Du rythme idéologique à la remise en cause de l'idéologie du rythme : le rôle des silences phrastiques dans le dernier style de Flaubert

LOUIS-ANTONY MARTINEZ

Université Lumière – Lyon II

Résumé : *Cet article commence par mettre en pleine lumière le lien idéologique entre le rythme de la prose et celui du vers. Puis, l'auteur montre comment le mouvement propre à la phrase flaubertienne remet en cause ce lien et partant l'idéologie qui le sous-tend.*

Mots-clés : rythme, phrase, style, silence, idéologie, Flaubert.

Resumen : *Este artículo comienza por poner de manifiesto la relación ideológica entre el ritmo de la prosa y el del verso. Después, el autor muestra como el movimiento propio de la frase flaubertiana pone en tela de juicio esta relación y por consiguiente la ideología subyacente en ella.*

Palabras clave : ritmo, frase, estilo, silencio, ideología, Flaubert.

Abstract : *This article begins by bringing to light the ideological link between prose rhythm and verse rhythm.*

Then, the author shows how the movement which is peculiar to the Flaubertian sentence questions this link and thus its underlying ideology.

Key words : rhythm, sentence, style, silence, ideology, Flaubert.

Si l'idéologème constitue, selon Fredric Jameson¹, l'unité minimale de signification dans le champ idéologique, l'on pourrait dire que, dans la prose, la phrase est un *rythmème*, c'est-à-dire l'unité minimale de signification dans le domaine rythmique.

Dans *La Voix sans repos*, Jean-Paul Goux souligne que le rythme est « l'énergie du mouvement temporel » (Goux, 2003 : 117). Or, comme le rappelle Laurent Jenny, la phrase « nous est donnée dans le temps, c'est-à-dire dans la dyna-

¹ « Within this new horizon, then, our object of study will prove to be the *ideologeme*, that is, the smallest intelligible unit of the essentially antagonistic collective discourses of social classes. » (Jameson, 2002 : 61)

mique d'un inachèvement et d'une clôture virtuelle » (Jenny, 1990 : 173). Elle est donc l'unité temporelle minimale de la prose.

Pourquoi ne pas considérer la phrase à la fois comme un rythme et comme un idéogème puisque ces deux unités sont inextricables dans la phrase flaubertienne? Nulle part on ne le voit mieux que dans cette phrase tirée d'« Hérodiade » : « Des pasteurs piquaient des bœufs, des enfants tiraient des ânes, des palefreniers conduisaient des chevaux. » (Flaubert, 1993 : 148) Pour saisir les subtilités rythmiques de cette phrase, il faut concevoir le rythme de la façon suivante :

Si l'on appelle rythme —et pourquoi refuser au mot ce sens courant ?— la périodicité des accents, le rythme d'un vers ou d'un ensemble de vers sera d'autant plus pur qu'on y sentira la prédominance d'une même mesure ou de groupes symétriques de mesures différentes. (Mourot, 1969 : 47)

En effet, si l'on s'intéresse à la dimension rythmique de la phrase de Flaubert, il est impossible de ne pas remarquer la répartition des mesures accentuelles en groupes égaux puis croissants (3-2-2 / 3-2-2 / 4-3-3). La progression rythmique de cette phrase ternaire n'est d'ailleurs pas sans rappeler « la progression par volumes croissants » (Mourot, 1969 : 118) de la triade suivante que Jean Mourot a mise en relief et que l'on peut lire dans le *Congrès de Véronne* de Chateaubriand : « parmi des lares sans ermites, parmi des religieux sans successeur, parmi des sépulcres sans voix et des morts sans mânes ». Il apparaît clairement que la phrase de Chateaubriand a un point commun avec la phrase qui figure dans le dernier des *Trois Contes* : elles ont toutes deux un rythme calqué sur celui du vers. Or, Jean Mourot a insisté sur le fait que, lorsque l'on rencontre, dans une œuvre en prose, un rythme « qui se souvient du vers », ce dernier a pour fonction de marquer « extérieurement une prose d'art » (Mourot, 1969 : 88).

Il y a donc, dans ces exemples où le système rythmique du vers s'applique à la prose, une intention esthétisante qui ne doit pas nous faire oublier le lien qui unit la forme esthétique à l'idéologie : « the production of aesthetic or narrative form is to be seen as an ideological act in its own right, with the function of inventing imaginary or formal "solutions" to unresolvable social contradictions » (Jameson, 2002 : 64).

Dans cette phrase, Fredric Jameson fait référence aux conclusions de Claude Lévi-Strauss sur la fonction des mythes dans les tribus indiennes d'Amérique latine. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il met l'accent sur l'aspect social. Cependant, si, au lieu de se concentrer sur cette perspective, nous nous bornons à porter notre attention sur l'aspect littéraire, cette remarque s'avère très pertinente. Effectivement, lorsque le rythme de la prose flaubertienne se souvient du

vers, il a pour fonction de résoudre une contradiction dont Flaubert était conscient, comme en témoigne ce passage tiré d'une lettre à Louise Colet :

Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité. Voilà ce que je me demande parfois. Mais c'est peut-être aussi une grande tentative et très originale ! (Flaubert, 1980 : 287)

Certes, Flaubert a réussi à donner à la prose un rythme qui lui est propre. Néanmoins, à l'instar de Chateaubriand qui, selon Jean Mourot, « n'a jamais cessé de pratiquer ce type de prose poétique hérité du XVIII^e siècle » (Mourot, 1969 : 34), l'on retrouve, chez Flaubert, des mouvements rythmiques hérités du vers. Ces derniers constituent des solutions formelles qui visent à résoudre la contradiction entre le rythme du vers et celui de la prose. La prose poétique flaubertienne est, comme son nom l'indique, contradictoire et c'est en cela qu'elle est idéologique, au sens où l'entend Jameson.

Il est fort probable que, si certaines phrases des *Trois Contes* sont rythmées comme des vers, c'est dans le but de donner à la prose une légitimité puisque, comme le rappelle Flaubert, « la prose est née d'hier² ». Or, cette légitimation est idéologique pour autant qu'elle dissimule « deux systèmes sémiologiques » (Barthes, 2002 : 829), dont l'un, celui du mythe, a pour fonction de naturaliser le rythme du vers. La prose poétique flaubertienne vise donc, à l'image de celle de Chateaubriand, « à promouvoir le texte à la dignité poétique » (Mourot, 1969 : 50) et, partant, à donner à la prose la légitimité du vers.

L'idéologie de la phrase flaubertienne se manifeste de deux façons : d'une part, comme l'on vient de le voir à propos de la prose poétique, lorsque le rythme est également un idéologème et, d'autre part, lorsque l'idéologème a pour fonction de nier le rythme. En effet, ce dernier étant l'unité minimale du mouvement temporel, il ne peut pas être immobile. Pourtant, on a parfois l'impression que la phrase s'efforce de nier le mouvement qui l'anime. C'est ce que l'on pourrait appeler la tentation utopique de la phrase, si l'on tient compte de cette remarque de Laurent Jenny :

L'utopie se dénonce étymologiquement comme “sans lieu” mais la totalisation à laquelle elle aspire la situe, surtout, “hors-temps”. Là où elle prétend s'ac-

² « La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s'en faut. » Lettre du 24 avril 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980 : 79).

complir comme ouverture, elle se soustrait en fait à la puissance ouvrante du temps. La parole rencontre ainsi en chacun de ses moments figuraux la tentation utopique de s'abstraire de la réalité de l'ouverture par une infinitisation qui arrête le temps. (Jenny, 1990 : 161)

Jean-Paul Goux établit une distinction intéressante entre « le Flaubert qui *lie* » et celui « qui juxtapose ». Et Goux de donner des précisions au sujet de ce dernier : « c'est celui qui fait des *scènes*, qui définit un cadre, et qui *bourre* »³ (Goux, 2003 : 42). Il poursuit en donnant un exemple intéressant, tiré de *Salammô* :

C'étaient des temples à colonnes torsées avec des chapiteaux de bronze et des chaînes de métal, des cônes en pierre sèche à bandes d'azur, des coupoles de cuivre, des architraves de marbre, des contreforts babyloniens, des obélisques posant leur pointe comme des flambeaux renversés. (Flaubert, 1974 : 111)

Quand Jean-Paul Goux souligne qu'il s'agit d'« un exemple entre mille » (Goux, 2003 : 42), l'on pourrait en déduire que les phrases qui illustrent ce type abondent dans la prose flaubertienne. Pourtant, rares sont les phrases des *Trois Contes* par exemple qui, d'une part, accumulent autant d'éléments et, d'autre part, sont aussi dénuées de mouvement. L'on peut lire, toutefois, dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier », la phrase suivante : « C'était un palais de marbre blanc, bâti à la moresque, sur un promontoire, dans un bois d'orangers. » (Flaubert, 1993 : 107)

Dans cet exemple, il est patent que la parataxe prévaut. Or, cette prédominance neutralise le désir du continu, en sorte que le mouvement temporel qui anime la prose et, partant, la phrase, s'immobilise paradoxalement. Il s'agit en fait d'une aporie dans la mesure où la phrase se situe dans le temps puisque, comme le rappelle Laurent Jenny, elle « se définit typographiquement comme un ensemble de mots compris entre une majuscule et un point » (Jenny, 1990 : 170), c'est-à-dire entre un début et une fin.

Dans *La Voix sans repos*, Jean-Paul Goux met l'accent sur cette tension qui sous-tend la phrase flaubertienne lorsqu'il écrit : « les exigences du mouvement de la prose [...] sont en contradiction avec celles de la phrase "inchangeable"⁴ et immobile qu'il [Flaubert] découvre » (Goux, 2003 : 42). Quand Flaubert juxtapose, il opte pour « une écriture qui tend à l'immobilité » (Goux, 2003 : 42).

³ Les italiques sont de l'auteur.

⁴ « Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore ». Lettre du 22 juillet 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 135).

Assurément, les phrases qui relèvent de cette écriture se trouvent la plupart du temps dans les parties descriptives. Toutefois, elles sont rares dans les dernières œuvres de Flaubert.

Comme l'a montré Henri Meschonnic, l'ouvrage de Jean Mourot, à savoir *Rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, a fait époque dans la critique du rythme. Effectivement, « Mourot est le seul qui renonce à partir d'une définition préalable du rythme comme régularité et répétition » (Meschonnic, 1982 : 210). L'apport de Jean Mourot permet donc de passer du rythme « comme repérage, marquage de rapports formels » (Meschonnic, 1982 : 210) au « rythme personnel » (Mourot, 1969 : 17) de l'écrivain, en l'occurrence Chateaubriand dans l'ouvrage de Jean Mourot. Il est manifeste que cette conception du rythme relève de la stylistique puisque c'est le style qui a d'ordinaire pour fonction de mettre en évidence la touche personnelle de l'écrivain dans son œuvre. L'étude du rythme implique donc une étude du style, comme l'indique Jean Mourot lorsqu'il écrit :

Même si cette ligne de phrase se manifestait chez d'autres écrivains avec une égale fréquence, il est peu probable qu'on y retrouvât les mêmes détails de structure qui sont la marque de Chateaubriand. Le désir instinctif de réaliser cette ligne le conduit à user des types syntaxiques qui tout à la fois la conditionnent et l'individualisent. L'étude de ces types apparaît donc indispensable si l'on veut parvenir à une définition un peu précise de son rythme personnel. (Mourot, 1969 : 273)

L'étude du rythme des phrases flaubertiennes nous permettra donc de saisir, dans un premier temps, le mouvement personnel de l'ermite de Croisset. Puis, grâce à l'apport de ces analyses, il sera possible de mieux comprendre comment la voix, au sens lacanien, c'est-à-dire celle qu'on n'entend pas, fait irruption dans les phrases flaubertiennes.

Pour saisir la raison pour laquelle nous considérons que le rythme personnel constitue une remise en cause de l'idéologie du rythme, il faut percevoir ce qui fonde la notion de rythme personnel, à savoir le mouvement. Si, comme le dit Henri Meschonnic, « tout texte [qui répond à sa définition littéraire] est en mouvement » (Meschonnic, 1999 : 169), certaines phrases s'efforcent pourtant de l'occulter. Elles sont donc idéologiques puisqu'elles s'efforcent de donner à la prose une autre nature, celle du vers (lorsque les phrases relèvent de la prose poétique) ou encore celle du tableau (quand l'écrivain se contente de juxtaposer les éléments d'une description).

Pourtant, dans les dernières œuvres de Flaubert, rares sont les phrases qui ne sont que des juxtapositions d'éléments hétérogènes. En effet, la plupart des

phrases descriptives ne sont pas dénuées de mouvement, à l'instar de la phrase suivante que l'on peut lire dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier » : « De longues gouttières, figurant des dragons la gueule en bas, crachaient l'eau des pluies vers la citerne ; et sur le bord des fenêtres, à tous les étages, dans un pot d'argile peinte, un basilic ou un héliotrope s'épanouissait » (Flaubert, 1993 : 77-78).

Si l'on suit les préceptes de la rhétorique, il est possible de décomposer le mouvement général d'une phrase en deux : le mouvement ascendant ou la protase⁵, et le mouvement descendant, que l'on appelle aussi l'apodose⁶. Comme le rappelle Anne Herschberg-Pierrot, cette analyse du rythme de la phrase n'est pas « une science exacte » (Herschberg-Pierrot, 1993 : 271). Effectivement, il apparaît clairement que, dans certaines phrases, il est malaisé, voire impossible, de localiser précisément l'emplacement de l'acmé, à savoir le « sommet de la courbe mélodique d'une phrase, où se séparent les deux inflexions, la partie montante (ou protase) et la partie descendante (ou apodose) » (Boissieu et Garagnon, 1997 : 246).

Nonobstant, dans la phrase de Flaubert, c'est généralement le point-virgule qui, à l'image de la césure en poésie, constitue un temps d'arrêt, une pause, avant la relance du mouvement par l'apodose. L'analogie avec la poésie s'arrête là puisque c'est l'idéologie qui prévaut lorsque l'on s'efforce de saisir le rythme de la phrase en prenant pour référence celui du vers.

Pour percevoir le rythme de la prose, il ne faut pas s'intéresser à « la géométrie du mouvement », mais à « son dynamisme ». Et Jean Mourot d'ajouter : « indépendamment de toute égalité, de toute similitude, de toute symétrie, la ligne du mouvement est dessinée selon des phases de tension et de détente, d'élan et de repos » (Mourot, 1969 : 100). Comme nous le verrons par la suite, c'est au sein de cette alternance de mouvements et de pauses que l'idéologie peut être remise en cause.

⁵ « Du point de vue de l'analyse mélodique de la phrase, la protase représente la première partie de celle-ci. C'est donc l'ensemble qui correspond à l'inflexion généralement montante de la prononciation de la suite des groupes, ou, à tout le moins, à la durée ou au volume de la première inflexion d'orientation continue, c'est-à-dire jusqu'à l'articulation de l'acmé, après quoi se marque un autre mouvement mélodique » (Molinié, 1992 : 281).

⁶ « L'apodose est constituée, par rapport à la cadence d'une phrase, par la seconde partie de celle-ci : c'est l'ensemble de la phrase qui suit l'acmé, c'est-à-dire l'ensemble qui est prononcé selon une intonation conclusive, souvent descendante, en tout cas d'orientation mélodique inverse, par rapport à la suite des groupes formant l'inflexion initiale. Comme toujours en ce qui concerne la cadence, l'identification certaine de l'apodose ne se produit que dans les phrases courtes ou décomposables » (Molinié, 1992 : 59).

Lorsque l'on s'intéresse au rythme de la phrase flaubertienne, on ne peut manquer de se rendre compte que Flaubert partage le goût de Chateaubriand pour l'apodose longue. Or, c'est précisément quand on se focalise sur cette dernière que l'on s'aperçoit de la justesse des remarques de Proust et de Thibaudet sur le rôle de la conjonction « et » qui, la plupart du temps, marque le début de l'apodose dans la phrase flaubertienne. Thibaudet rattache cette conjonction au rythme puisqu'il la désigne ainsi : « *et* de mouvement » (Thibaudet, 1982 : 234).

À l'instar de Chateaubriand qui, selon Jean Mourot, « sent sa phrase [...] comme un mouvement à réaliser d'abord » (Mourot, 1969 : 98), Flaubert donne la primauté au rythme.

Afin de mieux appréhender le rôle que joue le rythme dans l'élaboration de la phrase, il n'est pas dénué d'intérêt de s'appuyer sur les corrections manuscrites. Jean Mourot s'étaie, par exemple, de son étude des corrections de Chateaubriand lorsqu'il écrit :

Qu'il amende un premier jet, une copie manuscrite, ou qu'il remanie un ancien texte repris pour les *Mémoires [d'Outre-Tombe]*, Chateaubriand pousse rarement le souci de l'économie et de la précision jusqu'à transformer le mouvement de sa phrase ; il l'a trouvé d'emblée ; et s'il y revient, c'est pour en confirmer l'allure. (Mourot, 1969 : 269)

Il est capital de noter que les critiques qui ont porté leur attention sur les manuscrits de Flaubert tirent des conclusions identiques, pour ce qui est de la genèse de la phrase flaubertienne. En effet, Antoine Albalat insiste sur le fait que Flaubert écrit « pour la respiration » (Albalat, 1991 : 69). Cette remarque souligne implicitement l'importance du rythme puisque, d'une part, la respiration est un phénomène corporel et, d'autre part, « *le corps ne peut être que le rythme, dans le langage* »⁷ (Meschonnic, 1982 : 663).

Bernard Gagnebin, dans une étude qui tient compte des apports de la critique génétique, met également l'accent sur le fait que, ce qui occupe l'attention de Flaubert, c'est « d'abord le souci du mouvement » (Gagnebin, 1992 : 47).

Ces observations attestent, certes, de l'importance du rythme pour Flaubert, néanmoins rares sont les études de critique génétique qui s'intéressent au rôle que joue le mouvement dans la création flaubertienne. De même qu'il y a de nombreux traducteurs qui, selon Meschonnic, « continuent de restreindre les problèmes de traduction à une conception du sens » (Meschonnic, 1999 : 110), de même il y a de nombreux travaux de critique génétique qui privilégient le sens

⁷ Les italiques sont de l'auteur.

et qui, partant, relègue le rythme au second plan. Or, « le rythme est inséparable du sens de ce discours » (Meschonnic, 1982 : 70).

Prenons l'exemple de l'étude de Simonetta Micale sur « Un cœur simple ». Comme l'indique le titre de son article, « Le “mot juste” », c'est avant tout le sens qui préoccupe Micale, bien que cette dernière fasse également plusieurs remarques intéressantes sur le rythme.

Pourtant, elle ne prend pas l'aspect rythmique en considération lorsque, à propos de la conjonction « cependant », elle écrit : « Dans le premier brouillon, le mot est situé d'abord en tête de phrase, dans une position traditionnelle qui en souligne la fonction adversative » (Micale, 1983 : LXXXIII). Il est réducteur de limiter à cette fonction la conjonction « cependant », en particulier quand cette dernière est placée en tête de phrase. En effet, la dimension rythmique qui soutient l'emploi des conjonctions est patente. Elles marquent généralement le début de la protase dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier ».

De plus, elles sont souvent placées en tête d'apodose afin de relancer le mouvement de la phrase. Assurément, dans le cas que l'on vient d'évoquer, Flaubert utilise fréquemment le « et de mouvement », mais, dans les *Trois Contes* par exemple, il emploie aussi les conjonctions « car »⁸ et « mais »⁹.

Les locutions conjonctives ont également pour fonction de relancer le mouvement de la phrase. Elles se situent également en début d'apodose et introduisent souvent une dimension temporelle, notamment avec « pendant que »¹⁰ et « tandis que »¹¹.

Certes, on ne peut pas dire que l'utilisation de conjonctions ou de locutions conjonctives dans le but d'amorcer le second mouvement de la phrase, reflètent le mouvement personnel flaubertien puisque, dans son étude sur Chateaubriand, Jean Mourot a mis en évidence le fait que, « lorsque Chateaubriand se laisse aller à son rythme, il construit des phrases dont l'apodose paraît d'autant plus éti-

⁸ Dans « Un cœur simple », on peut lire : « Elle avait peine à imaginer sa personne ; *car* il n'était pas seulement oiseau, mais encore un feu, et d'autres fois un souffle » (Flaubert, 1993 : 31), l'italique est de nous.

⁹ Comme dans l'exemple suivant tiré de « La légende de saint Julien l'Hospitalier », « Songe ou réalité, cela devait être une communication du ciel ; *mais* elle eut soin de n'en rien dire, ayant peur qu'on ne l'accusât d'orgueil » (Flaubert, 1993 : 82), l'italique est de nous.

¹⁰ Par exemple dans « Un cœur simple » : « Quelquefois le soleil traversant les nuages la forçait à cligner ses paupières, *pendant qu'*elle regardait les voiles au loin, depuis le château de Tancarville jusqu'aux phares du Havre » (Flaubert, 1993 : 44), l'italique est de nous.

¹¹ Voici un exemple tiré d'« Un cœur simple » : « Tous les enfants des écoles, les chantes et les pompiers marchaient sur les trottoirs ; *tandis qu'*au milieu de la rue s'avançaient premièrement... » (Flaubert, 1993 : 70), l'italique est de nous.

rée que la protase est plus réduite ». Et c'est justement « la proposition temporelle en position finale (particulièrement avec tandis que) » qui constitue un des trois « tours favorables à ce prolongement que désire son oreille » (Mourot, 1969 : 286).

Toutefois, l'on peut dire que le rythme flaubertien se manifeste souvent dans un élan de l'apodose, qui, d'une part, est amorcé par une conjonction ou une locution conjonctive et, d'autre part, est immédiatement suspendu par des éléments brefs entre virgules. La phrase suivante, que l'on peut lire dans « Hérodias », est particulièrement révélatrice de ce mouvement propre à Flaubert : « Il avait tiré des otages du roi des Parthes et l'empereur n'y songeait plus ; car Antipas, présent à la conférence, pour se faire valoir, en avait tout de suite expédié la nouvelle » (Flaubert, 1993 : 160).

Ce sont sans doute les phrases dans lesquelles les apodoses commencent par la conjonction « et » qui, à l'exemple de la phrase suivante tirée de « La légende de saint Julien l'Hospitalier », constituent le parangon de la phrase flaubertienne : « Les deux bassets, tout de suite, se précipitèrent sur eux [les lapins] ; et, çà et là, vivement, leur brisaient l'échine » (Flaubert, 1993 : 93). Dans cette phrase, le rythme flaubertien se retrouve même dans la protase puisque la locution adverbiale « tout de suite » arrête momentanément le mouvement et l' « allant qui poussent en avant » (Goux, 2003 : 105). En outre, l'antéposition, dans l'apodose, de la locution adverbiale « çà et là », et surtout celle de l'adverbe « vivement », sont symptomatiques du mouvement propre à Flaubert.

Ce dernier semble le réprimer parfois puisque, à propos de la genèse de l'*excipit* d'« Hérodias », Raymonde Debray-Genette fait cette remarque :

Il se présente d'abord ainsi : « Puis ils prirent la tête *et* ils s'en allèrent du côté de la Gallilée. Elle était très lourde *et* alternativement chacun des trois la portait. » Peu à peu, seulement, il devient : « Et /Puis tous les trois ayant pris la tête, ils s'en allèrent du côté de la Galilée. *Comme* elle était très lourde, ils la portaient alternativement. » (Debray-Genette, 1979 : 45)

Le premier jet met en évidence la volonté de Flaubert d'interrompre momentanément, à l'aide de l'adverbe « alternativement », l'élan amorcé par la conjonction « et ». D'ailleurs, l'idée de suspendre, grâce à un adverbe, le second mouvement de la phrase semble surgir spontanément dans l'esprit de Flaubert. Effectivement, l'étude de critique génétique de Simonetta Micale met en évidence le fait que « «<Mais> *Heureusement* une nouvelle *autre* occupation vint la distraire » »¹² (Micale, 1983 : LXXXV) constitue une version antérieure de : « Mais une occupation vint la distraire » (Flaubert, 1993 : 29).

¹² <...> : ratures, *italique* : variantes interlinéaires.

Au vrai, les *Trois Contes* occupent une place particulière dans l'œuvre de Flaubert, car c'est dans ces trois récits que Flaubert inaugure ce que l'on pourrait appeler son dernier style, à l'instar du « dernier style » (Mourot, 1969 : 118) de Chateaubriand dont parle Jean Mourot.

L'ermite de Croisset admirait l'auteur de *René*. Or, il est patent que l'évolution stylistique de Flaubert n'est pas sans rappeler celle de Chateaubriand. En effet, Mourot nous fait part d'une remarque intéressante de Pierre Clarac, qui établit un lien entre ces deux écrivains : « lorsque M. Clarac observe que Chateaubriand dans sa vieillesse, "s'appliquera, comme Flaubert, à rompre le rythme de ces phrases", il suppose, sans les définir, des structures habituelles dont l'écrivain aurait réfréné l'automatisme » (Mourot, 1969 : 16).

Dans son étude qui porte sur l'avant-texte d'« Un cœur simple », Simonetta Micale a fort bien noté la suppression dans le texte final d'une grande partie « des adverbes et des conjonctions » (Micale, 1983 : LXXXVI) qui figuraient dans les versions antérieures. Pourtant, on ne peut adhérer que partiellement à sa conclusion, lorsqu'elle en infère que cette suppression « vise à "déliar" et à affranchir les uns des autres les événements » (Micale, 1983 : LXXXVI). Effectivement, dans son raisonnement, Micale omet l'importance du rythme dans les corrections flaubertiennes. Elle ne prend donc pas en considération le rôle essentiel que jouent tout à la fois les conjonctions et les adverbes dans le mouvement flaubertien.

Une métaphore, empruntée à Georges Poulet, permettrait de mieux saisir le mouvement propre à Flaubert. Le critique belge a porté son attention sur la fonction de la figure du cercle dans l'œuvre de l'écrivain normand. Ses analyses lui permettent d'énoncer la conclusion suivante : « Bref, traversé en deux sens différents, par un mouvement successivement contractif et expansif, le milieu flaubertien apparaît comme un espace ambiant qui s'étend de la circonférence au centre et du centre à la circonférence. » (Poulet, 1979 : 388) Il est à noter, toutefois, que Georges Poulet parle de la pensée flaubertienne et non pas de la phrase.

La phrase flaubertienne par excellence est constituée par une succession de mouvements continus et discontinus, comme on peut le constater dans la phrase suivante tirée d'« Hérodiade » : « Le lac ; maintenant, semblait en lapis-lazuli ; et à sa pointe méridionale, du côté de l'Yémen, Antipas reconnut ce qu'il craignait d'apercevoir » (Flaubert, 1993 : 139). Cette succession de mouvements est évidente dans cet exemple puisque le rythme de la protase est d'abord haché (« Le lac ; maintenant »), puis devient continu (« semblait en lapis-lazuli »). De même, le rythme de l'apodose procède, dans un premier temps, par saccades (« et à sa pointe

L.-A. Martinez. Du rythme idéologique à la remise en cause de l'idéologie du rythme ...
méridionale, du côté de l'Yémen », puis s'élançait plus librement (« Antipas reconnut ce qu'il craignait d'apercevoir »).

¹² <...> : ratures, *italique* : variantes interlinéaires.

L'étude des manuscrits des *Trois Contes* permet à Simonetta Micale d'arriver à la conclusion suivante :

L'effacement des corrélations trop évidentes peut d'autre part devenir une géniale ressource stylistique, par exemple dans la phrase "Un jour d'été elle se résigna ; et des papillons s'envolèrent de l'armoire" (20, folio 304). L'ellipse contenue dans cette expression, et qui est sans doute une des plus suggestives de tout le récit, naît d'une heureuse suppression dans 24c (folio 192), après que six rédactions (IVa, IVb, 25a, 25c et 24b) avaient accepté la forme explicite : "Un jour d'été, <ptant> elle se résigna. <Quand elles ouvrirent le plafond placard des papillons s'envolèrent> & des papillons s'envolèrent de l'armoire" (24c)¹³. (Micale, 1983 : LXXXV)

Il est patent que ces corrections flaubertiennes mettent en évidence le fonctionnement du dernier style de Flaubert : le suspens de la phrase est créé par les ellipses ainsi que par « ces grands blancs, ces grands trous » qui, selon Raymonde Debray-Genette, sont dus à la suppression d'« un grand nombre de conjonctions de coordination à valeur causale ou adversative » (Debray-Genette, 1976 : 107). Le suspens de la phrase flaubertienne est donc contractif, à l'image de ces « deux cercles concentriques contractant à la fois leurs deux circonférences » (Flaubert, 1936 : 193) qui figuraient dans les ébauches de *Madame Bovary*.

En fait, ce qui distingue le style de *Madame Bovary* du dernier style Flaubert, c'est que, dans ce dernier style, la phrase flaubertienne est dotée d'une réflexivité particulière. Cette réflexivité se situe à mi-chemin entre l'autotextualité et l'hypertextualité.

Lorsque Thibaudet souligne que « le style de *Bouvard [et Pécuchet]* s'oppose parfaitement par sa réduction, son dépouillement et sa sécheresse nerveuse, à celui de *Madame Bovary* » (Thibaudet, 1982 : 226), il met l'accent sur cet aspect réflexif de la phrase flaubertienne qui n'est pas sans rappeler l'autotextualité, puisque la phrase propre au dernier style de Flaubert constitue une sorte de réfraction de la phrase de *Madame Bovary*.

De plus, on pourrait qualifier la relation entre ces deux phrases d'hyperphrasique, à l'instar de la relation hypertextuelle genettienne. Si la relation hypertextuelle présuppose l'existence d'un hypotexte (le texte pastiché par exemple) et d'un hypertexte (le pastiche), la relation hyperphrasique postule l'existence d'une hypophrase et d'une hyperphrase.

¹³ <...> : ratures, italique : variantes interlinéaires, dans ses manuscrits.

Les phrases que l'on pourrait donc qualifier d'hyper-autophrastiques figurent souvent dans les œuvres de la maturité. Dans son étude sur Chateaubriand, Jean Mourot écrit : « C'est dans son dernier style que Chateaubriand paraît surtout vouloir aller à contre-courant de son *flumen orationis*, résister à son rythme naturel » (Mourot, 1969 : 118). Le mouvement suspendu qui caractérise le dernier style de Flaubert s'oppose au « mouvement oratoire un peu facile » (Thibaudet, 1982 : 224) de la phrase dans les œuvres de jeunesse. Ce qui sous-tend l'hyperphrase flaubertienne dans les dernières œuvres de l'écrivain normand, c'est donc l'hypophrase des premières œuvres et, partant, une réflexion non pas seulement sur la phrase, mais également sur le lien entre Flaubert et la phrase.

Avant de conclure, il est nécessaire de redonner la parole à Laurent Jenny :

Une phrase nous est donnée dans le temps, c'est-à-dire dans la dynamique d'un inachèvement et d'une clôture virtuelle. Ce n'est pas son rythme qui la fait temporelle, mais le champ de présomption qu'elle ouvre, et progressivement referme. C'est que, avant d'être une hiérarchie de relations, elle est un système d'anticipations prolongées, suspendues, déçues, comblées. Et il est probable que c'est ce double mouvement de "proposition" et de "restitution" qu'une rhétorique tardive a cherché à cerner à travers les notions de "protase" et d'"apodose" sans pouvoir toujours leur donner un contenu matériel très précis, tant il est vrai qu'"anticipation" et "résolution" ne cessent de s'entrecroiser dans le développement de la phrase et jusqu'au point final. Ainsi, la phrase, moins qu'elle ne lutte avec le temps, en donne la forme sensible (c'est-à-dire tensionnelle). Elle s'élabore *comme* jeu de tensions. Il est certain qu'à cet égard elle jouit d'une liberté quasi infinie, et virtuellement pourrait durer autant que le monde dans lequel elle se déploie. (Jenny, 1990 : 173)

Dans son dernier style, Flaubert s'attaque à la transition entre la proposition et la restitution, entre l'anticipation et la résolution, entre la protase et l'apodose. Il introduit un point de réel qui, au lieu d'établir un lien, comme le fait le symbolique, suspend le mouvement de la phrase. Or, c'est dans ce point de réel que surgit le silence.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBALAT, A. (1991) *Le Travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, Paris, Armand Colin.
- BARTHES, R. (2002) « Mythologies », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Seuil.
- BOISSIEU, J.L. (de) et GARAGNON, A.-M., (1997) *Commentaires stylistiques*, Paris, SEDES.

- CLARAC, P. (1949) *Le Livre du Centenaire*, Paris, Flammarion.
- DEBRAY-GENETTE, R. (1979) «Génétiq ue et poétique : la cas Flaubert», *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion.
- DEBRAY-GENETTE, R. (1976) «La technique romanesque de Flaubert dans 'un cœur simple'», *Langages de Flaubert*, Paris, Minard.
- FLAUBERT, G. (1980) *Correspondance*, tome II, Paris, Gallimard.
- FLAUBERT, G. (1936) *Madame Bovary, ébauches et fragments inédits*, Paris, Conard.
- FLAUBERT, G. (1974) *Salammbô*, Paris, Gallimard.
- FLAUBERT, G. (1993) *Trois Contes*, Paris, Seuil.
- GAGNEBIN, B. (1992) *Flaubert et Salammbô : genèse d'un texte*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GOUX, J.-P. (2003) *La Voix sans repos*, Monaco, Rocher.
- HERSCHBERG-PIERROT, A. (1993) *Stylistique de la prose*, Paris, Belin.
- JAMESON, F. (2002) *The Political Unconscious*, Londres, 1981.
- JENNY, L. (1990) *La Parole singulière*, Paris, Belin.
- MESCHONNIC, H. (1982) *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier.
- MESCHONNIC, H. (1999) *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.
- MICALE, S. (1983) "Le 'mot juste'", *Corpus Flaubertianum I. Un cœur simple*, Paris, Les Belles Lettres.
- MOLINIÉ, G. (1992) *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française.
- MOUROT, J. (1969) *Le Génie d'un style : Chateaubriand, rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Armand Colin, 1960.
- POULET, G. (1979) *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, 1961.
- THIBAUDET, A. (1982) *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard.