

L'articulation interne des phrases dans Un Coeur simple

RICARDO PARELLADA

La plupart des commentateurs de Flaubert ont mis l'accent sur la fermeté de sa prose. Dans cet article, je propose une systématisation des principes qui guident l'articulation interne des phrases dans *Un Coeur simple*. En examinant de près le fonctionnement du texte, j'espère contribuer à illustrer quelques caractéristiques plus générales de l'écriture flaubertienne qui ont déjà été abordées sous d'autres angles.

Contrairement aux études rythmiques qui insistent sur la congruence et la discordance des nombres des groupes rythmiques obtenus selon la répartition des accents d'intensité, et en opposition à celles qui s'attardent plutôt sur l'intonation de la lecture de la phrase, je me bornerais à un troisième aspect du rythme: les arrêts et reprises de la marche de la phrase.

Au lieu d'avancer d'une manière souple, les phrases de Flaubert semblent rencontrer une résistance qui les fait se ralentir et s'arrêter. A. Thibaudet soulignait déjà ce phénomène quand il affirmait que la coupe «lui sert à briser, à assouplir la période» et qu'elle donne «à la phrase son individualité»¹. Mais il me semble que faire reprendre sa marche à une phrase qui s'arrête constamment est plus spécifiquement flaubertien que le souci de la couper au fur et à mesure qu'elle avance. Le déploiement de différents moyens grammaticaux qui compensent cette tendance à l'arrêt devient alors nécessaire pour assurer la continuité. Il en résulte un rythme tendu et articulé d'une manière tout à fait originale. En voici les principaux procédés:

¹ A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 241 et p. 239. Cette étude ne fournissant guère qu'une description et s'arrêtant au seuil de l'interprétation, j'ai trouvé convenable d'avoir recours à la terminologie très juste mais peut-être encore peu technique de A. Thibaudet, voire à celle de l'excellent *Précis d'analyse stylistique* de M. Cressot.

1. L'élan en avant.
2. Le retour en arrière.
3. Les segments d'appoint².

Or, à chacun de ces procédés rythmiques ne correspond pas toujours une même tournure grammaticale. Plutôt que d'en élaborer des définitions rigoureuses, il conviendrait d'expliquer leur fonctionnement et leurs effets et de les illustrer par de nombreux exemples de structures différentes. Ainsi pourrions-nous saisir leur nature sans courir le risque de dépendre, pour leur compréhension, d'une systématisation trop rigide.

L'*élan en avant* fait avancer linéairement des phrases qui, étant donnée leur complétude de sens, ne demandent pas de suite. Il procède presque toujours par accumulation et sert à regrouper des informations sans forcément établir des rapports logiques entre les propositions. Examinons deux exemples:

Elle se levait dès l'aube, pour ne pas manquer la messe, et travaillait jusqu'au soir sans interruption; *puis*, le dîner étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien close, elle enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre, son rosaire à la main (p. 592)³.

Comme il gérait les propriétés de «Madame», il s'enfermait avec elle pendant des heures dans le cabinet de «Monsieur», *et* craignait toujours de se compromettre, respectait infiniment la magistrature, avait des prétentions au latin (p. 595-6).

Ces deux élans appartiennent en fait à deux types différents: alors que le premier commence une nouvelle proposition, le second introduit plutôt une rallonge de la précédente. Mais, il y a une différence plus importante entre eux. Le premier élan — *puis* — établit un rapport temporel entre deux propositions; il ne présente pas d'ambiguïté de sens et le rôle d'«élan» qu'il joue selon l'aspect rythmique en question est clair. Or le *et* du second exemple, lui, ne constitue nullement le *et* de liaison attendu dans une telle position, mais il remplit une fonction exclusivement rythmique.

Si cet *et* était un *et* de liaison il enchaînerait «il s'enfermait» et la cadence ternaire «craignait», «respectait», «avait» malgré la présence de la virgule qui pourrait être justifiée d'abord parce que chez Flaubert elle sépare souvent des éléments très liés, ensuite parce que la proposition qui la précède est assez longue. Cette liaison se trouve a priori renforcée par l'absence de pronom sujet devant le premier imparfait de la série qui suit le *et*. Mais il y aurait alors un rap-

² Les expressions «retour en arrière» et «segments d'appoint» ont été inspirées par deux phrases d'un commentaire de M. Cressot sur un passage de *Salammbo*: les *et* de Flaubert «ramènent en arrière» et un circonstanciel détaché vient comme une «précision d'appoint», *Le style et ses techniques*, Paris, P.U.F., 6e éd., 1969, pp. 335-336.

³ La pagination renvoie toujours à l'édition des *Oeuvres*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1952. Les *Trois Contes* figurent dans le t. II.

port entre la subordonnée causale qui ouvre la phrase et cette série d'imparfaits. En effet, la subordonnée donne la raison pour laquelle M. Bourais —il s'agit de lui— s'enfermait avec «Madame». Or si le *et* lie les premiers imparfaits cette cause doit aussi affecter les trois derniers. Elle pourrait, à la rigueur, exercer une influence sur le fait que M. Bourais craigne de se compromettre; mais à mesure que l'on avance dans la phrase, il semble de plus en plus illogique d'abord que cette raison lui inspire un grand respect pour la magistrature, ensuite qu'elle le pousse à se croire latiniste. Il est vrai que M. Bourais avait ces trois réactions «pendant» ou «à la suite de» ses entretiens avec Mme Aubain; cependant ce qui est faux, c'est que le fait de gérer les propriétés de celle-ci soit la cause de ses réactions. Ce n'était la cause que de leurs entretiens. A la lecture, l'unité de sens est «Comme il gérait les propriétés de «Madame», il s'enfermait avec elle pendant des heures dans le cabinet de «Monsieur»». La phrase finit ici car le «comme» n'affecte pas la suite. Il faut donc entendre la pause et le *et*, paradoxalement, comme déliant en quelque sorte les phrases qu'ils enchaînent. Il s'agit de ce que A. Thibaudet appelle un *et* «de disjonction»⁴. Son rôle est purement rythmique.

Sans doute l'absence de «il» qui incite à lier étroitement la série d'imparfaits au premier et l'éloignement progressif de toute possibilité de rapport causal qui n'empêche pas d'y croire dans une première lecture ne répondent-ils pas à l'intention gratuite de confondre le lecteur. Au contraire, ces procédés tendent des ponts, établissent des repères, fournissent des rappels entre les phrases et les propositions qui en découlent ainsi d'une manière artificielle et étrangement articulée.

Dans d'autres cas la disjonction ne provient pas du sens de la phrase. Au lieu d'empêcher les contresens, comme dans le cas de M. Bourais, la coupe et la jonction se trouvent introduites dans une phrase qui n'en a aucun besoin. Ainsi celle—ci se voit articulée comme tant d'autres et le; «et» devient le signe distinctif d'un automatisme inévitable.

Enfin, un jour, une vieille tapissière s'arrêta devant la porte; *et* il en descendit une religieuse qui venait chercher Mademoiselle (p. 602).

Le *tiret* sert souvent à marquer l'arrivée d'un élan. Tantôt il s'agit d'un élan tout simple:

Cette faiblesse agaçait Mme Aubain, qui d'ailleurs n'aimait pas les familiarités du neveu —car il tutoyait son fils—; *et*, comme Virginie toussait et que la saison n'était plus bonne, elle revint à Pont-l'Évêque (p. 600).

Tantôt il semble introduire en même temps un commentaire de l'auteur. Pourtant celui-ci n'intervient pas véritablement. Il n'entreprend pas de *dire*,

⁴ A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 264.

mais de *montrer*. Le développement d'un raisonnement ayant été écarté, le tiret signale quelque chose, comme un doigt. Et, surtout, il invite à la réflexion.

Pour cent francs par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser les volailles, battre le beurre, et resta fidèle à sa maîtresse —*qui* cependant n'était pas une personne agréable (p. 591).

La phrase suivante présente un participe présent qui sert d'élan du premier type et un autre qui introduit à la fin une rallonge.

Elle lui servit un déjeuner où il y avait un aloyau, des tripes, du boudin, une fricassée de poulet, du cidre mousseux, une tarte aux compotes et des prunes à l'eau-de-vie, *accompagnant* le tout de politesses à Madame qui paraissait en meilleure santé, à Mademoiselle devenue «magnifique», à M. Paul singulièrement «forcé», sans oublier leurs grand-parents défunts que les Liébard avaient connus, *étant* au service de la famille depuis plusieurs générations (p. 598).

Des participes passés, des substantifs, des adjectifs peuvent aussi exercer cette fonction. Quoiqu'elles ne soient pas toujours de véritables élans, les conjonctions et locutions conjonctives, qui appartiennent dans la plupart des cas aux personnages tout en faisant partie du récit du narrateur, constituent de remarquables *charnières* autour desquelles s'articule le texte. Voici un syllogisme inconscient de Félicité:

Il occupait depuis longtemps l'imagination de Félicité, car il venait d'Amérique; *et* ce mot lui rappelait Victor, *si bien qu'*elle s'en informait auprès du nègre (p. 612).

Le *et* peut aussi faire culminer un mouvement progressif. Alors le *et* «revient généralement là où l'oeil et l'oreille l'attendent, à la fin d'un paragraphe de description énumérative où il introduit et porte soit le détail final, soit le tableau final». En général, quand il s'agit d'un détail final —ou action finale—, «destiné à faire jaillir comme une fusée le trait inattendu qui doit rester dans la mémoire»⁵, nous parlons d'«élan en avant». En revanche, quand le *et* établit «une large base terminale ou une toile de fond», le tableau final sur lequel se détachent les détails ou actions énumérés à l'avance, nous préférons l'expression «retour en arrière».

En effet, le *retour en arrière* consiste à détacher d'une énumération un élément descriptif important et à le présenter ensuite comme un cadre à effets rétrospectifs. Étant un cadre, l'élément détaché se présente toujours à l'imparfait, temps de l'«arrière-plan». Ainsi, l'unité descriptive se ferme sur elle-même,

⁵ *Ibid.*, pp. 266-267. La «toile de fond» de A. Thibaudet correspond sans doute au «fond de toile» de M. Cressot, *op. cit.*, p. 335.

l'action se voit suspendue et l'on assiste parfois à l'instauration d'un des célèbres *silences*⁶.

Le vent était mou, les étoiles brillaient, l'énorme charretée de foin oscillait devant eux; *et* les quatre chevaux, en traînant leurs pas, soulevaient de la poussière (p. 593).

Alors que l'élan présente toujours la suite des actions précédentes, ici la poussière se répand sur le tout et la narration s'arrête un instant.

Le retour en arrière renverse l'ordre naturel cadre—action. Or, quand les éléments qui le précèdent sont aussi des éléments descriptifs on a besoin d'un artifice qui intensifie la présence de l'élément détaché. C'est le rôle de la poussière dans cet exemple, des mouvements légers et des bruits qui vibrent quelques instants sur la scène comme autant d'échos qui mettent plusieurs secondes à s'éteindre complètement. Regardons quelques exemples en soulignant ces artifices.

Un mouvement léger d'oscillation:

A la lisière du chemin, dans le fouillis des ronces, des houx se dressaient; *ça et là*, un grand arbre faisait sur l'air bleu des *zigzags* avec ses branches (p. 598).

Un bruit:

Bientôt, on distingua le ronflement des ophicléides, les voix claires des enfants, la voix profonde des hommes. Tout se taisait par intervalles, *et* le battement des pas, que des fleurs amortissaient, faisait le *bruit* d'un troupeau sur du gazon (p. 621).

Des répétitions des sons peuvent aider le retour:

Presque toujours on se reposait dans un pré, *ayant* Deauville à gauche, le Havre à droite et en face la *pleine mer* (p. 599).

Ou bien la focalisation d'une description qu'expriment les personnages:

Elle était brillante de soleil, lisse comme un miroir, tellement douce qu'on entendait à peine son murmure; des moineaux cachés pépiaient, *et* la voûte immense du ciel recouvrait *tout cela* (p. 599).

D'une manière analogue, le participe présent peut être destiné à intensifier l'effet d'immobilisation d'un retour en arrière.

⁶ Voir G. Genette, «Silences de Flaubert», *Figures I*, Paris, Le Seuil, (1966) repris coll. «Points».

C'est peut-être sa lumière qui voltige la nuit aux bords des marécages, son haleine qui pousse les nuées, sa voix qui rend les cloches harmonieuses; *et* elle demeurait dans une adoration, *jouissant* de la fraîcheur des murs et de la tranquillité de l'église (p. 601).

En dehors du mécanisme concret du retour en arrière, il y a d'autres procédés qui comportent des effets d'immobilisation similaires. Outre les présents hors du temps qui ont déjà été relevés et classés⁷, il importe de souligner le rôle du mot «silence». Introduit invariablement par un passé simple, il ne constitue nullement un fond silencieux, mais au contraire l'objet principal de l'action, le «premier plan» du récit. Il envahit tout. Alors, après un moment d'attente, un bruit ou un mouvement vibrent sur ce silence.

Le prêtre gravit lentement les marches, et posa sur la dentelle son grand soleil d'or qui rayonnait. Tous s'agenouillèrent. Il se fit un grand *silence*. Et les encensoirs, allant à pleine volée, glissaient sur leurs chaînettes (p. 622).

Outre ces deux mouvements en avant et en arrière, la phrase présente une troisième tendance fondamentale. Peut-être à cause de ces secousses continues dans les deux sens, parfois la phrase, bien qu'elle semble finie, retombe sur des *segments d'appoint*, qui caractérisent ce «rythme si particulier de la diction flaubertienne, d'après G. Genette, alourdie plutôt qu'aérée par ses coupes symétriques, cette scansion monotone qui, à chaque pas, laisse tomber et retomber la phrase, de tout son poids, sur l'opaque consistante de quelque détail inutile, arbitraire, imprévisible»⁸. Voici une de ces si nombreuses cadences ternaires:

En écoutant le vent qui grondait dans la cheminée et emportait les ardoises, elle le voyait battu par cette même tempête, *au sommet d'un mât fracassé, tout* le corps en arrière, *sous* une nappe d'écume; (...) (p. 605).

Le procédé inverse, la présentation en tête de phrase d'une série de circonstances, est moins fréquent. M. Cressot l'appelle «phrase en éventail», d'allure «particulièrement nerveuse» en raison de l'effet d'attente que l'ignorance du sujet et du verbe ajoute à ce début de phrase⁹.

Puis, le *front* baissé, les *mains* pendantes, l'*oeil* fixe, elle répétait par intervalles:

— «Pauvre petit gars! pauvre petit gars!» (p. 607).

L'exemple suivant prouve que Flaubert cherche avec soin à faire retomber la phrase: au lieu de proposer l'énumération tout à fait courante «six pots de

⁷ R. Debray Genette, «Du mode narratif dans les *Trois Contes*», *Travail de Flaubert*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», 1983, p. 154.

⁸ G. Genette, art. cit., p. 241.

⁹ M. Cressot, *op. cit.*, p. 213.

confiture, une douzaine de poires et un bouquet de violettes», il en détache un élément qui arrive ensuite en segment d'appoint: «six pots de confiture et une douzaine de poires, *avec* un bouquet de violettes» (p. 603).

On peut classer les segments d'appoint de deux manières différentes: selon qu'ils arrivent en cascade (premier exemple) ou seuls (le bouquet de violettes); ou suivant leur longueur. Les segments très courts constituent, d'après A. Thibaudet, de «véritables rejets grammaticaux ou rythmiques». Dans cette position on trouve surtout, mais non exclusivement, des adverbes et des adjectifs, parfois introduits par un *et* «de rejet»¹⁰.

Sa mère s'était procuré un petit fût d'excellent vin de Malaga; et, riant à l'idée d'être grise, elle en buvait deux doigts, *pas davantage* (p. 608).

Ils s'associent dans sa pensée, le perroquet se trouvant sanctifié par ce rapport avec le Saint-Esprit, qui devenait plus vivant à ses yeux *et intelligible* (p. 618).

Cependant, il arrive que des segments d'appoint un peu longs méritent tout aussi bien d'être appelés «segments d'appoint» que «rallonges» (élans du deuxième type).

(...); et, quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque, *planant* au-dessus de sa tête (p. 622).

Cela doit nous rappeler qu'une systématisation, qui est un outil pour mieux comprendre et non pas une fin en elle-même, ne peut fournir des étiquettes infaillibles. Une fois devenus familiers les différents mécanismes dont se sert Flaubert, l'effacement dans certains cas de la distinction élan-rallonge/segment-d'appoint ne saurait nuire au système car il est naturel que dans les cas limites les étiquettes se confondent.

Il en va de même à propos de la question coupe/reprise. Trois arguments nous poussent à interpréter les pauses comme intrinsèques à la phrase et les reprises comme des artifices compensatoires. Premièrement, le sens de la phrase est, en général, complet avant que celle-ci s'articule selon une des manières expliquées. Et c'est cette complétude de sens qui donne l'impression de ralentissement et de recherche de la pause. En effet, on dira qu'une phrase est coupée quand elle semblera viser plus loin que l'endroit où la pause est placée. Mais pour des phrases qui paraissent être complètes et qui tantôt reçoivent des éléments qui s'y rattachent, tantôt, s'articulant sur un élan ou un retour, reprennent leur marche, parfois plusieurs fois de suite et semblant à chaque fois terminées, il est plus exact d'interpréter le rythme comme effort

¹⁰ A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 262 et p. 268.

¹¹ Pour une théorie de l'intonation cf. M. Rossi et al., *L'intonation. De l'acoustique à la sémantique*, Paris, Klincksieck, 1981.

continuel de recommencement de la phrase que comme dessein de distribuer savamment des coupes. Deuxièmement, ce que l'on peut désigner intuitivement par «ralentissement de la phrase» et «recherche de la pause» demande à être interprété d'une manière plus technique avec la terminologie des registres mélodiques de la phrase. Beaucoup de pauses dans *Un Coeur simple* tombent, le sens de la phrase étant complet, sur le registre mélodique le plus grave¹¹, et c'est pourquoi on parle d'arrêts et de reprises plutôt que de coupes. Car, quand on s'arrête sur ce registre il faut reprendre l'intonation de la phrase —élan ou retour— ou bien lire le reste —rallonge, segment d'appoint— sur ce même registre, comme s'il s'agissait d'une parenthèse ajoutée à la phrase malgré celle-ci, alors que dans le cas d'une vraie coupe la voix ne tombe pas complètement mais reste en tension et permet d'attendre une suite. Troisièmement, il importe de souligner le côté oratoire du texte, le test oral auquel Flaubert soumettait son eurythmie et son euphonie. Ainsi la voix tombe dans les pauses et on trouve nombre de; «et» qui rappellent les «et puis» d'un discours improvisé. Cette improvisation semble être en contradiction avec les interminables corrections de Flaubert, mais c'est peut-être précisément l'obsession du détail qui nuisait au suivi¹² et rendait le ton, paradoxalement, brisé et oratoire.

Pourtant, nous avons vu qu'il y a des cas où la disjonction est introduite dans une phrase qui n'en a aucun besoin. Dans ces cas-ci, il est certes plus exact de parler de «coupes» que de «reprises». Mais, ce qui est véritablement important, c'est de comprendre et de sentir l'automatisme ainsi introduit. Quand on a éclairé leur fonctionnement, le souci d'appeler les pauses «coupes» ou «reprises» perd tout intérêt.

Ce qui rend possibles les contorsions internes des phrases, c'est le fond d'écriture très équilibrée sur lequel elles se détachent. L'*équilibre* se trouve d'habitude lié à l'emploi de l'asyndète, qui «joue dans les deux sens habituels de cette figure: elle souligne l'absence de lien, elle connote l'attente ordinaire d'un lien dont nous sommes frustrés et que nous tendons à rétablir»¹³. En particulier, elle brouille les notions de consécution et conséquence.

La méthode d'analyse rythmique de M. Grammont, reprise par M. Cressot¹⁴, permet de révéler les régularités du texte. La séparation des groupes rythmiques est marquée par /, celle des parties ascendante et descendante de la phrase par //, les accents d'intensité sont soulignés.

Ne sachant lire/ aucun des deux//, elle eut recours/ à sa maîtresse (p. 606)

¹² A propos de la dichotomie détail/suivi voir R. Barthes, «Flaubert et la phrase», *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, (1953 et 1972) repris coll. «Points».

¹³ R. Debray Genette, «Figures du récit dans *Un coeur simple*», *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Le Seuil, coll. «Poétique», 1988, p. 273.

¹⁴ M. Cressot, *op. cit.*, IIIe partie, ch. V.

Cet exemple présente une régularité parfaite: quatre groupes rythmiques —quatre accents d'intensité— de quatre syllabes chacun, et il introduit l'épisode très régulier où Félicité apprend la mort de son neveu. Après cette première phrase binaire, 2.2, apparaît une phrase ternaire, 3.3, et ensuite une phrase à plusieurs propositions qui combinent autant de types de distribution différents: 2.2; 3.3; 1.1.

Des femmes/ passèrent/ dans la cour// avec un bard/ d'où dégouttait/ du linge.

En les apercevant/ par les carreaux//, elle se rappela sa lessive; l'ayant/ coulée/ la veille//, il fallait/ aujourd'hui/ la rincer; et elle sortit// de l'appartement (p. 607).

La première phrase raconte ce qui se passe; la première proposition de la phrase longue, la réaction de Félicité; la deuxième, avec des groupes rythmiques plus courts et par conséquent un mouvement plus rapide, le raisonnement qu'elle fait; la troisième enfin, la résolution qu'elle prend, avec le même nombre de syllabes dans les deux parties de la phrase. L'équilibre rend compte du caractère mécanique de l'ensemble et la simplicité de la dernière proposition et son introduction par un *et* de l'immédiateté de la conséquence finale.

Il convient de mettre les effets de phonétique en rapport avec les phénomènes rythmiques que nous étudions. Leur principale utilité est de renforcer la «tension intérieure»¹⁵ du texte. On peut trouver des exemples clairs d'harmonie imitative: dans l'épisode du taureau la concentration de consonnes sourdes /s/ et /f/ semble reproduire le «souffle sonore»; les /o/ sous des accents d'intensité rappellent la course du taureau; les /a/ peuvent être rapprochés de son mugissement.

Elles pressaient le pas cependant, et entendaient par derrière un souffle sonore qui se rapprochait. Ses sabots, comme des marteaux, battaient l'herbe de la prairie; (...). Il baissait le mufler, secouait les cornes et tremblait de fureur *en beuglant horriblement* (p. 597).

Mais, la plupart du temps, les assonances et les allitérations éparses n'ont pas d'effet de sens. Simplement, elles «resserrent» un texte dont toutes les répétitions gratuites de sons ont été soigneusement chassées. Dans l'exemple suivant elles intensifient l'émotion du moment.

Dès le seuil de la chambre, elle aperçut Virginie étalée sur le dos, les mains jointes, la bouche ouverte, et la tête en arrière sous une croix noire s'inclinant vers elle, entre les rideaux immobiles, moins pâles que sa figure (p. 608).

Accentué sans doute par l'emploi constant de l'imparfait, on peut dire qu'un fond phonétique du «e» ouvert, /-/, parcourt le conte.

¹⁵ Expression de J.-P. Richard, «La création de la forme chez Flaubert», *Stendhal, Flaubert. Littérature et sensation*, Paris, Le Seuil, (1954) repris coll. «Points», p. 250.

Il ne pouvait suivre aucune carrière, étant absorbé dans les estaminets. Elle lui payait ses dates; il en refaisait d'autres; et les soupirs que poussait Mme Aubain, en tricotant près de la fenêtre, arrivaient à Félicité, qui tournait son rouet dans la cuisine (p. 611).

Pour clore et résumer ce bref exposé des procédés d'articulation interne des phrases, il serait intéressant de se pencher sur un paragraphe qui présente toutes les caractéristiques du rythme qui ont été expliquées jusqu'ici.

Félicité, en passant près du Calvaire, voulut recommander à Dieu ce qu'elle chérissait le plus; et elle pria pendant longtemps, debout, la face baignée de pleurs, les yeux vers les nuages. La ville dormait, des douaniers se promenaient; et de l'eau tombait sans discontinuer par les trous de l'écluse, avec un bruit de torent. Deux heures sonnèrent (p. 605).

Les seules conjonctions de cet émouvant paragraphe, deux *et*, ne constituent nullement des *et* de liaison, mais, bien entendu, des *et* «de mouvement»¹⁶. La première phrase, au passé simple, raconte l'action. Ses deux propositions se trouvent enchaînées mécaniquement par un «; et» qui, en introduisant une suite, exprime un élan en avant. En revanche la deuxième phrase, à l'imparfait, juxtapose des propositions descriptives. Celle qui suit le point-virgule, comme elle comporte un élément —l'eau— dont le bruit est indiqué par un segment d'appoint final, se répand sur le tout comme un fond sonore. C'est pourquoi le «; et» exprime cette fois un retour en arrière, effet rythmique, comme l'élan.

Le paragraphe présente en outre de ces procédés un grand équilibre. Les propositions sont courtes, des virgules équilibrent les parties, les éléments équivalents qui se suivent ont des longueurs identiques: «la face...» et «les yeux...» —petite cascade de segments d'appoint—, et «la ville...» et «des douaniers...». Enfin la très courte troisième phrase, sorte de rejet du paragraphe, apporte la note phonétique: la consonance des /r/ qui englobe la dissonance des sons vocaliques /oe/ et /-/ solennise la prière de Félicité, évoque le son de la cloche —non pas à cause de la qualité du son mais du fait même de l'introduction d'un effet phonétique— et permet de sortir de l'arrêt de la narration que comporte ce paragraphe. En effet, Félicité prend conscience de l'heure et, puisqu'un retard «contrarierait Madame» et «malgré son désir d'embrasser l'autre enfant», elle s'en retourne.

* * *

Notre démarche a consisté en fait à regarder sous l'angle de la syntaxe phrastique ce que S. Johansen a étudié à propos de la syntaxe textuelle¹⁷ et R. De-

¹⁶ Expression de A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 265.

¹⁷ S. Johansen, «Ecritures d'*Un Coeur simple*», in: *Revue Romane*, Copenhague (1967), t. II, fasc. 2, pp. 108-120.

bray Genette à propos de la syntaxe du récit¹⁸. Le premier critique affirme que les phrases et les paragraphes se trouvent enchaînés par des «liaisons en trop» et des «liaisons fantôme» qui introduisent à la fois «trop et trop peu de liaison», et que l'écriture, soumise à un «déséquilibre prononcé», avance par une série de «chocs» et de «fondus». Les «chocs» peuvent certainement être rapprochés des élans en avant et les «fondus» des retours en arrière que nous avons trouvés à l'intérieur des phrases.

Quand à R. Debray Genette, elle explique que le texte est déterminé par le «caractère oblique des informations» qui fait que le récit se trouve semé d'«amorces et (de) leurres», d'éléments susceptibles de reprises postérieures, et avance par séries de métonymies, répétitions et synecdoques. C'est-à-dire que les épisodes s'enchaînent par reprises d'éléments d'épisodes antérieurs, soit au hasard, soit par métonymie. Ainsi, contrairement au récit classique qui «tend à s'ordonner selon une logique événementielle, psychologique, voire philosophique», il n'existe pas ici de mouvement général qui donne une idée du chemin que suit le récit, et tous les objets et personnages qui apparaissent dans une scène —même les plus insignifiants— peuvent devenir par la suite fondamentaux ou servir de transition entre épisodes.

L'articulation mécanique des parties de la phrase, des phrases entre elles et des épisodes répond au *refus flaubertien des jonctions*, qui est responsable du déploiement de tous ces moyens artificiels qui permettent de lier les faits, à toute échelle du texte, tout en évitant de présenter un enchaînement naturel et ordinaire de causes et d'effets¹⁹. Pour compenser ce refus, le texte se resserre et se transforme en un «trottoir roulant» à «rythme obsesseur»²⁰, «créateur d'une sorte d'incantation»²¹. D'autre part, puisque «qui se refuse aux jonctions causales ou consécutives signale son refus, donc sa présence»²², le refus des jonctions et le style qu'il entraîne traduisent la «manière absolue de voir les choses»²³ de Flaubert: le lien entre les épisodes effacé, le temps semble «ne rien produire», d'après R. Debray Genette, mais «balloter le personnage de hasard en hasard»²⁴. C'est pourquoi Félicité semble «une femme en bois», une marionnette.

¹⁸ R. Debray Genette, «Figures du récit dans *Un Coeur simple*», art. cit.

¹⁹ Certes, Flaubert considérait comme «absurde de rechercher toujours l'insaisissable *pourquoi*, alors qu'on a tant de peine à observer le *comment* des choses» (R. Dumesnil, *Gustave Flaubert, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Nizet, (1943) réimp. 1967, p. 415). Mais on songe immédiatement au bon Bouvard: «Bouvard doutait des causes. «-De ce qu'un phénomène succède à un phénomène on conclut qu'il en dérive. Prouvez-le!»» (*Bouvard et Pécuchet*, éd. C. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, «Folio», 1979, p. 301).

²⁰ Proust, «A propos du style de Flaubert», *Contre Saint-Beuve précédé de Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1971, p. 587 et p. 594.

²¹ R. Barthes, «L'artisanat du style», *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 48.

²² R. Debray Genette, «Du mode narratif dans les *Trois Contes*», art. cit., p. 153.

²³ «Le style, c'est à lui seul une manière absolue de voir les choses», avait-il dit.

²⁴ R. Debray Genette, «Figures...», art. cit., p. 269.

J.-P. Richard, lui, appelle «chatoiement» le passage ininterrompu d'une action à une autre. En mettant la nature en contradiction avec elle-même, il «suggère le vide»²⁵; derrière son mouvement artificiel, «on soupçonne le rien». Dans une telle vacillation, on retombe de temps à autre dans le silence...

Cette sorte de lucidité entraîne en même temps une *tristesse* sur laquelle Proust et R. Barthes ont mis l'accent. Le romancier considère que le style de Flaubert produit une tristesse à cause de la «rupture des habitudes et de l'irréalité du décor»²⁶; le critique, quant à lui, dit que «ce code du travail littéraire, cette somme d'exercices relatifs au labeur de l'écriture soutiennent une sagesse, si l'on veut, et aussi une tristesse, une franchise, puisque l'art flaubertien s'avance en montrant son masque du doigt»²⁷.

Mais il serait injuste de ne pas remarquer en même temps dans ce conte la profonde *tendresse* éprouvée par le narrateur pour son personnage. Son récit neutre et ferme fait néanmoins éclore dans quelques petits détails bien des sentiments intenses que la pauvre servante ne saurait exprimer. Par le biais des couleurs, par exemple, le lecteur est introduit dans cette âme dépourvue de mots, mais sensible.

Il s'appela Loulou. Son corps était vert, le bout de ses ailes rose, son front bleu, et sa gorge dorée (p. 613).

La simplicité de ces phrases et la succession des couleurs traduisent la vive impression produite dans le cœur de Félicité par l'arrivée du perroquet. La description de sa réaction quand elle apprend la mort de son neveu s'exprime de cette manière:

—C'est un malheur qu'on vous annonce. Votre neveu...

Il était mort. On n'en disait pas d'avantage.

Félicité tomba sur une chaise, en s'appuyant la tête à la cloison, et ferma ses paupières, *qui devinrent roses tout à coup* (p. 606-7).

Dans cet exemple toute la pitié du narrateur pour la servante se concentre sur le mot «roses», et toute la fatigue de la vie et du travail monte jusqu'à ses paupières et s'y installe un instant.

D'autre part, la discontinuité des faits correspond à l'«étroite vie mentale et affective de Félicité, tout entière occupée par un seul objet à la fois auquel elle se dévoue et s'identifie; vient-il, par hasard, à lui manquer, un autre occupera sa place, lui aussi rencontré par hasard». Ce commentaire évoque le dévouement successif de Félicité pour les enfants de Mme Aubain, Victor, le père Colmiche et Loulou: «tout être qu'elle aime, continue le critique, est une présence qui se

²⁵ J.-P. Richard, *op. cit.*, pp. 203-204.

²⁶ Proust, *art. cit.*, p. 590.

²⁷ R. Barthes, «L'artisanat du style», *art. cit.*, p. 48.

substitue à son absence d'être (thème si flaubertien), un plein qui emplit son vide essentiel; si cette présence disparaît, Félicité se creuse, s'évide, son être est miné; il lui faut une nouvelle présence»²⁸. C'est pourquoi, faute de racines, de but et de tendresse, elle fonctionne, tout comme le texte, d'une manière automatique — «fonctionner» s'opposant à «agir» comme «automatique» s'oppose à «humain».

²⁸ R. Debray Genette, «Figures...», art. cit., p. 272.