



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **En français dans le texte**

Émission diffusée le 26 décembre 2020

Objet d'étude : Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle

Parcours : science et fiction

Œuvre : Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*

Pour les classes de première de la voie technologique

Extrait : chapitres XXXIX et XL, du début du chapitre XXXIX à « nous rejoignîmes le chasseur<sup>1</sup> ».

## **I. ANALYSE LITTÉRAIRE**

### **Introduction/présentation**

« Ah ! quel voyage ! quel merveilleux voyage ! » (chapitre XLIX), s'écrie Axel au terme de ses aventures. Poussé dans le cratère d'un volcan par son oncle le professeur Lidenbrock, un savant original épris de minéralogie, Axel est entraîné de surprises en découvertes à travers un voyage extraordinaire. L'aventure commence par un message tombé d'entre les pages d'un vieux livre. Signé du nom d'un alchimiste islandais du XVI<sup>e</sup> siècle, Arne Saknussemm, le message demeure indéchiffrable jusqu'à ce qu'un geste nonchalant d'Axel en livre par hasard la clé. Effroyable lecture pour le jeune homme : le vieil alchimiste indique un chemin possible dans les entrailles de la Terre jusqu'à son centre. Admirable révélation pour le professeur Lidenbrock qui achève bientôt les préparatifs du voyage. Le savant et son neveu gagnent l'Islande. Ils y font la connaissance de Hans qui sera leur guide dans les régions polaires et leur compagnon dans les régions souterraines. Au-delà des fjords de la côte islandaise occidentale, au-dessous du soixante-cinquième parallèle nord, se trouve le Snæfell, un volcan éteint depuis plusieurs siècles. C'est dans son cratère que Saknussemm situe son passage vers le centre de la Terre. Descendant des parois abruptes, les voyageurs atteignent des galeries dans lesquelles ils s'égarer, visitent une grotte de diamant, découvrent une mer aussitôt nommée Lidenbrock, naviguent sous une tempête électrique, abordent en un port dès lors baptisé Graüben, du nom de la fiancée d'Axel. La géographie des profondeurs réserve d'autres surprises encore sur les rivages de cette mer souterraine, car le voyage sous la surface terrestre est une aventure vers les temps passés. Le sol primordial conserve les restes d'animaux antédiluviens. Une flore inattendue vit dans cette région privée de la lumière du soleil. Des monstres marins surgissent de la mer intérieure,

---

<sup>1</sup> Gallimard, Folio, 2013, p. 323-335.

offrant le spectacle d'un terrible combat. Plus loin, dans un immense ossuaire, c'est devant le corps fossilisé d'un être humain que nos héros s'émerveillent. Axel s'interroge alors :

« Jusqu'ici, les monstres marins, les poissons seuls, nous étaiant apparus vivants ! Quelque homme de l'abîme errait-il encore sur ces grèves désertes ? » (chapitre XXXVIII).

C'est ici que commence notre extrait.

### Contexte et enjeu de l'explication

*Voyage au centre de la Terre* compte parmi les premiers romans de Jules Verne. Publié en 1864 avec le concours de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel, le roman est édité une seconde fois en 1867, illustré et augmenté de deux chapitres dont notre extrait. L'éditeur Hetzel donnera le titre général de « Voyages extraordinaires » à la série des quatre-vingt récits que Jules Verne publiera avec lui. Récits de voyages, récits d'aventures, ces « Voyages extraordinaires » parcourent la géographie du globe et débordent vers le ciel, les abysses et les abîmes. Au cours de ses voyages en Allemagne et en Scandinavie, Jules Verne a parcouru certains des paysages qu'il décrit. Lecteur investi d'une curiosité encyclopédique, il invente la matière de ses romans en prenant acte des savoirs de son temps.

Pour écrire *Voyage au centre de la Terre*, Jules Verne a lu *La terre avant le déluge* de Louis Figuier, ouvrage de vulgarisation scientifique paru en 1862, illustré par des gravures de Riou. C'est à Riou que Hetzel confiera l'illustration de *Voyage au centre de la Terre*. Dans l'imaginaire collectif, le texte de Jules Verne paraît indissociable des premières gravures qui l'ont illustré. Cette association n'est peut-être pas qu'un trompe-l'œil : Jules Verne a écrit certaines pages de son roman en regardant des images du monde antédiluvien, et l'on sait par la correspondance avec son éditeur combien il était soucieux de la précision des illustrations de ses œuvres. *Le Voyage* offre un panorama du monde où s'articulent l'imaginaire visuel et la rêverie poétique, où se rencontrent le savoir et la fiction, où la science enfin cède volontiers le pas à la merveille.

### L'élan de l'aventure

Dans un article publié en 1913, Jacques Rivière écrit à propos du roman d'aventure que « c'est un roman qui s'avance à coup de nouveauté<sup>2</sup> » et qui nous éveille ainsi à la beauté du monde. Le chapitre XXXIX du *Voyage au centre de la Terre* s'ouvre sur une interrogation qui suspend le regard à une attente :

« Quelles autres merveilles renfermait cette caverne, quels trésors pour la science ? Mon regard s'attendait à toutes les surprises, mon imagination à tous les étonnements. »

Le chapitre se construit selon un mouvement de découvertes successives qui s'intensifient jusqu'au début du chapitre suivant. L'environnement des personnages se caractérise par la surprise de ce qui advient, et c'est là toute leur aventure : ce qu'ils croient savoir est frappé d'incertitude, et seules les circonstances éclairent progressivement une trajectoire qui se découvre pas à pas. Ainsi, la pleine lumière projetée dans la grotte par un phénomène électrique est trompeuse. Loin de révéler le paysage, sa clarté uniforme en efface tout point de repère. Le foyer de cette lumière reste introuvable : elle n'émane d'aucun centre, de telle sorte que la quête des personnages, précisément tournée vers le centre de la Terre, ne

---

<sup>2</sup> Jacques Rivière, « Le roman d'aventure », *La Nouvelle Revue française*, mai-juillet 1913, cité par Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, Gallimard, « Tel », 2013, p. 190.

trouve aucun jalon pour se diriger. À la fin du chapitre, la trajectoire qu'ils croyaient rectiligne leur apparaît rétrospectivement spiralée : croyant gagner un centre, ils ont gravité autour.

Le récit se dirige « à coup de nouveauté » d'un phénomène inexplicable vers un paysage indescriptible. S'étant éloignés du rivage, Axel et son oncle découvrent une forêt de l'époque tertiaire. Jules Verne établit la nomenclature du paysage forestier, et rend compte de la variété des espèces qui abondent en ce lieu avec la précision d'un botaniste :

« palmacites », « hépathiques », « légumineuses », « acérines », « rubiacées ». Ces noms chantent pour l'oreille autant qu'ils composent pour les yeux le paysage paradoxal de « gigantesques taillis ». Le voyage est extraordinaire, et la nature prend des aspects inattendus qui dépassent le champ du savoir. Ainsi, s'épanouissant à l'abri de la lumière du jour, les plantes sont dépourvues de couleur, et la variété des espèces végétales en présence échappe aux classifications usuelles.

Poussé par l'élan de l'aventure, le récit se prolonge vers une découverte plus stupéfiante encore : celle de mastodontes vivants dans cette forêt tertiaire. « Nulle créature humaine ne peut braver impunément la colère de ces monstres ! », prévient Axel pour éloigner son oncle intrépide du danger qui le menace. Mais un nouveau phénomène surgit, qui met à mal cet axiome : les monstres ont un berger humain.

Ultime effet de surprise, la découverte du poignard de Arne Saknussemm et de ses initiales gravées sur une roche relance la quête des voyageurs qui croyaient s'être égarés. Lidenbrock livre alors un éloge de Saknussemm, faisant de ce dernier un passeur de merveilles, un éclaireur. L'inscription de ses initiales dans la roche apporte un démenti à l'incrédulité récurrente d'Axel, et définit une nouvelle étape dans son voyage : mené jusque-là par la volonté de son oncle, c'est lui qui l'entraînera, quelques instants après, en reprenant à son tour l'injonction par laquelle Lindenbrock propulsait l'aventure : « en avant ! ».

### **Le savoir et la vision**

Quelle valeur peut-on donner à l'aventure d'Axel et de son oncle ? Les voici dépourvus d'héroïsme, fuyant devant le danger du géant et des mastodontes. Mais leur triomphe est d'un autre ordre : ils ont vu vivre cet humain primitif et ces animaux monstrueux, ils ont répertorié la flore subterrestre, ils ont marché sur les traces de Saknussemm, l'explorateur victorieux de ces contrées inconnues. Si leur voyage est une aventure, c'est l'aventure d'un savoir qui se construit dans des visions fantastiques et se conforte au gré des découvertes les plus inattendues.

Axel et Lidenbrock sont les spectateurs du monde souterrain qu'ils traversent. Le sens de la vue est en effet saturé dans notre extrait. La luminosité du rivage et de la « forêt claire » inverse le motif infernal de la forêt obscure dans une représentation en négatif. Le récit, dont Axel est le narrateur, exprime une hésitation entre confiance et défiance à l'égard de ses visions : « J'avais cru voir... », dit-il, « Non ! réellement, de mes yeux, je voyais des formes immenses s'agiter sous les arbres ! ». Ces visions sont tout droit sorties d'une rêverie devant un ossuaire racontée au chapitre XXXII, au cours de laquelle des ossements préhistoriques jonchant le sol s'incarnent pour Axel dans des formes vivantes. Rapportées par le narrateur plusieurs mois après avoir été éprouvées, les visions sont devenues incertaines : « Non ! c'est impossible ! », dit Axel, « Nos sens ont été abusés, nos yeux n'ont pas vu ce qu'ils voyaient ! ». Le merveilleux des découvertes est entaché d'in vraisemblance, les noms attribués aux plantes, aux animaux, à la forme humaine aperçue, sont inconsistants comme les visions un songe.

Pourtant, la fiction est investie de savoirs paléontologiques contemporains, qui donnent à l'univers qu'elle décrit le caractère concret d'une observation scientifique. La théorie de l'évolution, publiée par Darwin en 1859 dans *L'Origine des espèces*, ouvrage traduit en français en 1862, n'a pas percé jusqu'à notre auteur. Jules Verne se réfère à des théories antérieures, vulgarisées par Louis Figuier dans *La terre avant le déluge*<sup>3</sup>, selon lesquelles les espèces animales sont affectées d'un temps de vie limité dans l'histoire, et disparaissent à mesure qu'apparaissent d'autres espèces plus parfaites.

La vision souterraine d'un monde antédiluvien demeuré vivant relève toutefois d'un enchantement de la fiction plus que d'une hypothèse scientifique, d'un savoir halluciné que les hésitations du narrateur frappent a posteriori d'incertitude. Point d'orgue du récit, c'est la dernière découverte d'Axel et de son oncle avant qu'ils ne soient reconduits, malgré eux, vers la surface terrestre. Deux illustrations de Riou, dans l'édition de Hetzel, relaient cette vision fantastique d'Axel. Imprimées comme des photogrammes en négatif, les illustrations rendent compte de la surexposition de la grotte illuminée par un phénomène électrique. Elles représentent la luxuriance et le chaos de la végétation primitive. Sur la première, se distingue le geste émerveillé du professeur Lidenbrock à côté de son neveu qui vacille ; sur la deuxième, deux silhouettes fuient la démesure impressionnante du colosse et du troupeau de mastodontes.

Le XIX<sup>e</sup> siècle positiviste était admiratif des dispositifs techniques qui permettaient de montrer au plus grand nombre ce que l'œil du savant observait à la faveur du microscope, de la lunette astronomique ou de l'exploration géographique. Les gravures de Riou participent à la dimension éducative du livre de Jules Verne, voulue par son éditeur Hetzel. Elles lui donnent la curiosité et la profondeur d'un diorama, cette petite boîte dans laquelle une image apparaissait en perspective selon un dispositif illusionniste. La dimension fantastique de ces illustrations ouvre une fenêtre sur le monde inconnu que la paléontologie est en train de découvrir, dont le roman de Jules Verne envisage les potentialités extraordinaires.

Dans un article qu'il consacre à l'œuvre de Jules Verne, Michel Foucault<sup>4</sup> écrit que ses romans forcent un monde ignoré à se découvrir devant des spectateurs instruits, avant de retourner dans sa retraite :

« Les personnages traversent un monde de vérité qui demeure indifférent, et qui se referme sur soi aussitôt qu'ils sont passés. Quand ils reviennent, ils ont vu et appris, certes, mais rien n'est changé, ni sur le visage du monde, ni dans la profondeur de leur être. »

Le monde souterrain, dans son étrangeté, se livre comme un spectacle à Lidenbrock et à Axel qui en tirent un savoir. Des êtres antédiluviens y vivent dans la nuit des premiers âges du monde, indifférents aux spectateurs qui les observent. Axel à son retour écrira le récit d'un *Voyage au centre de la Terre* ; le professeur Lidenbrock sera reconnu pour son exploration pionnière. Mais le labyrinthe dans lequel ils ont circulé demeure un monde clos sur son mystère. L'imaginaire poétique se mêle au discours du savoir et ouvre le monde subterrestre au mythe et au rêve.

---

<sup>3</sup> Louis Figuier, *La terre avant le déluge*, avec 25 vues idéales de paysages de l'ancien monde dessinées par Riou, Paris, Hachette, 1862, 5<sup>e</sup> édition : 1866, préface, p. 13-16.

<sup>4</sup> Michel Foucault, « L'arrière-fable », *L'Arc*, « Jules Verne », n<sup>o</sup> 29, 1966, p. 12.

## Un imaginaire poétique

« Et maintenant que j'y songe tranquillement », écrit Axel, « maintenant que le calme s'est refait dans mon esprit, que des mois de sont écoulés depuis cette étrange et surnaturelle rencontre, que penser, que croire ? Non ! c'est impossible ! Nos sens ont été abusés, nos yeux n'ont pas vu ce qu'ils voyaient ! Nulle créature humaine n'existe dans ce monde subterrestre ! Nulle génération d'hommes n'habite ces cavernes inférieures du globe, sans se soucier des habitants de sa surface, sans communication avec eux ! C'est insensé, profondément insensé ! ».

Le voyage d'Axel et de son oncle n'est-il qu'une hallucination ? L'exploration de l'abîme est-elle une rêverie sur le personnage de Sankussem, alchimiste imaginaire, dont la bibliothèque de Hambourg conserve le manuscrit déposé par le professeur Lidenbrock ? Le roman de Jules Verne relève de la fiction encyclopédique. L'érudition dont il fait preuve est parfois un rêve devant des signes écrits. Le message de Sankussem est reproduit en caractères runiques au chapitre II, offert à la sagacité du lecteur. Sa translation en caractères latins est donnée au chapitre suivant, mais l'ordre des lettres y demeure incompréhensible. Ce sont des signes présentés à des esprits rêveurs, prêts à s'engouffrer dans l'aventure, à tourner les pages du livre comme on lèverait, une à une, les couches sédimentaires de l'écorce terrestre. Au hasard de leur fuite devant le colosse, Axel et son oncle découvrent un poignard qui les conduit jusqu'à une inscription : celle des initiales d'Arne Sankussem. Gravées à la lame d'acier, ces deux lettres confirment le sens de leur quête et font de Sankussem le scripteur d'une aventure qui inscrit leurs pas dans les siens. Devant la pierre écrite, le professeur Lidenbrock fait l'éloge d'un « merveilleux génie » :

« À d'autres regards que les tiens, tu as réservé la contemplation de ces merveilles ! Ton nom, gravé d'étape en étape, conduit droit à son but le voyageur assez audacieux pour te suivre, et, au centre même de notre planète, il se trouvera encore inscrit de ta propre main. Eh bien ! moi aussi, j'irai signer de mon nom cette dernière page de granit ! ».

Le lecteur est partie prenante de cette rêverie sur les lettres d'un nom que le livre lui présente à chaque étape de son voyage.

Les pages de granit du roman de Jules Verne portent aussi la marque de l'imaginaire culturel. L'exploration du monde souterrain est un feuilletage d'images prélevées dans la littérature. Ces références ne sont cependant pas évoquées sans détournements. Ainsi, la description de la forêt de l'époque tertiaire fait référence au *locus amœnus*, ce lieu idéalisé de la poésie grecque et latine qui représente la douceur et l'harmonie du paysage. Sous de grands arbres,

« Un tapis de mousses et d'hépathiques revêtait moelleusement le sol. Quelques ruisseaux murmuraient sous ces ombrages, peu dignes de ce nom puisqu'ils ne produisaient pas d'ombre. »

La transposition de ce lieu dans les profondeurs de la Terre n'est pas sans dérision, et les grands arbres reliés par des « lianes inextricables » évoquent aussi bien la forêt tropicale d'un roman d'aventures.

C'est dans ce paysage qu'apparaît le berger des mastodontes. Par un jeu de transposition d'échelles, l'imaginaire du monstre gigantesque rejoint celui du *locus amœnus*. En effet, Jules Verne cite à son propos un vers latin qui rappelle les *Bucoliques* de Virgile, poèmes où dialoguent des bergers au sujet de leurs amours. Mais ce vers est une réécriture : son

auteur, Victor Hugo, le place en titre d'un chapitre de *Notre-Dame de Paris*<sup>5</sup> et le traduit ainsi : « Gardien d'un troupeau monstre, et plus monstre lui-même. ». Le berger, par une ironie toute romantique qui mêle les contraires, est identifié au monstre Quasimodo, gardien des cloches de la cathédrale et voisin des monstres de pierre qui ornent sa façade.

Le berger de l'abîme est appelé par Axel un nouveau Protée, ce veilleur mythologique des créatures sous-marines qui possède la faculté de se transformer sous tous les aspects. Le roman de Jules Verne fonctionne selon ce régime de la métamorphose. Loin de figer son univers dans une allusion mythologique ou dans une nomenclature scientifique, il conduit d'image en image, à travers une aventure des formes. Dans ses descriptions de paysages fantastiques, les associations inattendues du lexique composent des images neuves détachées de tout référent. Le langage exerce sa fonction créatrice : la fiction pousse le savoir scientifique jusqu'à ses limites et en déploie les potentiels poétiques. Comme Peter Schlemihl, ce personnage fantastique qui a vendu son ombre et dont se souvient Axel, le récit se déprend de ses allusions pour écrire les pages d'un monde inconnu.

« L'image, dans sa simplicité, n'a pas besoin d'un savoir. Elle est le bien d'une conscience naïve. En son expression, elle est jeune langage », écrit le philosophe Gaston Bachelard<sup>6</sup>. Le lecteur de *Voyage au centre de la Terre* est invité à s'émerveiller en lisant un livre d'images : celles d'un monde ancien qu'ont recouvert les strates successives des formations géologiques, mais aussi celles, tout aussi inconnues, d'un langage créateur de mondes nouveaux.

## II. QUESTION DE GRAMMAIRE

### Place et fonction de l'adjectif

L'adjectif qualificatif, classé dans les natures de mots, pose la question du caractère essentiel d'un mot dans la phrase. D'ailleurs, son étymologie, qui renvoie à la notion d'« ajout », de caractère « en plus », voire superfétatoire, est souvent invoquée pour qualifier les épithètes dans les petites classes. L'épithète serait superflue, l'attribut, non.

Puis-je supprimer un adjectif sans nuire à l'identification de ce dont on parle (le référent) ? Puis-je qualifier un adjectif de simple ornement, de « fleur de la rhétorique », comme on disait au Grand Siècle ? De même que l'on différencie les propositions subordonnées relatives adjectives de fonction épithète des propositions subordonnées relatives de fonction apposée, puis-je différencier les épithètes des attributs selon un critère essentiel / non-essentiel ? On verra que certaines épithètes, par leur figement avec le nom dans la langue, sont devenues essentielles. Dans l'extrait de Jules Verne, c'est, par exemple, le « mauvaise » de « mauvaise foi ». Retirer cet adjectif nuit à l'identification de ce dont on parle, la « mauvaise foi », qui n'est plus vraiment une « foi », et qui n'est plus vraiment

---

<sup>5</sup> Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, livre quatrième, chapitre III, p. 246.

<sup>6</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2020, « Introduction », p. 31.

« mauvaise ». L'épithète est devenue essentielle et forme ainsi avec le nom un nom composé du type *château fort*.

Ainsi, on n'adopte pas un critère sémantique (essentiel VS non-essentiel), mais plutôt un critère syntaxique : l'épithète s'applique à un nom directement dans le groupe (syntagme) nominal tandis que l'attribut s'applique au nom grâce à l'intermédiaire d'un verbe et fait partie du groupe verbal.

La place de l'adjectif épithète est l'occasion d'analyses : avant (antéposition) ou après (postposition) le nom. Parfois la place est contrainte, c'est le cas de « propre » dans le texte qui ne signifie pas la même chose selon qu'il est placé avant le nom (l'ipséité : le sien, propre) ou après le nom (l'hygiène). Parfois, elle provoque un effet stylistique, voire poétique, notamment dans le cas des antépositions. Notons également que le français utilise autant la postposition que l'antéposition à l'écrit, mais privilégie la postposition à l'oral. Dans les textes littéraires, un adjectif sur deux est antéposé. En français parlé, un adjectif sur trois est antéposé, contre un sur dix dans les textes scientifiques. La comparaison avec l'anglais qui antépose (*a blue car* VS *une voiture bleue*) tandis que les langues germaniques postposent est intéressante.

## Les adjectifs dans l'extrait retenu pour l'analyse<sup>7</sup>

Le texte compte environ 90 occurrences d'adjectifs dont l'analyse n'est pas exhaustive.

- **Épithètes antéposées**

Elles participent ici souvent d'effets de prose poétique par des effets de rythme recherchés, mais aussi en raison de la **cadence majeure du français** (les adjectifs avec plus de syllabes que le nom se placent plutôt après le nom. En outre, placer l'adjectif avant le nom, c'est lui donner plus de poids dans l'élaboration sémantique du groupe nominal et, ici peut-être, produire des effets d'attente voire d'excitation :

⇒ « Une *ardente* curiosité » (p. 323), « Un *étrange* aspect » (p. 323), « l'*égale* distribution » (p. 323), « *fantastique* personnage » (p. 323), « *grands* palmiers » (p. 323), « *superbes* palmacites » (p. 323), « *redoutable* ennemi » (p. 326), « *étrange* et *surnaturelle* rencontre » (p. 326), « *hardi* et *fantastique* voyageur » (p. 331), « *véritable* dague » (p. 330), « *haute* muraille » (p. 331), « *sombre* galerie » (p. 334)

- **Épithètes postposées**

Ici encore c'est souvent la cadence majeure qui l'emporte mais on peut déjà remarquer que la postposition concerne ici les entités effrayantes par leur noirceur ou leur immensité, comme pour produire un effet d'écho après le nom :

⇒ « masses *confuses* » (p. 323), « forêts *éloignées* » (p. 323), « fluide *lumineux* » (p. 323), « forêt *immense* » (p. 323), « kauris *zélandais* » (p. 325), « kauris *énorme* » (p. 326), « passage *large* » (p. 331), « souterrains *obscur*s » (p. 332)

---

<sup>7</sup> Intégralité du chapitre 39, p. 323 à la page 335 du chapitre 40, « Ces discours insensés dureraient encore quand nous rejoignîmes le chasseur. », ed. Gallimard, Folio.

Certaines épithètes ont une place contrainte : placer l'adjectif non plus avant le nom mais après le nom change radicalement le sens ou n'est tout simplement pas possible.

- **Épithètes antéposées dont la place est contrainte**

- « En plein midi » (p. 323), « plein été » (p. 323), « dernières limites » (p. 326), « une vraie fuite » (p. 328), « retour involontaire » (p. 328), « panorama uniforme » (p. 329), « petit port » (p. 329),
- « **propres traces** » (p. 329). Ici l'**adjectif antéposé change de sens**. Postposé (« traces propres ») il désigne l'hygiène, antéposé (« propres traces ») il désigne l'ipséité (à soi). De même, « **ta propre main** » (p. 332)
- La « **mauvaise foi** » (p. 332) qui n'est plus une « foi » qui est « mauvaise ». Un test permettant de mettre en valeur le figement de « mauvaise » et de « foi » réside notamment dans la possibilité de l'attribution d'un adjectif épithète (« insigne ») à l'ensemble du groupe nominal : « une insigne mauvaise foi » (p. 332). De même le « *droit* chemin » (p. 334) n'est plus exactement un chemin en ligne droite au sens propre. L'antéposition a figé un sens second plus figuré : la direction correcte à adopter (géographique ou morale).  
Il s'agit donc dans les deux cas de noms composés : dans les noms composés, l'adjectif ne peut connaître de degrés (*\*le plus/le moins droit chemin*)

- **Épithètes postposées dont la place est contrainte**

- « sang-froid » (p. 334). Le tiret soude l'adjectif postposé et le nom dans « sang-froid » qui n'est plus un « sang » qui est « froid ». Il s'agit là encore d'un nom composé.
- « régions *équatoriales* » (p. 323) : contrainte due au fait qu'« équatorial(e)(s) » est un adjectif relationnel. Équivalent au complément du nom, il définit une relation et non une qualité. « Équatorial » équivaut à « de l'équateur » comme « ministériel » équivaut à « du ministère ». Les adjectifs relationnels se situent toujours après le nom et ne peuvent pas véritablement varier en degré (*\*Une région très équatoriale*). À l'inverse, « sans armes » (p. 325) est le complément du nom auquel aurait pu être préféré l'adjectif relationnel « désarmés ». De même : « alimentation végétale » (p. 324), « écorce terrestre » (p. 332)
- « espèces *disparues* » (p. 323) : le participe passé est ici en emploi adjectival.
- « feu *intérieur* » (p. 333).
- « *moindres* objets » (p. 325) : cas intéressant où l'antéposition suggère un autre sens (totalité jusqu'au plus petit) que la postposition (« objets moindres » : les plus petits)
- « des contrées si *différentes* » (p. 324) : la variation grâce à l'adverbe d'intensité « si » impose la postposition. De même avec les adverbes d'intensité « un peu » : « un accès un peu *dithyrambique* » (p. 332) ou « assez » : « voyageur assez *audacieux* » (p. 332)
- « berger *antédiluvien* » (p. 326) + « guerrier *antédiluvien* » (p. 330) : cadence majeure imposant la postposition de cet adjectif signifiant « d'avant le déluge ».
- « êtres *humains* » (p. 330) : postposition figée par la langue (nom composé).

- **Quelques attributs, plutôt dans la deuxième moitié de l'extrait**

- « Nous étions restés *immobiles, stupéfaits* » (p. 326)
- « *Béni* soit l'orage ! », L'exclamation pour exprimer un souhait au subjonctif imposant l'ordre des mots inversé.



- « c'est *impossible* ! » (p. 327) et « c'est insensé » (p. 327). « *impossible* » et « *insensé* » sont des attributs du pronom démonstratif « c' » au sens de « cela ».
- « Bien que je fusse *certain* » (p. 328)
- Question intéressante de « Il est *inutile* de » (p. 328) : la langue a soudé le verbe et l'attribut pour créer un nouveau verbe (périphrase verbale « être inutile »).
- « Cette lame est restée *abandonnée* » (p. 331)
- Deux attributs à la suite (« *humain* » et « *impossible* ») : « ce qui était *humain* ne me paraissait *impossible* ! » (p. 333), le premier dans le cadre d'une proposition subordonnée relative substantive.

- **Adjectif apposé**

- « confondus et entremêlés, les arbres des contrées » (p. 324).

- **La question du participe passé et de l'adjectif**

- Le participe passé entrant dans la composition de la voix passive : « les restes furent découverts en 1801 dans les marais de l'Ohio » (p. 325) : en raison de la possibilité de rétablir un complément d'agent, il s'agit donc du verbe *découvrir* employé à la voix passive.
- L'occurrence de l'épithète postposé et de son complément de l'adjectif souligne la proximité de la voix passive et de la fonction épithète : le « poignard couvert de rouille » (p. 329) est bien un « poignard » qui a été « couvert » par la « rouille ». Le sens est proche mais l'analyse ici est bien adjectif épithète (« couvert ») et complément de l'adjectif (« de rouille »).
- Au contraire « sa lame est couverte d'une couche de rouille » (p. 330) porte toutes les marques de la voix passive.