); les phrases parfaitement concordantes paraissent tendre à l'exclusion de toute autre combinaison. Le rythme concordant, si Flaubert le réalisait, serait vraisemblablement très monotone. On peut même supposer qu'il existe chez Flaubert des motifs rythmiques proprement obsédants. Nous en avons relevé un, 2 // 1+2 dans les brouillons de la phrase 8; on le retrouve engagé dans des combinaisons diverses dans d'autres phrases aussi (en particulier 2, 9, 10). On pourrait chercher si ce groupement se détache partout assez facilement, s'il fournit un ensemble, s'il se rencontre ailleurs aussi. On arriverait ainsi à prouver, peut-être, ou bien qu'il est typique et spontané pour le rythme de Flaubert, ou bien qu'il est obsédant, parce que produit d'une élaboration fatigante, auquel on tient, ou bien que c'est une simple contamination des phrases juxtaposées.

On observera, sans doute, que nous n'avons pas distingué dans notre conclusion les brouillons et le texte définitif. On aurait tort de supposer que les brouillons ne nous ont rien appris sur le rythme ou qu'ils n'attestent pas chez Flaubert le souci de rythme. Pour le détail nous renvoyons à l'étude de chaque phrase; rappe-

lons ici seulement que presque toutes les versions des brouillons diffèrent, au point de vue du rythme, entre elles et que toutes s'éloignent plus ou moins de la version définitive, mais dans certaines limites seulement que nous venons de préciser. L'existence même de ces limites appuie justement la thèse que la forme pré-existe en quelque mesure à l'idée qui devra s'y couler. Plus les limites seront étroites, plus le travail, pour un écrivain cherchant toujours quelque variété, sera difficile. Il est évident d'ailleurs que le rythme, même pour un individu défini, n'est pas la seule donnée d'expression objectivement constatable; comme d'autres données analogues (sonorité etc.) il dépend seulement pour une part de l'individu envisagé; c'est à la psychologie du langage encore de faire le départ entre ce qui est individuel et ne l'est pas. Mais en tout cas tout écrivain doit pour une part soumettre sa pensée exprimée aux lois essentielles de ces données objectives de l'expression, que ces lois résultent de sa constitution psychologique ou de la nature même du langage. L'utilité des recherches analogues à la nôtre consiste justement en ce qu'elles visent à circonscrire d'une manière plus précise et plus abordable que les études dites purement littéraires (c.-à-d. impressionnistes), la part propre de l'individu aussi génial fût-il.

Mais reconnaissons que l'intérêt de toutes ces constatations et inductions à vérifier ne peut apparaître pleinement que si on les examine comme un cas particulier des rapports entre les représentations (au sens psychologique du mot) et les moyens de l'expression dont le rythme fait partie; nous tenons à faire observer que le problème n'est pas même abordé dans la présente étude.

Flobēra stila studiju jautājumā.

J. Ratermanis.

Kopsavilkums.

Šai konkrētā gadījumā, sīkāk pētījot Flobēra (Flaubert) stilu, esam mēģinājuši pierādīt, ka rakstnieka rūpes par formu lielā mērā ietekmē saturu un vispār domu. Pirmajā daļā salīdzināti vairāki viena apraksta uzmetumi ar galīgo tekstu. Visi šie teksti šķiet norādām, ka aprakstā, arī no kompozīcijas viedokļa, rakstnieku ietekmē atsevišķu teikumu struktūra, varbūt pat vairāk kā aprakstāmais priekšmets.

Otrā daļā esam mēģinājuši izsekot atsevišķu teikumu ritmiskās struktūras izveidošanai, izejot atkal no galīgi izveidotā teksta. Jau šai tekstā saskatāmas zināmas, saturam pieskaņotas ritmiskas īpatnības. Uzmetumi norāda, ka rakstnieks bieži atkārtoti vienāda veida grupējumus, kas ne vienmēr piederas teikuma saturam. Vislētāk un visgrūtāk izveidojas teikumu vidusdaļa. Lielas grūtības rakstniekam sagādā vienmērīgs un tomēr dažāds ritums; šķiet, ka šādu dažādību viņš neprot izveidot un krīt vienmuļībā. Parastais viņa ritums ir nesaskanīgs. Līdz ar to var pieņemt par darba hipotezi, ka arī ritmiskā ziņā izteiksme pakļauta objektīvi konstatējamai, no rakstnieka gribas neatkarīgai, kaut gan varbūt individuālai, likumībai.

Essai sur le style de Montesquieu-historien.

J. Ratermanis.

Plus significas quam loqueris.
(Seneca, ad Lucilium ep. 59.)

Montesquieu se donne volontiers l'air d'un savant et nous croyons qu'on le prend trop souvent pour ce qu'il n'est pas: un savant ou un penseur qui n'est que savant.

On a soutenu, il est vrai, qu'... „aucune préoccupation oratoire ni esthétique, aucune recherche d'arrondissement ou de symétrie ne paraît; la décomposition de la matière se fait en vue de la distinction des idées“; ainsi Lanson caractérise le style de „EL“* (Etudes p. 90). Ce n'est exact au fond que pour le plan de l'ensemble. Mr. Duraffour affirme à son tour: „EL“ renonçant à tout prestige de style n'a voulu être que la somme de la pensée politique et sociale de l'auteur.“ C'est ou bien inexact ou bien il faut admettre que la pensée même de l'auteur se modèle sur son style, ce que nous essayerons d'établir.

„Il n'y a que des fous qui parlent tout seuls“, dit quelque part Anatole France. „L'esprit de l'auteur, qu'il le veuille, qu'il le sache ou non, est accordé sur l'idée qu'il se fait nécessairement de son lecteur“, confirme d'une façon plus précise P. Valery. „On ne s'affranchit de la tyrannie de son public que par la représentation d'un autre public“, déclare Lanson (Rev. Méta. mars 1904). Il serait bien extraordinaire que Montesquieu échappât à la règle générale.

Quel est le public de Montesquieu? Il se compose, sans doute, en premier lieu des hommes de science de l'époque, des juristes,

* Par „EL“ nous désignons „l'Esprit des Lois“ et par „CR“ les „Considérations“.

des philosophes; mais Montesquieu n'a pas négligé les lecteurs mondains non plus. Or, ce public, instruit, curieux, frivole, blasé et spirituel, a ses exigences auxquelles Montesquieu s'est conformé sans, peut-être, s'en rendre compte. Les „Lettres Persanes“ créaient d'ailleurs une espèce d'obligation: „elles ont incontestablement frayé la voie à „l'Esprit des Lois“ (Senancour), et en retour, on cherchait, sans doute, dans l'ouvrage l'auteur des Lettres et on le trouvait bien souvent.

Voici quelques coïncidences bien singulières avec le goût de l'époque. La Chine, la Turquie, la Perse et l'Orient, en général, sont fort à la mode et c'est là que Montesquieu va chercher les preuves de ses théories (Voltaire le lui a reproché). Il ne disposait peut-être pas d'autres documents, mais même quand il y en a d'accessibles, l'auteur n'en tire pas grand profit, les néglige facilement.

Le despotisme est également à la mode et Montesquieu, se laissant entraîner, en parle avec une indignation sensible et ne s'aperçoit pas qu'il existe des formes multiples de ce genre de gouvernement. Tout le monde parle de la Tartarie; les informations sont très défectueuses, mais Montesquieu cède au courant général et en donne semble-t-il la vraie raison: „c'est le peuple le plus singulier de la terre“.

Cette tendance d'étonner, de surprendre, rien que par l'étrangeté des faits, en un mot, ce goût pour l'anecdote nous le constatons bien souvent. Montesquieu cherche à amuser même dans les „Considérations“; Caligula a été un sophiste dans sa cruauté: qu'on célèbre Antoine ou Auguste ou tous les deux, ou ni l'un ni l'autre, on est menacé de mort (CR. 15); *c'était un crime d'avoir chez soi ou de porter des étoffes de pourpre, mais dès qu'un homme s'en vêtail*, il était d'abord suivi parce que le respect était plus attaché à l'habit qu'à la personne (CR. 21). De même dans „EL“: „Par la loi de Bantam, le roi prend succession, même de la femme et des enfants de ses sujets (V, 14); „Les Bactriens faisaient manger leurs pères vieux à de grands chiens“ (X, 4); ailleurs il s'agit du tribut d'Anastase sur l'air respiré (XIII, 16 note); les Espagnols ont réduit les Américains en servitude à cause du mépris qu'ils avaient pour eux: ils ne portaient pas la barbe en pointe, fumaient et mangeaient des denrées bizarres (XV, 3), et vient à la suite un

raisonnement sérieux sur les causes de l'esclavage. (Cf. encore XIV, 14; XXIX, 16; XXVIII, 20 etc.). Souvent, toujours dans le goût de l'époque, Montesquieu disserte gravement sur des matières plus ou moins scabreuses: sur le viol des filles non nubiles condamnées à mort à Rome („EL“ XII, 14); sur le prêt des femmes à Rome (XXIV, 18); sur le manque de retenue chez les femmes à Patane et en Guinée (XVI, 10) etc., et il s'attache volontiers aux sérails et à tout ce qui y touche.

Une autre préoccupation, plus sérieuse celle-là, parce qu'elle correspond à l'intention réelle de rédresser les abus, est la critique des institutions contemporaines. Directe, elle aurait été parfois dangereuse pour l'auteur, mais la façon dont Montesquieu la présente ne devait pas médiocrement amuser la malignité publique: „Ce qui perdit... dit un auteur chinois... (suit une citation qui vise manifestement la France) (VIII, 16); après une critique de la levée des tributs dans tous les Etats de l'Europe, à la place de la France on trouve la Chine (X, 13); la même substitution est suggérée quand il déclare: „la profession des traîtants devenue honorable, perdit Rome“ — et l'on est tenté d'ajouter: perdra la France. Parfois la critique est plus directe: „Nous tirons cet avantage de la médiocrité de nos fortunes... nous ne valons pas la peine qu'on nous ravisse nos biens“ (CR. 15); de même: „Il faut faire penser“ (XII, 20), est semble-t-il une invitation à la critique. Citons encore l'éloge, sous forme hypothétique, de la constitution anglaise (XIX, 27): „comme il y aurait été...“, comme si la liberté qu'on y recommande était une pure supposition, et ce rapprochement bien inattendu par lequel se termine l'analyse de cette constitution: „Si l'on veut lire l'admirable ouvrage de Tacite... (on verra que)... ce beau système a été trouvé dans les bois“. Voltaire s'est gaussé à son aise de cette phrase; au fond, si l'on se rappelle que Montesquieu dit bien souvent „les Germains nos pères“, le vrai sens en est: les Français ont joui d'une liberté analogue étant barbares. Rappelons encore, pour terminer la polémique anticléricale des chapitres 20 et 22 des „Considérations“. La même question est touchée au livre XXIII (chap. 21), et toujours sur un ton de persiflage: „A Dieu ne plaise que je parle ici contre le célibat qu'a adopté la religion!“ — et c'est précisément de cela qu'il s'agit. Ce ton, Montesquieu ne le quitte pas même

quand son indignation est sincère. (Cf. „EL“ XV, 5, „De l'esclavage des nègres“; et XXV, 13, „Très humble remontrance aux inquisiteurs de l'Espagne et du Portugal“). Ce n'est pas sans quelque fondement qu'on a pu dire que même „Les „Considérations“ étaient sans doute, dans la pensée de leur auteur le meilleur des livres de guerre“ (Mr. Duraffour).

La présentation matérielle elle-même, ce découpage en chapitres, souvent de quatre ou cinq lignes, serait due, d'après certains critiques, à des préoccupations mondaines. Il se peut que ce soit vrai en partie; mais on pourrait également prétendre à une influence des textes des lois ou affirmer tout simplement une inaptitude réelle de composer, puisque à toute page, on trouve comme titre de chapitre „Continuation du même sujet“. Si l'auteur procède ainsi exprès, c'est plutôt pour dérouter le lecteur que pour l'aider. Il y a peut-être aussi une raison plus profonde: la façon même de penser de l'auteur. Mais il nous paraît sûr que Montesquieu s'amuse ainsi du lecteur: le chapitre 15 du livre VIII porte comme titre: „Moyens très efficaces pour la conservation de trois principes“, et il est conçu comme il suit: „Je ne pourrai me faire entendre que lorsqu'on aura lu les quatre chapitres suivants“; et du reste le chapitre 20 auquel Montesquieu renvoie, n'est pas beaucoup plus long et donne un seul précepte: conserver au territoire la même extension.

Il paraît donc certain que Montesquieu ne perd jamais de vue son public, ni l'effet qu'il peut produire. Et rien de plus naturel: comme tout écrivain, Montesquieu paye le tribut à son ambiance; il n'a pas pu s'affranchir des intérêts dominants de son milieu et le succès immédiat de ses ouvrages le prouve assez; tout compliment, a-t-on dit, est un certificat de ressemblance (il est vrai qu'il a été aussi l'objet des critiques acerbes), et le succès prouve la conformité aux aspirations, au moins latentes, d'une époque. Du même coup se trouve infirmée la thèse de Lanson que Montesquieu vise uniquement „la distinction des idées“.

Mais d'un autre côté, comme savant, comme historien, Montesquieu devait aussi se heurter au problème d'exposition: une simple économie de temps et d'effort impose de dégager des faits bruts des formules plus ou moins expressives; pour lui, cette nécessité était plus impérieuse que pour tout autre: le sujet était

si vaste que des sacrifices devenaient inévitables. Il l'a senti: „Ces *détails* mêmes je ne les ai pas tous donnés, car qui pourrait dire tout sans un mortel ennui?“ („EL“, Préface). Il y aura donc des détails omis, mais ceux qui sont importants, on s'y attendrait du moins, resteront. Or là encore, il apparaît que l'auteur ne se laisse pas guider uniquement par des raisons d'ordre scientifique: il subit encore la hantise du grand public. Voici comment il recommande de traiter des sciences: „Les sciences gagnent beaucoup à être traitées d'une manière *ingénieuse* et *délicate*; c'est par là qu'on en ôte la sécheresse, qu'on prévient la lassitude et qu'on les met à la portée *de tous les esprits*“ (Discours du 15 novembre 1725). Il ne paraît pas douter que la science ne se laisse pas toujours traiter ainsi dans ses parties neuves et sérieuses.

Quoi qu'il en soit, l'opposition actuelle entre la forme scientifique, qui ne vise que la pure intelligibilité, et la forme littéraire, personnelle affective (même s'il s'agit seulement des sentiments esthétiques), n'existe pas pour Montesquieu. Mêmes dans les parties sérieuses de son oeuvre on doit s'attendre à de la „délicatesse“. On pourrait nous objecter, il est vrai, que ce discours est de plus de vingt ans antérieur à „l'Esprit des Lois“, que dans l'intervalle l'auteur a pu bien changer de manière. Mais une *manière* d'écrire ne s'improvise pas. Du reste dans „l'Essai sur le goût“, non publié de son vivant, Montesquieu nous indique lui-même comment il entend parler des choses historiques.

Montesquieu y examine les conditions de la beauté en général et tout particulièrement celles de la beauté littéraire. Pour celle-ci deux préceptes surtout sont importants: le contraste et la surprise; le contraste doit être caché, la surprise ménagée, il ne faut pas qu'on puisse prévoir la fin de la phrase. Aussi l'opposition d'idées est-elle préférable à celle de *l'expression, car la première est cachée, la seconde ne l'est pas*. (op. cit. XV). Et Montesquieu précise: „ce qui fait ordinairement une grande pensée, c'est lorsqu'on dit une chose *qui en fait voir un grand nombre d'autres*, et qui nous fait *découvrir tout d'un coup*, ce que nous ne pouvions espérer qu'après une grande lecture. Suit un exemple modèle: „Florus nous présente en peu de paroles toutes les fautes d'Annibal: „*cum victoria posset uti, frui maluit*“. Il nous donne une idée de toutes

les guerres de Macédoine quand il dit: „ce fut vaincre que d'y entrer — *introisse victoria fuit*“. Il nous donne tout le spectacle de la vie de Scipion quand il dit de sa jeunesse: „*hic erit Scipio qui in exitium Africae crescit*“. Enfin il nous fait voir le grand caractère d'Annibal, *la situation de l'univers et toute la grandeur du peuple romain* lorsqu'il dit: „Qui profugus Africa hostem populo romano toto orbe quaerebat“ (Op. cit. V). Et plus loin encore la même admiration pour Florus „qui par les mêmes paroles qui marquent la destruction de ce peuple (Samnites), fait voir la grandeur de son courage et de son opiniâtreté: leurs villes sont tellement détruites — ut non facile appareat materia quatuor et viginti triumphorum“ (Op. cit. XV).

Tel est le modèle idéal; ce n'est pas vraisemblablement le seul qui soit satisfaisant: „*J'ai eu toute ma vie un goût décidé pour les ouvrages des anciens...* Les livres anciens sont pour les auteurs, les nouveaux pour les lecteurs“, dit-il dans les „Pensées“. Il s'agit évidemment de la seule antiquité latine: „On ne peut jamais quitter les Romains“ („EL“ XI, 13).

Montesquieu n'a pas manqué de faire effort pour suivre l'exemple de ses auteurs préférés; reste à voir dans quelle mesure il y a réussi. Notons tout de suite qu'il est conscient de la forme qu'il cherche, des procédés qu'il emploie sans en escompter peut-être les effets sur le lecteur. L'Emprise de la forme antique (ou à laquelle il croit trouver des modèles dans l'antiquité), est tellement forte sur son esprit, que s'il lui arrive de tomber sur des documents qui choquent son goût, il ne peut s'empêcher de s'en plaindre: „Tous ces écrits, froids, secs, insipides et durs il faut les lire, il faut les dévorer comme la fable dit que Saturne dévorait les pierres“ (XXX, 11).

Dès l'apparition de son grand ouvrage, on a remarqué cette forme antique: „en lisant Polybe, César et Tacite après l'ouvrage de notre auteur, il ne me paraît pas, que je change de lecture“ (Bertolini). Sans aller jusque là, nous nous proposons d'examiner un certain nombre de formules qui se rapprochent plus ou moins de l'idéal de Montesquieu. Elles sont abondantes et d'aspects assez divers: maximes et réflexions de Montesquieu, énoncés des faits (ou qui passent pour tels), souvent imitées, sinon traduites, des écrivains latins. Nous tâcherons d'en signaler les propriétés

caractéristiques et nous examinerons ensuite les conséquences qu'entraîne leur usage constant pour le lecteur et pour Montesquieu lui-même.

Nous reconnaissons d'ailleurs qu'une étude complète de ce genre exigerait la recherche de toutes les sources historiques, et nous n'en disposons point. Les exemples que nous choisirons ne seront donc pas forcément les meilleurs. Comme les procédés de l'auteur ne devaient guère varier, nous avons eu souvent recours à l'ouvrage de M-elle Dodds.*)

Voici quelques maximes significatives; pour certaines nous indiquons, entre parenthèses, la structure rythmique. „Parce que les hommes / sont *méchants* //, la loi / est obligée / de les supposer / *meilleurs* / qu'ils ne le sont“ (2 // 2 2 1) ou (2 // 2, 1) („EL“ VI, 17), et Montesquieu annonce une confirmation historique.

„Si une république / *est petite* //, elle est détruite / par une force / *étrangère* / si elle *est grande* //, elle est détruite / par un vice / *intérieur*“ (2 // 1, 2; 1 // 1, 2) (IX, 1); la formule est placée en tête d'alinéa.

Les pays / ne sont pas cultivés // en raison de leur *fertilité* // mais en raison de leur *liberté*“ (2 // 2) ou: 2 / 1 // 1 (XVIII, 3); et dans le même chapitre:

„L'affreux pays / du nord // qui reste *toujours habité* / par la raison / qu'il est presque *inhabitable*“ (2 // 3); suivent des exemples historiques.

Toutes ces phrases contiennent une opposition violente, soit des termes, soit des idées; ce caractère joint à leur concision, leur extrême généralité, due à cette même concision et aux termes abstraits, les fixe facilement dans la mémoire: les cas particuliers, énumérés à leur suite, *semblent* en découler, si on n'oublie pas d'y songer.

Il en est de même quand Montesquieu *conclut*:

„Les conquêtes sont *faciles à faire*, parce qu'on les fait avec *toutes ses forces... difficiles à conserver*, parce qu'on ne les défend qu'avec une *partie de ses forces*“ (CR. 4). „Tout ceci // mène / à une réflexion /: les républiques / finissent / par *le luxe* //, les

*) Muriel Dodds: Les récits de Voyage sources de l'Esprit des Loix de Montesquieu. Champion 1929.

monarchies / par la *pauvreté*." (1 // 2; 2, 1 // 2) (VII, 4). L'opposition „luxe-pauvreté“, entraîne celle de „monarchie-république“; elle est prise dans Florus mais appliquée à un autre objet.

„Il faut / que le prince / *encourage* // et que ce soient les lois / qui *menacent*." (3 // 2) (XII, 15). Suit une appréciation du règne de Pierre le Grand et le chapitre suivant commence par: „cela se sentira beaucoup mieux par les *contrastes*“ (Cf. encore XXIX, 16).

Les procédés restent sensiblement les mêmes, ainsi que l'impression produite: on retient toujours la maxime frappante plutôt que les faits qui ont servi à l'établir. Le résultat (pour le lecteur) est donc le même que si l'on avait mis la formule en tête.

L'opposition nue de deux termes, il est vrai, n'est pas le seul procédé de Montesquieu. Souvent elle est plus cachée, se combine à la répétition voulue qui la met en lumière, ou se marque uniquement par le sens et l'accent; mais toujours l'idée est poussée jusqu'au paradoxe. Parfois la phrase suggère seulement une interprétation différente du sens littéral. On s'en convaincra en examinant les exemples suivants:

„On n'a jamais / ouï dire // que les rois / *n'aimassent pas* / la monarchie / et que les despotes / *haïssent* / le *despotisme*“. (2 // 3, 3; 2+1, 1+2) (IV, 5). C'est un alinéa détaché du reste. C'est au lecteur de trouver le vrai sens et de retenir; de même (VI, 2): „Les hommes sont tous égaux dans les gouvernements républicain et despotique.“

„Toute grandeur /, toute force, / toute puissance // est relative.“ (4 // 1) (IX, 9). C'est un exemple d'opposition par accentuation et rythme.

„Les hommes *frippons* en détail, sont *en gros* de *très honnêtes gens*; ils *aiment* la morale“ (XXV, 2). La réplique évoquée chez le lecteur est une opposition nouvelle à la conclusion: „mais ne la pratiquent pas“.

„Il est mille fois plus aisé // de faire le bien / que de bien faire.“ (1 // 2) (XXVIII, 41). C'est déjà presque un jeu des mots.

On voit que si les procédés varient, le résultat est sensiblement le même: une formule qui se détache du texte et englobe les faits, les supprimant en partie dans l'esprit du lecteur.

On pourrait nous objecter que ce sont là des façons de parler

quand il ne s'agit pas des faits précis, historiques. Voici quelques exemples qui passent pour des énoncés des cas concrets. Nous nous bornerons à souligner les termes qui s'opposent. Les maximes qui suivent englobent un ensemble historique ou géographique plus ou moins vaste; elles sont par conséquent moins universelles (en principe) que celles que nous venons d'examiner.

„Après l'abaissement des Carthaginois, Rome n'eut presque plus que de *petites guerres* et de *grandes victoires*, au lieu qu'auparavant elle avait eu de *petites victoires* et de *grandes guerres*“ (CR. 5). Ce qui introduit et éclaire la suite du développement.

„... du temps de la république, on eut pour principe de faire continuellement *la guerre*, sous les empereurs la maxime fut d'entretenir *la paix*“ (CR. 13).

„Jamais la nation / ne prépara / la guerre // avec tant de *prudence* / et ne la fit / avec tant d'*audace*“ (3 // 2, 1) (CR. 2).

„Ainsi les *places fortes* ... n'étaient que des *monuments de faiblesse*“ (CR. 29).

„*Les richesses* / y étaient aussi à *charge* // que *la pauvreté*“ (2 // 1) („EL“ VII, 3).

„Voilà bien *de la force* pour tant *de faiblesse*“ (XIV, 3). „Du temps de Charlemagne, les bénéfices étaient plus *personnels* que *réels*; dans la suite, ils devinrent *plus réels que personnels*“ (XXXI, 25).

On sent l'artifice partout, et l'on pourrait multiplier les exemples: à toute page on en trouve (Cf. entre autres: CR. 13; „EL“ XIX, 20, Lacédémone — Chine, voler — tromper; XXX, 11, on enlevait tout — on accordait tout; XXXI, 23, le clergé regagnait — la couronne perdait, etc.).

Ici non plus l'opposition n'est pas toujours brutale; souvent elle est dissimulée, amenée par des répétitions apparentes, et n'en est que plus insidieuse; et acquiert ainsi un air plus naturel, tout en demeurant inattendue:

„... *victoires*... qui leur laissèrent toute leur *pauvreté*“, „leurs *vertus*... *fatales* à l'univers“ (CR. 1).

„On faisait *mille crimes* pour *donner aux Romains* tout l'argent du monde“ (CR. 6); „sans être *compatriotes*, ils étaient tous *Romains*“ (ibid.) „ce qui servit plus au spectacle de la *magnificence* romaine qu'à sa vraie *puissance*“ (CR. 7).

Parfois la concision touche à l'obscurité: „Elle perdit sa liberté parce qu'elle acheva trop tôt son ouvrage“ (CR. 9). Qui pourrait dire à la simple lecture que le vrai sens de la phrase est: la constitution de Rome, celle d'un Etat de dimensions restreintes, n'était pas adaptée à l'Empire qui vint trop tôt?

Et de même dans „l'Esprit des Lois“:

„Le seul *but* de Lacédémone était la *liberté*; le seul *avantage*, la *gloire*“ (VIII, 16), ce qui est une conclusion et le point de départ d'un nouveau raisonnement. „Le clergé a toujours *acquis*, il a toujours *rendu* et il *acquiert* encore“ (XXXI, 10); „Il fallut / *subsister*: // ils tirèrent / la *subsistance* / de tout l'univers“ (XX, 5). (2 // 2+1).

Un effet semblable est obtenu en donnant au même mot deux ou plusieurs acceptions ou applications différentes; la répétition n'est qu'apparente et souligne le choc des idées: „La *grandeur* de l'empire perdit la république; la *grandeur* de la ville ne la perdit pas moins“ (CR. 9); ou encore: „*Les révolutions* mêmes firent les *révolutions* et *l'effet* devint lui-même *la cause*“ (CR. 21).

Et dans „l'Esprit des Lois“: „On avait voulu *dégrader* le roi, on *dégrada* la royauté“ (XXXI, 20); „Les Romains se mariaient pour être *héritiers*, et non pour avoir des *héritiers*“ (XXIII, 21), et de même (XXVIII, 17) etc.

Ailleurs une série de membres de phrase parallèles, introduits tous par le même mot, est brusquement interrompue par une chute. Il en résulte encore un contraste inattendu renforcé par l'accent rythmique. Nous donnons seulement quelques schèmes:

„... on n'eut plus les *mêmes*... les *mêmes*... // et les sentiments romains ne furent plus“ (CR. 9).

„En vain... en vain (6 fois)... // il fut impossible au clergé de réparer le mal qu'il avait fait“ („EL“ XXXI, 23). „Ils en donnaient... (3 fois) // mais ils suspendaient...“ (XXXI, 2).

Telle est la manière favorite de Montesquieu pour caractériser des ensembles, de les présenter sous l'aspect d'un contraste plus ou moins marqué. Les faits particuliers ne sont pas énoncés autrement; leur délimitation des ensembles est d'ailleurs difficile; la concision de la formule tend à la généralité: Montesquieu veut toujours „faire voir beaucoup de choses“ en peu de mots; c'est la condition même d'existence pour une formule. La particularité

des faits rend d'ailleurs opposition pure et simple malaisée; aussi est-elle plus rare. Le style devient plus nuancé sans perdre pourtant son caractère saccadé.

„...parce qu'il l'avait *dit* tant de fois, il le *redisait* toujours“ (CR. 11).

„L'Italie et l'Afrique furent à peine *conquises*, qu'il fallut les *reconquérir*“ (CR. 20).

„Justinien... *aigrit* les deux factions et par conséquent les *fortifia*“ (CR. 20).

„Ces *brigands* (il s'agit des Espagnols) qui voulaient être absolument brigands et *chrétiens* était très *dévots*“ („EL“ XV, 1); ce qui explique pourquoi ils réduisirent les indigènes en esclavage. Jusqu'ici l'opposition entre les termes ou les idées est encore très nette; voici d'autres procédés, identiques d'ailleurs à ceux que nous avons constatés plus haut.

„Etoliens... voulant corriger leurs *folies* par leurs *folies*“... (CR. 5), et („EL“ XXXI, 6): „elle (la nation) mit un fantôme sur un fantôme“; ou encore (XXXI, 3): „le roi le *choisissait*, la nation le *choisit*“.

Le même procédé, un peu plus poussé, amène la métaphore: „la robe sanglante de César remit Rome dans la servitude“ (XI, 15).

„On disputait toujours. Les Normands arrivèrent et mirent tout le monde d'accord“ (XXXI, 11), ce qui sert de conclusion au chapitre „Etat de l'Europe du temps de Charles Martel“, et paraît une réminiscence de César, ainsi que „Les Mahométans parurent, conquirent et se divisèrent“ (XXI, 19).

Parfois l'auteur recourt à une évocation dans le genre de Florus: „ils les trouvèrent dans ces lieux où l'on combattit trois fois pour l'empire du monde“ (CR. 12). Plus souvent encore, s'il s'agit des événements d'une durée assez longue, Montesquieu combine dans la même phrase les divers procédés:

„Carthage qui faisait la guerre avec son *opulence* contre la *pauvreté* romaine, avait, par cela même du *désavantage*: l'or et l'argent *s'épuisent*, mais la vertu, la constance, la force, la *pauvreté* *ne s'épuisent* jamais“ (CR. 4). L'opposition du début est visiblement artificielle: la vraie raison de la victoire est apparemment dans les autres qualités. Mais si le texte, par son début, perd,

quant au fondement réel, il gagne en originalité et en généralité. Rien n'empêche de l'appliquer à bien d'autres cas semblables (Cf. encore CR. 19: antithèse de deux phrases parallèles, commençant de la même façon, mais aboutissant à deux conclusions opposées; de même encore „EL“ XXXI, 1: „Brunehault par son esprit *corrompu* voulut *corriger*“ ...) etc.

Nous avons considéré jusqu'ici les formules de Montesquieu séparément de leurs sources; mais nous ne prétendons point que celles que nous avons citées n'en aient pas. Cependant la comparaison avec les sources met encore mieux en évidence, cet effort constant vers la concision, la recherche de l'effet et par là, de la généralité, car, à notre sens, c'est parce que l'expression est frappante, pour une raison ou autre, qu'on tend à la généraliser. Nous envisagerons d'abord, à titre d'exemples, quelques sources latines. Certaines phrases de notre auteur (et elles sont nombreuses) sont des traductions, d'autres des imitations. Rappelons l'influence qu'une traduction fréquente exerce sur le style, surtout si l'on s'efforce de la modeler aussi strictement que possible sur l'original. Or il faut rendre justice à Montesquieu, ses traductions sont souvent fidèles et s'efforcent à rendre l'intention.

Nous avons utilisé pour cette recherche les renvois (pas toujours exacts) de Montesquieu lui-même. On est surpris déjà par le choix des passages: tous ou bien relatent un fait singulier, ou bien sont remarquables par la concision, ou bien encore contiennent une opposition, un choc des termes ou des idées. C'est dire que le choix en est déterminé en grande partie par des raisons littéraires.

Voici d'abord quelques traductions avouées, très fidèles, si non à la lettre, du moins à l'esprit de l'original; nous soulignons seulement les termes qui s'opposent.

Une génération des gens qui ne pouvaient *avoir* de patrimoine, ni *souffrir* que d'autres en eussent“ (CR. 11).

„Ils se donnèrent *l'hérédité* d'un homme vivant et la confiscation d'un prince allié“ (CR. 7).

Genitos esse qui nec ipsi *habere possent* res familiares nec alios *pati* (Salluste).

Publio Clodio Tribuno duce, socii *vivique* regis confiscationem mandaverit (Florus III. 9).

La décision est rapportée par Montesquieu au peuple romain entier: le trait gagne ainsi une portée plus générale.

„Ce règlement qui *laissait* tout l'impôt, parut *l'ôter*“ („EL“ XIII, 7). Vectigal... remissum *specie magis quam vi* (Tac. Ann. 13).

„Dans le choix de leur roi, ils se déterminent par la *noble* et dans le choix de leur chef, par la *vertu*“ (XXX, 4). Reges ex *nobilitate*, duces ex *virtute* sumunt (Tac. Germania).

Il arrive aussi que Montesquieu „améliore“ l'original:

„A peine à présent *Rome que le monde entier ne peut contenir*, en pourrait-elle faire autant... nous ne sommes point *aggrandis*... nous n'avons fait qu'*augmenter* le luxe et les richesses qui nous *travaillent*“ (CR. 3). ... quem nunc novum exercitum... hae vires populi romani *quos vix terrarum capit orbis* contractae in unum haud facile efficiant, adeo in quae *laboramus sola crevimus* divitias luxuriamque (Tit. Livius VII, 25).

Ailleurs Montesquieu réunit dans le même passage deux chapitres différents (et donne naturellement une fausse référence), en les abrégeant ce qui permet un rapprochement inattendu:

„... le sénat fut obligé d'en retrancher un grand nombre“ („EL“ XXV, 3) — il s'agit de temples en Grèce où trouvaient asile des criminels. Facto senatus consulto quis multo cum honore modus tamen prescribatur (Tac. Ann. 60 et 63).

On pourrait facilement allonger la liste de ces traductions, toutes avouées, qui prêtent à des observations analogues. (Cf.: CR. 17 — Tac. Ann. XII, 43; CR. 9 — T. Live XXIX, 37; Dans „EL“: VII, 4 — Tac. Ann. III, 54 et Germania 64; VIII, 13 — Tite Live, Praefatio; XII, 13 — Tac. Ann. IV, 34; XXIII, 19 — Tite Live VI, 12; XXIII, 22 — Tac. Germ. 19 etc. etc. et nous nous sommes limité à Tite Live et Tacite).

Les inspirations plus vagues ne sont pas moins nombreuses que les traductions; il est naturel que Montesquieu se sente alors plus libre.

„Avant la bataille de Cannes aucun allié ne l'avait abandonnée (CR. 4).

„... comme ils avaient autrefois rompu l'union de petites villes latines“ (CR. 6).

„Galba, Othon, Vitellus ne firent que passer“ (CR. 15).

On voit que les rapides allusions de Montesquieu vident en quelque sorte l'histoire de sa matière. Mais elles sont élégantes. Ailleurs une légère modification rend l'affirmation ou plus générale ou plus catégorique :

„Rien ne fut plus fatal à la liberté romaine“ („EL“ XII, 13).

Le reste des faits est rapporté comme chez Tacite mais les noms des personnes définies sont remplacés par „certains“. Ailleurs encore l'auteur introduit une opposition quand le texte n'en contient pas, ou renforce celle qui y est impliquée.

„Le peuple fut presque composé d'affranchis; ces maîtres du monde furent la plupart d'origine servile“ (CR. 13).

„Il se corrompt (l'honneur) ... quand l'on peut être à la fois couvert d'infamies et de dignités“ („EL“ VIII, 7).

Tite Live rapporte longuement *les plaintes des colonies* après Cannes (XXVII, 9—10).

Tite Live raconte la guerre contre les Samnites avec toutes les causes et péripéties (VII, 29 sqq.).

Suscepere duo manipulos imperium populi romani transferendum, et transtulerunt (Tac. Hist. I, 25).

Manebant etiam tum vestigia morientis libertatis (Tac. Ann. I, 74).

Late fustum id corpus... plerique senatores non aliunde originem trahi. Si separarentur libertini manifestam fore penuriam ingenuorum (Tac. Ann. XIII, 27).

... pervulgatis triumphis insignibus (Tac. Ann. XIII, 53).

„... une usure affreuse toujours *foudroyée* et toujours *renaissante*, s'y établit“ (XXII, 21).

„C'est Sylla qui leur apprend (aux empereurs) qu'il ne fallait point *punir les calomnieurs*; bientôt on alla jusqu'à les *récompenser*“ (XII, 16).

Comme souvent, Tacite parle d'un fait dont Montesquieu fait une règle de conduite.

Ici encore des cas analogues à ceux que nous avons signalés sont nombreux. (Cf. par exemple CR. 13 — Tac. Ann. XXIV, 27; CR. 14 — Tac. Ann. II, 82; CR. 15 — Tac. Hist. III, 80; „EL“ VIII, 13 — Tite Live II, 32 etc.).

Partout la forme que Montesquieu impose, ou qu'il adopte d'après l'original est déjà une *interprétation*. Jamais, ou très rarement, le fait n'est tout simplement énoncé, et partout se fait jour la même tendance: la prédilection pour la concision (même s'il faut appauvrir le modèle), la généralité et antithèse sous toutes les formes.

Il nous reste à constater que Montesquieu traite aussi librement les sources françaises, qui toutes, de par leur nature, relatent des faits. Cela lui était d'autant plus facile, que leur forme laisse souvent beaucoup à désirer. Il était donc bien moins gêné pour les conformer à ses goûts littéraires et ses préoccupations théoriques, tout en les modifiant considérablement.

„Le Sophi de Perse, détroné par Mérivéis, *perdit son empire pour n'avoir pas versé assez de sang*“ („EL“ III, 9). La conclusion est au moins inattendue et contient en plus une erreur de nom.

... *obviam itum fraudibus quae toties repressae miras per artes rursus oriebantur* (Tac. Ann. VI).

Et quo distinctior accusator eo magis honores assequatur ac veluti sacro sanctus erat (Tacite, cité par Montesquieu).

Ducerceau (Histoire de la dernière révolution en Perse) raconte l'éducation du prince et montre que sa douceur lui rendit le gouvernement impossible.

„On abandonne son père, on le tuera même, si le prince l'ordonne mais on ne boira pas de vin“ (III, 10) — ce qui montre la force de la religion dans un Etat despotique. La manière de Montesquieu, infiniment plus élégante que celle de Chardin, accroît la portée du passage par la substitution du pronom indéfini à la personne; c'est une falsification partielle, inconsciente peut-être. Notons encore le rapprochement de deux faits très différents et le contraste qui en résulte.

Il en est de même dans les exemples suivants.

„On y punit de mort presque tous les crimes“ (VI, 13).

„Au Tonkin... les eunuques se marient“ (XV, 19).

„Lorsqu'on proclame un Kan tout le peuple s'écrie: „que sa parole lui serve de glaive!“ (XVIII, 19).

Chardin (VI) explique que l'on s'imagine „que c'est Dieu même qui demande directement par la bouche du prince“; — d'où son pouvoir. Suit l'histoire d'un premier ministre qui refusa de boire du vin sur l'ordre du roi.

Kämpfer (Histoire du Japon) expose longuement le système des peines au Japon et dit expressément: „ils ne connaissent que les punitions corporelles, la mort, la prison, le bannissement etc. mais pas des peines pécuniaires.“

Dompier (Nouveau voyage du monde III).

„... aussi entretiennent-ils plusieurs jeunes et jolies filles pour badiner et passer le temps avec elles.“

Voyages du Nord (VII).

„Donc — ce leur dit-il — d'ici en avant ma simple parole me servira de glaive.“ A quoi ils consentirent tous.

„L'empereur de la Chine est le souverain pontife, mais *il y a* des livres qui sont entre les mains de tout le monde, auxquels il doit lui même se conformer. En vain *un empereur* voulut-il les *abolir, ils triomphèrent* de la tyrannie.“

Du Halde (Description de la Chine II). L'auteur explique en plus d'une page comment et pourquoi *l'incident a failli* se produire à propos d'une *révolte des savants*, et comment les livres furent conservés par quelques uns.

Le résumé est manifestement préférable au point de vue littéraire. Mais surtout il proclame la défaite du tyran, c.-à.-d. de la tyrannie „par les livres“, et a le mérite de se terminer par une formule lapidaire à contraste.

Montesquieu fait plus: il commet une véritable inconséquence, quand, après avoir bien limité la valeur de l'intervention individuelle dans la marche de l'histoire, il s'abandonne à esquisser des portraits. Ils sont nombreux et abondent en formules de son goût. On a peine à croire que les préoccupations littéraires ne soient pour rien dans cette abondance. Nous en examinerons un seul en détail, celui de Louis le Débonnaire („EL“ XXXI, 19), parce qu'il est typique de la manière de l'auteur et un des plus courts.

„Un prince // *jouet* / de ses *passions* / et *dupe* / de ses *vertus* mêmes /; un prince // qui ne connut jamais / *sa force* / ni sa *faiblesse* /; qui ne sut se concilier // ni la *Crainte* / ni *l'amour* /; qui avec peu de *vice* / dans le *coeur* // avait toutes sortes de *défauts* / dans *l'esprit* /, prit en main // les rênes / de l'empire / que Charlemagne / avait tenues“.

2,2

1 // 4). Voilà une suite d'antithèses plus ou moins recherchées.

2,2

Mais jamais on ne sourait que ce schème représente Louis le Débonnaire si l'auteur ne prenait pas la précaution de le dire et d'exposer sommairement à la suite la vie du personnage. Mais cette esquisse logique, placée en tête du chapitre donne vraiment l'illusion d'une détermination entière des actes par le caractère, d'une déduction élégante, modèle d'une démonstration logique. Il en est de même pour les autres portraits: celui de César (CR. 11); de Tibère (CR. 14), qui se termine par le trait suivant: „l'homme d'Etat cédait continuellement à l'homme“; celui d'Auguste (CR.

13), avec la conclusion: „voilà la clef de toute la vie d'Auguste“; celui de Charlemagne („EL“ XXXI, 18), caractérisé par „le prince était grand, l'homme l'était davantage.“ Le portrait d'Alexandre le Grand pourrait être plus exact historiquement, puisque Montesquieu décrit des actes et non des caractères (X, 14). Mais là encore, la pauvreté en contenu réel saute aux yeux, si l'on compare l'esquisse de Montesquieu avec „Alexandre le Grand“ de Mr. G. Rodet (1931), par exemple. Les procédés et les défauts restent les mêmes quand il s'agit de deux personnages, qu'on peut, ou qu'on veut, opposer l'un à l'autre (CR. 12, Cicéron et Caton). Plus dangereux encore pour la vérité historique (mais plus séduisant aussi pour la forme), est d'esquisser en quelques traits le caractère de toute une nation. (Cf. CR. 5: portrait des Etoliens; „EL“ XIX, 4, 5, 6, 10 — ceux des nations diverses.) Si l'on sacrifie des détails au point de supprimer tout caractère spécifique des faits, mieux vaudrait les omettre.

Les citations et les comparaisons établissent assez clairement que l'effort pour réaliser un idéal littéraire est chez Montesquieu *constant*. Il cherche toujours le même genre d'expression dont les traits distinctifs sont: la concision, la généralité qui en résulte, et le contraste amené par des procédés divers. Le jugement sur l'absence des prétentions littéraires dans „EL“, mérite donc aussi d'être révisé, à moins d'admettre que Montesquieu procède d'une manière inconsciente. On pourrait, sans doute, soulever ici la question de priorité entre la concision et la généralité. Il nous semble que si une expression concise n'est pas forcément générale (et encore, croyons-nous, on a toujours tendance à en étendre l'application), une pensée vraiment générale (et non vague) ne s'accommode bien que d'une expression condensée. Du reste le débat ne peut avoir, dans le cas présent, qu'un intérêt médiocre, puisque visiblement Montesquieu s'efforce de réaliser simultanément les deux caractères. Quant à savoir lequel lui importe davantage — la question est insoluble, si l'on ne dispose que du texte. On ne peut donc recourir qu'à une interprétation psychologique, basée sur la recherche des rapports entre la pensée et son expression. Il est évident que dans la mesure où la pensée déborde l'expression et lui préexiste, la vraie recherche littéraire porte sur la forme, la concision.

Bornons-nous, pour le moment, à examiner ce que valent les formules de l'auteur au point de vue historique. Ce qui fait leur mérite littéraire, devient précisément leur défaut. Elles ne permettent pas de se représenter les événements qu'elles sont censées de décrire: elles donnent l'illusion de voir, mais en réalité ne montrent rien de ce qu'elles devraient représenter, sauf quand les faits sont connus, mais alors leur utilité est médiocre; c'est qu'elles transportent déjà *sur le plan du jugement*: la réalité elle-même reste dans l'ombre, et n'est pas énoncée. Précisions: que signifie pour qui n'est pas informé des circonstances géographiques et militaires de l'époque, la formule de Florus au sujet de la Macédoine? „introsse victoria fuit“; ou encore „Scipio qui in exitium Africae crescit“. Montesquieu y découvre tout le spectacle de la vie de Scipion, c'est qu'il connaît cette vie bien avant d'avoir lu la phrase de Florus. Par elle-même, elle exprimerait une prédestination et il est peu probable que Montesquieu eût accepté ce sens. Le mal, même au point de vue historique, n'est pas trop grave tant qu'il s'agit de l'antiquité et qu'on s'adresse à un public à qui elle est assez familière par d'autres informations. Ces critiques s'appliquent de toute évidence, à Montesquieu lui-même et nous l'avons montré chemin faisant: lui aussi substitue à la réalité un jeu des termes et des idées, qu'il est agréable de suivre, mais qui voile, plutôt qu'il n'éclaire, les faits qu'on prétend exposer.

Nous laissons de côté l'aspect de l'évolution: si la façon de s'exprimer de Montesquieu peut donner à la rigueur une notion relativement exacte d'un état momentané (à condition de s'appuyer sur des connaissances antérieures du lecteur), elle s'interdit, par sa nature même, de représenter adéquatement le changement. C'est sans doute, le défaut de tout langage, mais la forme de Montesquieu en pâtit plus que toute autre.

Toutes ces remarques sont faites au point de vue de l'histoire. Qu'on ne nous reproche donc pas de méconnaître la valeur littéraire de ce style. La question, en effet, est tout autre; du moment que nous ne sommes plus obligés d'apercevoir à travers les cadres proposés une réalité bien déterminée — ce qu'exigerait un savant — notre expérience personnelle, à condition d'être assez riche, suffira à les remplir, à leur donner un sens. Mais ce sera *le nôtre* et pas forcément celui des faits dont l'auteur a dû partir.

Ramassons maintenant les constatations éparses, pour en tirer quelques conséquences. On est irrésistiblement porté à détacher du contexte toute formule frappante par le fait seul qu'on l'a retenue mieux que le reste. Or ces formules ont très souvent une valeur générale ou tendent à en prendre une grâce à leur caractère frappant.

Une conséquence capitale en découle: la place des formules dans le texte déterminera en grande partie son aspect logique: la caractéristique générale placée en tête d'un développement lui imposera un aspect déductif. Une affirmation de même caractère venant à la suite d'une série des faits, à la fin d'un chapitre, fera croire à la généralisation. Les deux interprétations trouvent un appui dans le texte: la question se réduit en partie à celle de la disposition du texte, à une querelle des mots. On se range à l'une ou à l'autre opinion selon la conception qu'on se fait de la marche probable du raisonnement chez l'auteur, et dans l'esprit humain en général. Quant à Montesquieu lui-même, la distinction lui devait importer assez peu et ce n'est certainement pas la préoccupation de savoir s'il allait induire ou déduire qui déterminait la place des formules et leur élaboration.

Il y a plus; d'autres divergences dans l'interprétation ont, peut-être, la même origine: séduit par les allures scientifiques que l'auteur se donne on aborde son ouvrage dans l'espoir d'y trouver une suite logique d'idées facilement saisissables; c.-à-d. qu'on s'attend à un langage scientifique qui vise à être simplement intelligible. L'idéal en serait l'adéquation parfaite du signe au signifié. La compréhension serait précisément le sentiment de cette adéquation. Or voici ce qui arrive: la formule donne vraiment, grâce à ses qualités littéraires, l'impression (fausse ou vraie) de découvrir de vastes perspectives tout en abandonnant la réalité concrète. L'opposition amorcée par le texte continue dans l'esprit du lecteur; la matière lui est fournie par la sensibilité et l'imagination; le cadre de la pensée est suffisamment large pour y faire entrer bien d'autres choses que les faits donnés par l'auteur: chacune des ses oppositions peut donner lieu à une foule d'applications personnelles et nuancées. C'est encore comprendre, mais au sens littéraire du mot. Et voici le résultat final: on a bien vite l'impression d'un éparpillement continu et croissant; de là, chez un lecteur attentif

le malaise et l'irritation: chaque phrase à part paraît intelligible, mais le mouvement d'ensemble échappe, on se sent égaré au milieu des phrases brillantes dont la liaison apparaît difficilement et après coup. Comme pour comprendre (ou pour se donner cette illusion), il faut systématiser, on rétablit le lien comme on peut, selon l'idée que chacun se fait du livre et de l'auteur. Cela pourrait encore être une des sources de la diversité des interprétations.

En schématisant à outrance notre pensée nous dirons: tout le mal vient au fond de ce que, dans l'esprit du lecteur, se heurtent deux interprétations incompatibles ou difficilement conciliables: la scientifique, suggérée par l'apparence générale de l'ouvrage, et la littéraire, inspirée par la forme artistique; le résultat de ce tiraillement est la confusion.

On pourrait croire, au premier abord, que la faute en est à l'auteur: il a eu tort de superposer à un fond une forme qui ne lui convient pas, ne lui est pas organiquement unie. Qu'il en pourrait bien être ainsi, les imitations fréquentes de l'auteur le laissent facilement supposer: la confusion viendrait de ce que Montesquieu force d'entrer les faits positifs dans une forme de provenance étrangère, confectionnée à la Florus à la Tacite. Malgré tout le mal qu'il se donne, il n'arrive pas à exprimer clairement sa pensée (supposée claire), il ne produit que du faux brillant, en lui faisant violence: la forme aurait détruit ce qu'elle tendait à exprimer. En fait, cela doit être exact à condition de poser la question sous une forme plus générale. La séparation de la forme, du style et du fond est artificielle. C'est une commodité d'analyse inventée pour les besoins de la critique. Si l'on veut vraiment se placer au point de vue de l'auteur, celui de la création, il faut admettre l'union, la fusion intime de ces deux éléments. Les travaux récents de la psychologie l'ont assez nettement établi (Cf. H. Delacroix. „Le langage et la pensée“).

Il est vrai, sans doute, que grâce à sa puissance d'abréviation, la pensée déborde le langage qui reste avant tout une suggestion: on ne peut exprimer exactement toute sa pensée, dans toutes ses nuances. Il n'est pas moins vrai, que le langage parlé et écrit déborde aussi, en un sens, la pensée et tend à l'automatisme par son propre enchaînement; il déforme ainsi la pensée. Mais s'il y a ainsi conflit, il y a aussi accord et union entre la

pensée et son expression. Par le fait même, que la pensée cherche à s'analyser, elle aboutit au langage: „la formule est nécessaire à la pensée et elle l'exprime parce qu'elle en est partie intégrante“ (Op. cit. p. 396). Le langage est compris dans la pensée même, dès qu'elle prend une forme discursive, dès qu'elle tend à se communiquer: sans un signe expressif, la pensée reste trouble. Ainsi „l'intention qui aboutit au discours est déjà bâtie sur le plan du discours“ (Op. cit. p. 407). Cette parole intégrante à la pensée n'est d'ailleurs pas forcément nette et explicite: la phrase peut préexister à son expression sociale sous la forme d'un schème mélodique, moteur et logique à la fois (avec la prédominance de l'un ou de plusieurs de ces caractères). Ainsi Flaubert déclare la chute de ses phrases antérieure à ces phrases elles-mêmes. Ce schème, qui trace en quelque sorte les cadres à la pensée, s'étoffe d'ailleurs avec le progrès de la pensée elle-même: il y a ainsi une détermination réciproque (Op. cit. pp. 408,433 et passim); en termes consacrés, cela revient à dire que la forme modèle à son tour le contenu et lui impose ses exigences. Cette influence sera nécessairement d'autant plus forte que la forme elle-même sera l'objet d'une sollicitude plus constante et possédera des caractères mieux définis: „Le style n'est qu'une manière de penser... Le style est autant *sous* les mots que dans les mots“. (Flaubert corresp. III, 269.) Jusqu'où peut aller cette adaptation, on le voit par cette expérience de Mr. A. Maurois: „... ayant bien étudié la structure de la phrase de Proust et m'étant efforcé de me modeler sur elle, d'entrer dans sa courbure comme un homme qui pour s'étendre cherche à épouser les contours d'un meuble, au moment où j'ai cru trouver *le rythme* proustien, à ce moment là aussi, involontairement, *ma pensée a pris la lenteur proustienne* et comme je voulais faire décrire à Proust certains paysages d'Angleterre, je me suis trouvé soudain voir ces paysages au ralenti et *y découvrir des choses, que dans ma personnalité et dans mon rythme habituels je n'y avais jamais vues...* j'ai toujours pensé qu'un écrivain parce qu'il *devient esclave de son style, s'enferme dans une personnalité différente de celle des autres hommes*. Il a besoin de certaines attitudes parce que, seules, elles concordent avec son rythme“ (Nouvelles littéraires, 11-III-1933).

Bref, „le fond“, le contenu d'une oeuvre littéraire, n'est pas ce qu'il sera tant qu'il n'est pas revêtu de la forme; il n'est même

pas avant la forme. Toute interprétation qui ne tiendra pas compte de cette interpénétration réciproque renonce à saisir le vrai sens de l'oeuvre. Il en est de même pour qui voudrait montrer seulement l'adaptation parfaite du style à l'intention, à l'idée. Et il faut bien reconnaître que très souvent la critique littéraire se borne à cela.

Essayons maintenant de tirer de ces considérations générales quelques applications pour Montesquieu. Tout d'abord il est souvent dans la même situation vis-à-vis les auteurs latins que Maurois vis-à-vis Proust. Son style dénote une préoccupation constante du contraste (sous l'influence, peut-être, de ses modèles) au sens le plus général du terme, comme nous l'avons constaté. La recherche constante de l'antithèse, s'achemine, par opposition croissante des termes, à la contradiction dont l'éparpillement est une forme atténuée.

Selon nous donc, et en vertu des remarques précédentes, la pensée de l'auteur est effectivement fragmentaire, ou tout au moins indécise dans sa structure intime. Peu importe si Montesquieu a cherché à adapter l'expression à l'idée ou si l'effort vers une forme pleine de contrastes a embrouillé une pensée primitivement claire. L'essentiel pour nous est qu'aux yeux de l'auteur cette forme soit adéquate à la pensée et qu'elle est constante chez lui, c.-à-d. que le contraste est devenu une attitude constante de l'esprit. Il reflète donc sa façon de penser; l'étude du style de Montesquieu fait supposer que sa pensée est réellement dépourvue de l'unité, qu'il pense par saillies, qu'il a la tendance de voir toute chose sous deux aspects opposés, se bornant à la surprise ainsi provoquée sans chercher une conciliation possible. Il est significatif d'ailleurs que l'opposition est surtout marquée dans les conclusions et affirmations générales. Reste à voir si cette hypothèse trouve une confirmation dans le rythme, dont l'influence devait être d'autant plus sensible que Montesquieu dictait.

Or la question pourrait se poser surtout pour des passages plus étendus. Si la formule ne comprend en effet que deux termes, qui s'opposent, les deux portent, en vertu même de la structure de la phrase française, chacun son accent tonique, et le contraste se trouve souligné. Nous l'avons fait remarquer, chemin faisant, pour certaines des formules.

Souvent le rythme de la formule est discordant: la brièveté, pourvu que la formule comporte en tout plus de deux éléments rythmiques, permet difficilement un balancement égal des deux parties de la phrase. L'une comportera nécessairement un nombre d'éléments rythmiques supérieur à celui de l'autre. Et comme des deux côtés les nombres seront petits, ils seront rarement multiples l'un de l'autre. Il y aura donc rythme discordant en plus de l'opposition des idées et des termes. Si enfin la formule est bien équilibrée — le rythme égal convient mal au contraste des idées qu'il dissimule.

La structure rythmique des phrases à chute retardée, est un peu autre, quoique le résultat soit le même: la chute s'oppose au reste de la phrase parce que le nombre d'éléments y est nécessairement réduit par comparaison avec le reste, qui, tout entier, ou en partie, constitue la partie „montante“ de la phrase. Là encore le contraste résulte au fond d'un rythme discordant.

Voici maintenant quelques passages plus étendus qui nous permettront de préciser ces affirmations. Certains d'entre eux, notamment les parallèles, que Montesquieu affectionne, se résolvent facilement en formules (il en est de même pour les portraits, cf. celui de Louis le Débonnaire); les conclusions qu'on en tire sont donc sensiblement les mêmes. En voici un exemple:

„L'accessoire / chez Cicéron // c'était la vertu /, chez Caton // c'était la gloire / : Cicéron / se voyait toujours // le premier: Caton // s'oubliait toujours /: celui-ci / voulait sauver / la république / pour elle-même /; celui-là // pour s'en vanter /. *Je pourrais continuer* / le parallèle / en disant // que quand Caton / prévoyait, / Cicéron / craignait /; que là où Caton / espérait, / Cicéron / se confiait ..“

La première partie du texte ne comporte pas une coupe nette; elle se compose de formules juxtaposées dont chacune forme un système rythmique clos qui s'oppose à la formule suivante, sans que la dernière soit une conclusion de la précédente. La structure des deux groupes consécutifs n'est point d'ailleurs la même. Le schéma (en groupant ensemble les éléments qui s'appellent par le sens) est en effet le suivant:

(2)

(2 // 1; 1 // 1) (2 // 1; 1 // 1) (3 // 1; 1 // 1).

Les formules visant Caton, sont manifestement d'un rythme discordant; la régularité de celles qui concernent Cicéron n'empêche pas la discordance de l'ensemble, puisqu'elles s'opposent une à une à celles qui les précèdent. C'est en vain qu'après chaque terme on attend une explication dans le suivant: le parallèle paraît se prolonger indéfiniment, et Montesquieu le continue en effet. Le rythme de la pensée se modelant sur celui de la phrase (ou inversement) aboutit à l'indécision, à l'absence de conclusion. La suite est rythmée comme il suit:

3 // 2 / 2 / 2 / 2 /

L'ensemble est encore discordant. On peut, il est vrai, négliger l'introduction peu importante pour le sens (le groupe de 3 éléments). Le rythme devient régulier, mais l'opposition violente des termes persiste; le parallèle se termine comme il suit:

„... que le premier // voyait toujours / les choses / de sang froid; / l'autre// au travers de cent / petites passions“ (CR. 12), c.-à-d.: 1 // 3; 1 // 2, le résultat reste discordant.

Des observations analogues trouveraient place dans bien d'autres cas encore (Cf. p. ex.: féodalité et Rome CR. 6; lois divines — lois humaines „EL“ XXVI, 2; Pépin et Hugues Capet XXXI, 16 etc.).

On pourrait nous objecter que la phrase est choisie à dessein. Nous ne contestons point que Montesquieu n'emploie parfois un rythme plus égal, moins saccadé et moins rapide. Mais nous croyons pourtant que le plus souvent son rythme est discordant. En voici encore quelques exemples tirés des „Considérations“:

„Scipion / qui les commandait (les restes de Pharsale) / ne voulut jamais / suivre l'avis / de Caton //, de traîner la guerre / en longueur; / enflé / de quelques avantages / il risqua tout / et perdit tout / et lorsque Brutus / et Cassius / retablirent / ce parti, // la même précipitation / perdit / la république / pour une troisième fois“ (CR. 11).

Ou schématiquement: 4 // 2; 4 (3+1) / 4 (2+2) // 4 (3+1).

Comme on voit la discordance persiste au moins dans l'inégalité des deux parties et la distribution des accents qui déterminent le mouvement de la phrase. Prenons une phrase où la discordance soit encore moins apparente:

„... La ville déchirée / ne forma plus / un tout ensemble; / et comme on n'en était citoyen / que par une espèce de fiction / qu'on n'avait plus / les mêmes magistrats /, les mêmes murailles /, les mêmes dieux /, les mêmes temples /, les mêmes sépultures //, on ne vit plus / Rome / des mêmes yeux /, on n'eut plus / le même amour / pour la patrie / et les sentiments romains / ne furent plus“ (CR. 9).

Ce qui donne le schéma suivant:

$3(2+1) / 2 / 6(1+5) // 3(2+1) / 4(3+1) / 2;$

numériquement le rythme pourrait être presque régulier, puisque on n'a partout que multiples de 2 et de 3 (même si l'on coupe la phrase autrement); cependant la disproportion entre les parties qui devraient se correspondre rompt l'équilibre (les groupes de 2 s'opposent à ceux de 3); il faut observer aussi qu'à l'intérieur de chaque groupe on sent un contraste très net qui détruit l'harmonie.

Dans certains cas Montesquieu se plaît à des subtilités qui vont jusqu'à la jonglerie:

„Tout autre / aurait succombé / dans une entreprise // où les dangers / étaient toujours présents / et les ressources / éloignées /, où il fallait absolument vaincre / et où il n'était pas sûr / de ne pas périr / après avoir vaincu.“ (Il s'agit de Trajan) (CR. 15).

C'est-à-dire: $3 // 4(2+2) / 4(1+3).$

Même chez Montesquieu on trouve rarement des exemples où une discordance si frappante du rythme soit jointe à une telle accumulation des termes et des idées opposés.

Nous ne prétendons, sans doute, pas qu'on ne puisse trouver chez Montesquieu des phrases parfaitement bien équilibrées; du reste il n'est point question de blâmer (même au point de vue purement esthétique) le rythme discordant. Nous avons voulu établir uniquement que cette dernière espèce de rythme dominait chez notre auteur. Il ne peut en être autrement s'il est vrai qu'il cherche constamment à éveiller l'attention, à frapper; mais cet effort constant vers la variété est à la longue tout aussi fatigant que la monotonie, et tout lecteur assidu de Montesquieu a pu s'en convaincre. Quoi qu'il en soit, cet examen rapide de quelques spécimens du rythme nous conduit aux mêmes conclusions que l'étude des formules: la même recherche de la surprise, de l'effet.

Nous en concluons que si effectivement Montesquieu use de

préférence *du rythme discordant, que s'il l'adopte comme expression adéquate de sa pensée, le contraste est vraiment une attitude permanente de son esprit*, et qu'il voit la réalité, y compris la réalité historique, par contraste, en disparate. L'organisation matérielle de „l'Esprit des Lois“ représenterait ainsi assez exactement le vrai état de la pensée de Montesquieu: Montesquieu voit l'histoire, et le passé en général, à travers ses goûts littéraires, ses préoccupations esthétiques; l'histoire est encore pour lui un genre littéraire, et par suite défigure la réalité en l'exprimant.

Sentait-il au moins, qu'entre sa façon de penser et de s'exprimer et la réalité il restait une marge? Ou, ce qui revient au même, doutait-il à quel point son style est plein d'artifices? Il est impossible de répondre tant qu'on ne dispose que du texte; l'étude comparative des états par lesquels il a passé apporterait peut-être quelques éclaircissements.

Il reste qu'une interprétation satisfaisante de Montesquieu (peu importe à quel point de vue on se place) nous paraît impossible sans tenir compte de ses préoccupations artistiques. Faut-il regretter qu'il en soit ainsi? Point! „La manière dont une vérité est dite, est plus utile à l'humanité même que cette vérité“, dit quelque part Buffon. Seule cette liberté d'imagination qu'autorise la forme de l'auteur le fait aimer et lire: lisons Montesquieu comme il lisait les anciens, quand il n'y cherchait pas des documents historiques: en les prenant pour ses semblables, en leur attribuant une partie de ses préjugés et de ses idées, n'en prenant que le fond humain en un mot comme une oeuvre littéraire. Et sans doute on lira encore les „Considérations“ et „l'Esprit des Lois“, quand bien des ouvrages modernes sur ces matières seront périmés.

Présenté à la faculté au mois de mai 1936.

Par Monteskjē vēsturnieka stilu.

J. Ratermanis.

Kopsavilkums.

Pretēji vispār pieņemtajām domām esam mēģinājuši pierādīt, ka Monteskjē (Montesquieu) darbos rūpes par stilu ir ļoti svarīgs moments, ko nedrīkst aizmirst, ja grib šo autoru pareizi novērtēt. Tas ir psiholoģiski neiespējams, ka autors aizmirstu savu publiku. Citāti pierāda, ka arī M. ir gribējis savai publikai patikt. Arī M. aprīnotie un imitētie antīkie autori norāda uz pastāvīgām pūlēm izkopt stilu. Galvenā M. stila īpatnība šķiet kontrasta un pārsteiguma meklēšana. Tā kā arī teikuma ritums šādos kontrasta ietvērējos teikumos mēdz būt nesaskanīgs, tad, ievērojot dažu valodas psihologu domas, jānāk pie slēdziena, ka M. doma savā būtībā ir kontrastu saraustīta. Tā izskaidrotos lielās grūtības atrast M. darbos noteiktu, sakarīgu sociālu vai politisku sistēmu, vai vēsturisku koncepciju. Schēmatizējot varētu apgalvot, ka dotajā gadījumā stils nav vis pielāgots domai, bet gan otrādi: doma stilam.

LU bibliotēka



220034232

135345

1.50

P = 211 / 1113

LŪR fil. III.	AUL phil. III.
Nr. 6. J. Ratermanis. Contribution à l'étude du style de Flaubert	169
Flobēra stila studiju jautājumā	223
Nr. 7. J. Ratermanis. Essai sur le style de Montesquieu-historien	225
Par Monteskjē vēsturnieka stilu	248d