

Commentaire stylistique sur un extrait de *L'ES* de Gustave Flaubert

Philippe JOUSSET,

Professeur en langue et littérature du XIXe et XXe siècles

AMU, Aix-en-Provence

CIELAM - EA 4235

L'Éducation sentimentale, p. 349-350

(la numérotation des lignes dans l'étude renvoie à l'édition Marc de Biasi au Livre de poche)

— *Allons !*

Cisy devint effroyablement pâle. Sa lame tremblait par le bout, comme une cravache. Sa tête se renversait, ses bras s'écartèrent, il tomba sur le dos, évanoui. Joseph le releva ; et, tout en lui poussant sous les narines un flacon, il le secouait fortement. Le Vicomte rouvrit les yeux, puis tout à coup, bondit comme un furieux sur son épée. Frédéric avait gardé la sienne ; et il l'attendait, l'œil fixe, la main haute.

— *Arrêtez, arrêtez ! cria une voix qui venait de la route, en même temps que le bruit d'un cheval au galop ; et la capote d'un cabriolet cassait les branches ! Un homme penché en dehors agitait un mouchoir, et criait toujours : « Arrêtez, arrêtez ! »*

M. de Comaing, croyant à une intervention de la police, leva sa canne.

— *Finissez donc ! le Vicomte saigne !*

— *Moi ? dit Cisy.*

En effet, il s'était, dans sa chute, écorché le pouce de la main gauche.

— *Mais c'est en tombant, ajouta le Citoyen.*

Le Baron feignit de ne pas entendre.

Arnoux avait sauté du cabriolet.

— *J'arrive trop tard ! Non ! Dieu soit loué !*

Il tenait Frédéric à pleins bras, le palpait, lui couvrait le visage de baisers.

— *Je sais le motif : vous avez voulu défendre votre vieil ami ! C'est bien, cela, c'est bien ! Jamais je ne l'oublierai ! Comme vous êtes bon ! Ah ! cher enfant !*

Il le contemplait et versait des larmes, tout en ricanant de bonheur. Le Baron se tourna vers Joseph.

— *Je crois que nous sommes de trop dans cette petite fête de famille. C'est fini, n'est-ce pas, Messieurs ? — Vicomte mettez votre bras en écharpe ; tenez, voilà mon foulard. Puis, avec un geste impérieux : Allons ! pas de rancune ! Cela se doit !*

Les deux combattants se serrèrent la main, mollement. Le Vicomte, M. de Comaing et Joseph disparurent d'un côté, et Frédéric s'en alla de l'autre avec ses amis.

Comme le restaurant de Madrid n'était pas loin, Arnoux proposa de s'y rendre pour boire un verre de bière.

— *On pourrait même déjeuner, dit Regimbart.*

1. Une scène

Flaubert étant un orfèvre, fabricant d'artefacts romanesques polis, dont l'ambition, comme il le confiait à Louise Colet, est de parvenir à ce qu'une « bonne phrase de prose » soit « comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore », on tentera de rendre justice à son scrupule en décrivant minutieusement la manière dont ce morceau est confectionné.

1.1 Techniquement (*i.e.* dans les termes de la nomenclature genettienne) il s'agit d'un tempo de scène. Deux composantes :

a) les propos des personnages, rapportés en discours direct (*i.e.* la scène au sens strict), parfois en pure *mimesis*, comme au théâtre (l. 1, 17, 24, 27-29, 32-36). Ces propos sont restitués avec les signes extérieurs de l'oral : apostrophe, exclamation, défaut d'élaboration, indétermination, répétition, interjection, impératifs, présentatifs, appui phatique, etc. (voir l. 27-29 notamment : ... *C'est bien, cela, c'est bien !... ou l. 32-35 c'est... n'est-ce pas... voilà... cela...*)

La gratuité, la contingence, la futilité de certaines répliques (le premier mot de notre extrait : « *Allons !* », ou « *Moi ?* », l. 18), dénuées d'intérêt informatif ou dramatique, soulignent, par l'attestation du *verbatim*, combien ces paroles sonnent vaines et creuses.

b) la narration (comprenant le commentaire, qu'il est souvent difficile de départager de celle-ci), en accompagnement de la scène ; elle peut
- prendre la forme d'une simple didascalie, voire se réduire à l'incise,
- former une didascalie étoffée (aspectualisée [J.-M. Adam]), type *cria une voix qui venait de la route...* (l. 10), susceptible même de laisser supposer un narrateur omniscient, informé de la vie intérieure de ses personnages (*M. de Comaing, croyant à une intervention...*, l.15)

1.2 À l'intérieur d'un récit extérieur et objectif, est adopté, comme on voit, à l'occasion, le point de vue du personnage, le narrateur ayant libre accès à la conscience de celui-ci.

Dans ce tissu sans couture, la narration compose souplement avec les paroles prononcées par les personnages, sans raccord, comme dans cet ex. *Puis avec un geste impérieux : Allons !...* (l. 35-36, où le style nominal intègre le d.d., conférant à la narration un rôle ancillaire, sorte de sténographie narrative qui prétend se faire aussi discrète que possible).

D.d. et récit se mêlent ainsi ou alternent, le second relevant d'une narration ultérieure mais présentée comme intercalée, ce qui provoque un effet amphibie : à la fois d'immédiateté (le Narrateur étant comme présent sur le fait, et le crayonnant à la façon d'un reporter) et de **ralenti** : le signale clairement la phrase au plus-que-parfait, *Arnoux avait sauté du cabriolet* (l. 23) qui enregistre un décalage temporel, une sorte de rattrapage par le narrateur du fil de l'histoire, comme s'il n'en était pas maître mais la suivait, avec un léger retard (le contraste est d'autant plus fort entre la parole narrante et le vif de celle des personnages que cette phrase didascalique est suivie d'une réplique en d.d. nu).

L'**imparfait** a aussi son rôle dans ces effets de ralenti ou de « contre-temps » (à l'égard du déroulement de l'histoire), qui consacrent soit la prééminence du récit sur les propos rapportés, soit l'absorption par celui-ci de la matière « romanesque » au profit de l'énonciation. La plus curieuse de ses occurrences est sans doute cet imparfait (s'agit-il d'un imparfait dit « de rupture », où le procès perfectif se trouve « dilaté » – P. Le Goffic évoque une « caméra rouillée » ?) : *la capote d'un cabriolait cassait les branches*, l. 12, où le sémantisme du verbe s'accommode mal de son aspect sécant. On notera, là encore, la construction maladroite ou, en tout cas, acrobatique de la phrase : l'ellipse d'un verbe dans la proposition introduite par *en même temps que* (l. 11), à quoi s'ajoute l'attelage de la proposition qui suit (liée par une surponctuation « ; et », et de modalité exclamative), le tout décomposant l'événement brusque, instantané, en ses éléments (voix, cheval, cabriolet ; l'identité de l'*homme* dont il est question, l. 13, actualisé par un indéfini, ne sera dévoilée que l. 23 : *Arnoux avait sauté*) : la phrase ainsi désarticulée contrecarre cette soudaineté et la rend plus ou moins incohérente, « écrite ».

1.3 La narration peut enchaîner directement sur le d.d., qu'elle confirme, comme l'atteste, l. 19, la locution argumentative *en effet*. Le récit, à vocation interstitielle, pour suppléer aux paroles et les resituer en contexte, se substitue ainsi parfois aux personnages, s'immisce discrètement, mais de manière « déloyale » le plus souvent, car sournoise et aux dépens des protagonistes, régulièrement orientée qu'elle est dans le sens d'une **dérision**. Il n'y a pas de grand homme pour son valet de chambre, répétait Hegel ; il n'y en a que de moyens pour les narrateurs misanthropes.

Le récit fonctionne donc davantage, concrètement, en **contrepoint** de la scène, identifiant deux camps, celui des protagonistes et celui, supposé impersonnel, de la narration. On trouverait une autre manifestation de l'alternance d.d./narration fonctionnant conflictuellement ou contrastivement, et mettant ainsi en évidence une individualisation rythmique des deux régimes, dans le § des l. 10-14 : l'action est suspendue par sa relation même, mettant en évidence, par la boucle qui reprend en discours indirect ce qui avait d'abord été proféré en d.d. (*Arrêtez, arrêtez ! cria (...) criait toujours « Arrêtez, arrêtez ! »*) une autre structuration que celle de proche en proche ; la répétition, avec le polyptote, réalise un chiasme, suggérant clôture.

2. Signes extérieurs d'objectivité versus subjectivité latente (graduée : de l'implicite à l'ostensible)

2.1 Le motif de la scène est un duel, coutume supposant un point d'honneur sourcilleux allié à un courage capable de le défendre ; il est culturellement connoté comme aristocratique. Le traitement flaubertien prend cependant le **contrepied** de cette caractérisation, par embourgeoisement de cette pratique chevaleresque par excellence (le titre de *vicomte* – l. 6 – alterne avec le

patronyme nu, Cisy, rappelant la noblesse à éclipses du personnage, *nominale* en réalité, et trahit le contraste avec sa peu glorieuse contenance). L'extrait est donc le récit d'un ratage (l'équivalent dans le registre martial de ce qu'est le fiasco dans le registre amoureux) ; il ressortit à la définition du **burlesque**, qui consiste à traiter un sujet noble en style vulgaire. On peut aussi y voir comme une miniature de la vision flaubertienne de l'histoire, un modèle réduit, à l'échelle privée, du destin collectif de la Révolution de 1848 (chapitre III, 1), pareillement désenchanté.

2.2 Le narrateur s'exfiltre, se veut simple observateur de la scène, en 3^{ème} personne. Dans le premier paragraphe, par ex., il met en présence les duellistes, face à face, dans deux phrases successives dont chacun d'eux est le sujet grammatical (*Le vicomte... Frédéric*, l. 6-8) : le narrateur se contente de régler ce **champ/contre-champ**, comme s'il laissait les belligérants s'expliquer entre eux, la narration demeurant non embrayée, figure du narrateur Ponce Pilate. On retrouvera cette nette prise de champ à l'issue du duel, l. 37, la confrontation s'étant résolue dans la conciliation ; les mêmes sont cette fois confondus : *Les deux combattants se serrèrent la main...*

Le narrateur peut également feindre de raconter à l'aveugle (évoquer *un homme*, l. 13, comme s'il ignorait qui il fût) ; il peut se montrer myope ou refuser le surplomb. La meilleure des dénonciations ne serait-elle d'ailleurs pas, selon Flaubert, de laisser la parole aux personnages ; leur « bêtise » ne se déclare jamais mieux que dans leur langage propre (hypocrisie, sentimentalisme...).

Le **parti pris** de la narration n'est toutefois pas un grand mystère ; il n'est marqué par la neutralité qu'en façade. On pourrait illustrer cette manière par l'exemple du paragraphe des l. 2 à 9, dont les notations factuelles, mono-prédicatives, minimales, sont complétées d'éléments adventices : tantôt un adverbe axiologique (*effroyablement*), tantôt une comparaison (*comme une cravache... comme un furieux*), un attribut accessoire détaché (*évanoui*), un gérondif intercalé (*tout en lui poussant...*), des constructions absolues détachées (*l'œil fixe, la main haute*) qui ornent ou agrémentent le récit purement descriptif et, par leur scrupule de précision et leur place choisie (notamment au poste stratégique de queue de proposition), sont autant de redans où se dissimule le narrateur, mais de façon à être bien vu.

Si le *code* du **réalisme** est respecté en apparence, la neutralité est donc presque toujours une *affectation* d'objectivité ; ainsi, la sécheresse de la clause d'alinéa, l. 31 (*Le baron se tourna vers Joseph*), par son laconisme même, produit un effet qui se révèle trop ostensible pour prétendre s'effacer comme simple didascalie ; elle prend, au contraire, un paradoxal relief.

2.3 L'impersonnalité est un aspect de la neutralité. Philippe Dufour parle toutefois à raison de « *persona* d'impersonnalité », pour suggérer qu'elle est moins effective qu'elle ne *pose* à l'impersonnalité ; il s'agit d'une posture, d'un rôle, et cette impersonnalité est tellement affichée, comme dans cet exemple, qu'elle en devient suspecte, faite pour être décryptée.

Le fonctionnement du **détail**, supposé participer d'une éthique de la vérité ou d'une esthétique de l'effet de réel, ou des deux, est révélateur à cet égard : l. 2, par ex., une comparaison, « horizontale », relie deux objets concrets (lame / cravache) sans connotation particulière : on peut y voir une péjoration (de l'arme à l'ustensile) et un déplacement de registre dévalorisant, mais la notation vaut surtout comme fixation sur un détail par **gros plan**, lequel accentue la trivialité d'expression du comparé (au lieu de *vibrait : tremblait par le bout*). Le détail peut, de même, être au service d'une trivialité « physiologique », rappeler que les personnages ont un corps : ainsi, la première description – l. 2-9 – détaille : *tête, bras, dos, yeux, œil, main*, et surtout *narines* ; l. 19-20 : *le pouce de la main gauche* constitue un nouveau gros plan amoindrissant, anti-épique (il dégonfle le *saigne* dramatique – et exclamatif – du d.d. l. 17 sous couleur de le préciser) ; cette notation est encore aggravée, et définitivement, par la gradation descendante que couronne le supplément du Citoyen, lequel corrige le drame en un minuscule accident : *Mais c'est en tombant* (l. 21). La chute est uniment dans la diégèse et dans la prosodie.

L'épilogue, qui représente le passage de la lice à l'estaminet (avec son détail du *verre de bière*), est aussi un rappel du « physiologique », à deux degrés (*On pourrait même déjeuner* : le boire pouvait passer pour récréatif, le manger est plus utilitaire) ; dysphorique, il relève du plus prosaïque en entérinant la défaite par abandon (le circonstant en tête indique bien cette absence de volonté, d'initiative, qu'on relève également dans les premiers mots de l'extrait (voir ci-dessous § 3.1), cette pente qui épouse la ligne de moindre résistance et entraîne une action sans véritable agent – *comme le restaurant... n'était pas loin*, avec cette conjonction pas même causale, de l'ordre du *puisque* et non du *parce que*), il referme la parenthèse héroïque, qui ne contenait... rien.

Le tout dernier mot de notre extrait (ou *diminuendo*, si on le considère à l'intérieur du chapitre), d'un personnage secondaire, Regimbart, en apostille, à propos duquel on pourrait évoquer le thème du ventre chez Bakhtine et son carnivalesque, achève ce mouvement de retombée, d'affaissement, ou d'enlèvement et, plus que le renversement du haut en bas que suppose le thème bakhtinien, paraît d'un coloris plus ton sur ton, conforme à l'allure en grisaille du roman tout entier. La difficulté flaubertienne tient justement dans l'expression de ce problématique milieu entre le sublime (le duel censé arbitrer de la vie et de la mort) et le bas (le grotesque) : le désespoir d'une *médiocrité* malheureuse (dans les termes de la tripartition stylistique classique, la gageure consiste à maintenir le milieu entre le sublime et le bas : d'attraper le style *moyen*). Le neutre ne s'obtient guère qu'en neutralisant le sublime par le bas, en pratique : dans une oscillation perpétuelle, perpétuellement instable et insatisfaisante entre ces extrêmes, qu'elle élude, celui du bas (caricatural) et celui du sublime, l'un et l'autre « forcés »).

Il est clair, par ces exemples, que la pseudo-neutralité, idéal de l'idéologie réaliste, est constamment reversée en potentielle **satire**. Cette scène est, en

définitive, une scène de comédie, quasi de vaudeville, à la Feydeau, à partir d'un matériau noble, traité en burlesque. Le ridicule de la situation, l'exagération (*furieux*, l. 8, qui confond courage et démente) et la mécanique du duel (sa brusquerie – *tout à coup*, l. 7), aimantés par la thématique de la couardise, ne sont pas sans faire penser au ridicule personnage de la tradition, Matamore ; il n'y manque pas même le quiproquo (l. 27-29). Mais cette propension à la cocasserie, c'est surtout la manière qui est chargée de l'imprimer.

3. Une critique immanente

La prosodie, au sens large, est intentionnellement travaillée dans cet esprit. L'expression est bifrons ou « janusienne » : une face regarde les *realia*, l'autre face est tournée vers le dit (et le dire, par conséquent : l'attitude énonciative dont découle ce dit) ; en d'autres termes, elle rapporte des faits et les commente, mais tout est mis en œuvre pour que nous soyons attentifs à la forme même que prend le discours : celui-ci, pour ainsi dire involué, se réfléchit et se décale d'avec lui-même, ouvrant un espace à l'interprétation, qui invite à un discernement, c'est-à-dire, étymologiquement, une **critique** de son contenu. Et à une connivence, si affinités.

3.1. L'un des caractères matériels les plus évidents de ce passage est la **discontinuité**, due avant tout aux alinéas multipliés et très brefs : émiettement qui pousse le « style coupé » dans ses dernières conséquences (notamment l.15-26), suggérant un effet de *staccato*, au lieu d'ensembles plus amples et consistants. Contre le geste juste, donc organique, fluide, le premier paragraphe (l. 2-9), pourtant le seul un peu développé, met lui-même en évidence l'aspect *machinal*, incohérent, de l'action, dépourvue de mouvement propre : on sent que le personnage obéit à ce qu'il *croit* devoir faire dans les circonstances prescrites ; il défère à un code, à une représentation de ce qui convient, mais n'est animé d'aucune impulsion personnelle, par défaut de vrai *caractère*. Flaubert obtient cette impression par différents moyens, le plus tangible étant la **parataxe** et la brièveté des propositions, simplement juxtaposées : succession d'actions détachées évoquant le rythme d'un piano mécanique ou, mieux, la décomposition par la chronophotographie (procédé qui date de cette époque). S'y ajoute l'éballage de temps, soit une succession d'imparfaits et de passés simples produisant une versatilité aspectuelle anarchique, presque grotesque : *devint – tremblait – se renversait – s'écartèrent – tomba – releva – secouait – rouvrit – bondit – attendait*.

L'aspect sécant fort marqué des trois imparfaits des l. 25-26, au lieu d'un passé simple attendu pour relater des actions successives de premier plan, instaure, de même, une vision en coupe qui détourne une simple didascalie pour faire sentir le point de vue du narrateur ; cet emploi de l'imparfait participe d'une « auto-analyse » ou critique immanente de la narration, ici surdéterminée par la gradation en rythme ternaire et la parataxe, ainsi que par le lexique « déplacé » (*palpait, baisers*).

Quand le discours est davantage lié, dans l'alinéa qui fait pendant au précédent par-delà le d.d. et selon une disposition ternaire également (l. 30-31 : *et... tout en...*), c'est pour mieux mettre en valeur la contradiction exprimée par les termes antinomiques (*larmes, ricanait*).

L'effet d'ensemble est d'une **pantomime**, soit d'une décomposition – de personnages jouets du destin, (dés)articulés à la façon des marionnettes.

3.2 S'il existe une **ironie** explicite, ouverte, « diégétique », celle du baron, l. 32-33 (faisant allusion par antiphrase à la *petite fête de famille*), qu'on pourra considérer comme un simple trait d'humour (un peu amer), c'est l'ironie narrante (enchâssante) qui domine, implicite, énonciative, celle du Narrateur, répandue partout, puisqu'elle est moins de contenu (dans l'exemple de la l. 36, on est invité à railler l'appel au devoir du Baron, cet impératif solennel, guindé, tentative de « récupérer », légèrement hors délai, ce qui peut encore être sauvé des apparences et en donner le change : *Cela se doit !*) que de forme, et elle réside dans la manière de narrer. Ainsi, l'ironie est affaire de contenu, certes, mais, de manière plus originale et proprement flaubertienne, de composition, et de phrasé surtout.

3.3 C'est en ce sens qu'on dirait l'ironie flaubertienne syntaxique, ou prosodique : tenant au **phrasé**. Prenons le mini-exemple d'un constituant intercalé, à l'intérieur de la forme composée d'un verbe, entre auxiliaire et participe passé (l. 19) : cette construction, très artificielle, freine la phrase en tant que métonymique du déroulement de l'action ; accidentée, elle invite à la réflexion, à une analyse (étymologiquement : « décomposition ») du récit, de sa transparence, de son « innocence ».

La sur-punctuation « ; *et...* » de la l. 8 – autre exemple, pause tout à fait discrétionnaire (en ce que la seule logique est insuffisante à la fonder) fait soupçonner une intention, mais on ne saurait dire laquelle au juste : en rapport avec le geste du personnage, qui se campe, se cambre, prêt à recevoir l'assaut, posture que masquerait, gommerait, une simple coordination ? Ici, la suggestion kinésique prévaudrait sur la logique syntaxique, la punctuation, à fonction d'hypotypose, tenant lieu, ou renforçant, l'indication scénique.

Il existe aussi un possible effet imitatif dans la cadence mineure des deux constructions détachées absolues qui forment la clausule du premier paragraphe de l'extrait : dans *l'œil fixe, la main haute* (l. 9) on aurait un équivalent syntaxique de la fixité de la pose, un arrêt sur mouvement, ostentatoire. De même, l. 12, le point d'exclamation est pour le moins étonnant (redoublé par le curieux imparfait), ajoutant une modalité énonciative dont on est en peine de désigner l'émetteur, et qui suit un énoncé a-verbal, à la limite de l'anacoluthie (*cria une voix... en même temps que le bruit d'un cheval*) : bizarreries qui rendent sensible à la formulation, au *modus*, non tant au détriment du *dictum* (pour reprendre les termes de Ch. Bally), que pour servir à celui-ci d'interprétant, de doublure, quasi de sous-titrage (si l'on veut être désobligeant, on dira que beaucoup de phrases contiennent leur clé de décryptage qui –

s'agissant de l'ironie – est un « passe-partout » - Barthes, écrira que l'« art flaubertien s'avance en montrant son masque du doigt »¹).

Autre exemple : nous avons rencontré la phrase *Les deux combattants se serrèrent la main...* – mais l'adverbe en hyperbate qui suit (... , *mollement*), constitue un supplément qui ressemble à un « coup de Jarnac », imprévu et perfide (« sur le dos » des personnages) et qui modifie radicalement la proposition qu'elle conclut. On a beaucoup discuté de la valeur des adverbes flaubertiens (Proust croit observer qu'ils sont toujours placés « de la façon à la fois la plus laide, la plus inattendue, la plus lourde ») ; en fait, ils demandent avant tout à être interprétés en contexte ; ici, une valeur imitative n'est pas exclue : *mollement* énerve la phrase et se trouve donc au diapason du geste, mais c'est surtout la donne énonciative qui s'en trouve modifiée : on est sensibilisé à cet adverbe rejeté en fin de phrase, au lieu qu'il soit intégré, incident au verbe – question de rythme, d'oreille ; la phrase présente alors une ligne brisée, arrête le lecteur sur un soupçon d'intention de la part du narrateur, et sollicite par conséquent de sa part une interprétation, ou lecture *critique* : l'adverbe suggère que les champions ne sont pas départagés, il n'y a que des perdants – match *nul*, mais les voilà en outre « égalisés », salomoniquement, tous deux rabaisés, déconsidérés muettement et *in extremis* par l'énonciateur (*in cauda venenum* !). Le coup de grâce du *mollement* sera aussitôt explicité par la binarité, la régularité trop facile, la symétrie de la distribution de la phrase suivante (*d'un côté... de l'autre*), suggérant un peu glorieux dénouement, entaché de platitude : la résolution de l'affrontement *a priori* énergique et courageux en une simple « sortie », par séparation des combattants, sans vainqueur ni gloire (le narrateur est le seul à tirer les marrons du feu ; dans ce forfait, il espère trouver un complice dans le lecteur).

¹ « L'artisanat du style », rec. dans *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 'Points', p. 48. A la même page, on lit : Flaubert « élabore un rythme écrit, créateur d'une sorte d'incantation, qui loin des normes de l'éloquence parlée, touche un sixième sens, purement littéraire, intérieur aux producteurs et aux consommateurs de la Littérature. »