

Flaubert et la phrase

Bien avant Flaubert, l'écrivain a ressenti – et exprimé – le dur travail du style, la fatigue des corrections incessantes, la triste nécessité d'horaires démesurés pour aboutir à un rendement infime¹. Pourtant chez Flaubert, la dimension de cette peine est tout autre; le travail du style est chez lui une souffrance indicible (même s'il la dit souvent), quasi expiatoire, à laquelle il ne reconnaît aucune compensation d'ordre magique (c'est-à-dire aléatoire), comme pouvait l'être chez bien des écrivains le sentiment de l'inspiration : le style, pour Flaubert, c'est la douleur absolue, la douleur infinie, la douleur inutile. La rédaction est démesurément lente (« quatre pages dans la semaine », « cinq jours pour une page », « deux jours pour la recherche de deux lignes² »); elle exige un « irrévocable adieu à la vie³ », une séquestration impitoyable; on notera à ce propos que la séquestration de Flaubert se fait uniquement au profit du style, tandis que celle de Proust, également célèbre,

1. Voici quelques exemples, empruntés au livre d'Antoine Albalat, *le Travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (Paris, 1903) : Pascal a rédigé 13 fois la XVIII^e Provinciale; Rousseau a travaillé l'*Emile* pendant 3 ans; Buffon travaillait plus de 10 heures par jour; Chateaubriand pouvait passer de 12 à 15 heures de suite à raturer, etc.

2. Les citations de Flaubert sont empruntées aux extraits de sa correspondance rassemblés par Geneviève Bollème sous le titre : *Préface à la vie d'écrivain* (Paris, 1963). Ici : p. 99 (1852); p. 100 (1852) et p. 121 (1853).

3. *Op. cit.*, p. 32 (1845).

a pour objet une récupération totale de l'œuvre : Proust s'enferme parce qu'il a beaucoup à dire et qu'il est pressé par la mort, Flaubert parce qu'il a infiniment à corriger; l'un et l'autre enfermés, Proust ajoute sans fin (ses fameuses « paperolles »), Flaubert retire, rature, revient sans cesse à zéro, recommence. La séquestration flaubertienne a pour centre (et pour symbole) un meuble qui n'est pas la table de travail, mais le lit de repos : lorsque le fond de la peine est atteint, Flaubert se jette sur son sofa¹ : c'est la « marinade », situation d'ailleurs ambiguë, car le signe de l'échec est aussi le lieu du fantasme, d'où le travail va peu à peu reprendre, donnant à Flaubert une nouvelle matière qu'il pourra de nouveau raturer. Ce circuit sisypheén est appelé par Flaubert d'un mot très fort : c'est l'*atroce*², seule récompense qu'il reçoive pour le sacrifice de sa vie³.

Le style engage donc visiblement toute l'existence de l'écrivain, et pour cette raison il vaudrait mieux l'appeler désormais une écriture : écrire c'est vivre (« *Un livre a toujours été pour moi*, dit Flaubert, *une manière spéciale de vivre*⁴ »), l'écriture est la fin même de l'œuvre, non sa publication⁵. Cette précellence, attestée – ou payée – par le sacrifice même d'une vie, modifie quelque peu les conceptions traditionnelles du bien-écrire, donné ordinairement comme le vêtement dernier (l'ornement) des idées ou des passions. C'est d'abord, aux yeux de Flaubert l'oppo-

1. « Quelquefois quand je me trouve vide, quand l'expression se refuse, quand après avoir griffonné de longues pages, je découvre n'avoir pas fait une phrase, je tombe sur mon divan et j'y reste hébété dans un marais intérieur d'ennui » (1852, *op. cit.*, p. 69).

2. « On n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée » (1846, *op. cit.*, p. 39).

3. « J'ai passé ma vie à priver mon cœur des pâtures les plus légitimes. J'ai mené une existence laborieuse et austère. Eh bien! je n'en peux plus! je me sens à bout » (1875, *op. cit.*, p. 265).

4. *Op. cit.*, p. 207 (1859).

5. « ... Je ne veux rien publier ... je travaille avec un désintéressement absolu et sans arrière-pensée, sans préoccupation extérieure... » (1846, *op. cit.*, p. 40).

sition même du fond et de la forme qui disparaît¹ : écrire et penser ne font qu'un, l'écriture est un être total. C'est ensuite, si l'on peut dire, la réversion des mérites de la poésie sur la prose : la poésie tend à la prose le miroir de ses contraintes, l'image d'un code serré, sûr : ce modèle exerce sur Flaubert une fascination ambiguë, puisque la prose doit à la fois rejoindre le vers et le dépasser, l'égaliser et l'absorber. C'est enfin la distribution très particulière des tâches techniques assignées par l'élaboration d'un roman; la rhétorique classique mettait au premier plan les problèmes de la *dispositio*, ou ordre des parties du discours (qu'il ne faut pas confondre avec la *compositio*, ou ordre des éléments intérieurs à la phrase); Flaubert semble s'en désintéresser; il ne néglige pas les tâches propres à la narration², mais ces tâches, visiblement, n'ont qu'un lien lâche avec son projet essentiel : composer son ouvrage ou tel de ses épisodes, ce n'est pas « atroce », mais simplement « fastidieux³ ».

Comme odyssée, l'écriture flaubertienne (on voudrait pouvoir donner ici à ce mot un sens pleinement actif) se restreint donc à ce qu'on appelle communément les corrections du style. Ces corrections ne sont nullement des accidents rhétoriques; elles touchent au premier code, celui de la langue, elles engagent l'écrivain à vivre la structure du langage comme une passion. Il faut ici amorcer d'un mot ce que l'on pourrait appeler une linguistique (et non

1. « Pour moi, tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme du fond, je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens » (1846, *op. cit.*, p. 40).

2. Voir notamment (*op. cit.*, p. 129) le décompte des pages consacrées aux différents épisodes de *Madame Bovary* : « J'ai déjà 260 pages et qui ne contiennent que des préparations d'action, des expositions plus ou moins déguisées de caractères (il est vrai-qu'elles sont graduées), de paysages, de lieux... »

3. « J'ai à faire une narration; or le récit est une chose qui m'est très fastidieuse. Il faut que je mette mon héroïne dans un bal » (1852, *op. cit.*, p. 72).

une stylistique) des corrections, un peu symétrique à ce que Henri Frei a appelé la grammaire des fautes.

Les retouches que les écrivains apportent à leurs manuscrits se laissent aisément classer selon les deux axes du papier sur lequel ils écrivent; sur l'axe vertical sont portées les substitutions de mots (ce sont les « ratures » ou « hésitations »); sur l'axe horizontal, les suppressions ou ajouts de syntagmes (ce sont les « refontes »). Or les axes du papier ne sont rien d'autre que les axes du langage. Les premières corrections sont substitutives, métaphoriques, elles visent à remplacer le signe initialement inscrit par un autre signe prélevé dans un paradigme d'éléments affinitaires et différents; ces corrections peuvent donc porter sur des monèmes (Hugo substituant *pudique* à *charmant* dans « *L'Éden charmant et nu s'éveillait* ») ou sur les phonèmes, lorsqu'il s'agit de prohiber des assonances (que la prose classique ne tolère pas) ou des homophonies trop insistantes, réputées ridicules (*Après cet essai fait : cétécéfê*). Les secondes corrections (correspondant à l'ordre horizontal de la page) sont associatives, métonymiques; elles affectent la chaîne syntagmatique du message, en modifiant, par diminution ou par accroissement, son volume, conformément à deux modèles rhétoriques : l'ellipse et la catalyse.

L'écrivain dispose en somme de trois types principaux de corrections : substitutives, diminutives et augmentatives : il peut travailler par permutation, censure ou expansion. Or ces trois types n'ont pas tout à fait le même statut, et d'ailleurs ils n'ont pas eu la même fortune. La substitution et l'ellipse portent sur des ensembles bornés. Le paradigme est clos par les contraintes de la distribution (qui obligent en principe à ne permuter que des termes de même classe) et par celles du sens, qui demandent d'échanger des termes affinitaires¹. De même qu'on ne peut remplacer un signe

1. Il ne faut pas limiter l'affinité à un rapport purement analogique et ce serait une erreur de croire que les écrivains permutent uniquement des termes synonymiques; un écrivain classique comme Bossuet peut substituer *rire* à *pleurer* : la relation antonymique fait partie de l'affinité.

par n'importe quel autre signe, on ne peut non plus réduire une phrase à l'infini; la correction diminutive (l'ellipse) vient buter, à un certain moment, contre la cellule irréductible de toute phrase, le groupe sujet-prédicat (il va de soi que *pratiquement* les limites de l'ellipse sont atteintes souvent bien plus tôt, en raison de diverses contraintes culturelles, comme l'eurythmie, la symétrie, etc.) : l'ellipse est limitée par la structure du langage. Cette même structure permet au contraire de donner libre cours, sans limite, aux corrections augmentatives; d'un côté les parties du discours peuvent être indéfiniment multipliées (ne serait-ce que par la digression), et de l'autre (c'est surtout ce qui nous intéresse ici), la phrase peut être pourvue à l'infini d'incises et d'expansion¹ : le travail catalytique est théoriquement infini; même si la structure de la phrase est en fait réglée et limitée par des modèles littéraires (à la façon du mètre poétique) ou par des contraintes physiques (les limites de la mémoire humaine, d'ailleurs relatives puisque la littérature classique admet la *période*, à peu près inconnue de la parole courante), il n'en reste pas moins que l'écrivain, affronté à la phrase, éprouve la liberté infinie de la parole, telle qu'elle est inscrite dans la structure même du langage. Il s'agit donc d'un problème de liberté, et il faut noter que les trois types de corrections dont on vient de parler n'ont pas eu la même fortune; selon l'idéal classique du style, l'écrivain est requis de travailler sans relâche ses substitutions et ses ellipses, en vertu des mythes corrélatifs du « mot exact » et de la « concision », tous deux garants de la « clarté² », tandis qu'on le détourne de tout travail d'expansion; dans les manuscrits classiques,

1. Sur l'expansion, voir André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, 1960, 3^e partie du chapitre IV.

2. C'est un paradoxe classique – qu'il faudrait à mon sens explorer – que la clarté soit donnée comme le produit naturel de la concision (voir le mot de Mme Necker, in F. Brunot, *Histoire de la langue française* [Paris, 1905-1953], t. VI, 2^e partie, fascicule 2, p. 1967 : « Il faut préférer toujours la phrase la plus courte quand elle est aussi claire, car elle le devient nécessairement davantage »).

permutations et ratures abondent, mais on ne trouve guère de corrections augmentatives que chez Rousseau, et surtout chez Stendhal, dont on connaît l'attitude frondeuse à l'égard du « beau style ».

Il est temps de revenir à Flaubert. Les corrections qu'il a apportées à ses manuscrits sont sans doute variées, mais si l'on s'en tient à ce qu'il a déclaré et commenté lui-même, l'« atroce » du style se concentre en deux points, qui sont les deux croix de l'écrivain. La première croix, ce sont les répétitions de mots; il s'agit en fait d'une correction substitutive, puisque c'est la forme (phonique) du mot dont il faut éviter le retour trop rapproché, tout en gardant le contenu; comme on l'a dit, les possibilités de la correction sont ici limitées, ce qui devait alléger d'autant la responsabilité de l'écrivain; Flaubert, cependant, parvient à introduire ici le vertige d'une correction infinie : le difficile, pour lui, n'est pas la correction elle-même (effectivement limitée), mais le repérage du lieu où elle est nécessaire : des répétitions apparaissent, que l'on n'avait pas vues la veille, en sorte que rien ne peut garantir que le lendemain de nouvelles « fautes » ne pourront être découvertes¹; il se développe ainsi une insécurité anxieuse, car il semble toujours possible d'entendre de nouvelles répétitions² : le texte, même lorsqu'il a été méticuleusement travaillé, est en quelque sorte *miné* de risques de répétition : limitée et par conséquent rassurée dans son acte, la substitution redevient libre et par conséquent angoissante par l'infini de ses emplacements possibles : le paradigme est certes fermé, mais comme il joue à chaque unité significative, le voilà ressaisi par l'infini du syntagme. La seconde croix

1. A propos de trois pages de *Madame Bovary* (1853) : « J'y découvrirai sans doute mille répétitions de mots qu'il faudra ôter. A l'heure qu'il est, j'en vois peu » (*op. cit.*, p. 127).

2. Cette audition d'un langage dans le langage (fût-il fautif) rappelle une autre audition, tout aussi vertigineuse : celle qui faisait entendre à Saussure dans la plupart des vers de la poésie grecque, latine et védique un second message, anagrammatique.

de l'écriture flaubertienne, ce sont les transitions (ou articulations) du discours¹. Comme on peut s'y attendre d'un écrivain qui a continûment absorbé le contenu dans la forme – ou plus exactement contesté cette antinomie même – l'enchaînement des idées n'est pas ressenti directement comme une contrainte logique mais doit se définir en termes de signifiant; ce qu'il s'agit d'obtenir, c'est la fluidité, le rythme optimal du cours de la parole, le « *suivi* », en un mot, ce *flumen orationis* réclamé déjà par les rhétoriciens classiques. Flaubert retrouve ici le problème des corrections syntagmatiques : le bon syntagme est un équilibre entre des forces excessives de constriction et de dilatation; mais alors que l'ellipse est normalement limitée par la structure même de l'unité phrastique, Flaubert y introduit de nouveau une liberté infinie : une fois acquise, il la retourne et l'oriente de nouveau vers une nouvelle expansion : il s'agit sans cesse de « dévisser » ce qui est trop serré : l'ellipse, dans un second temps, retrouve le vertige de l'expansion².

Car il s'agit bien d'un vertige : la correction est infinie, elle n'a pas de sanction sûre. Les protocoles correctifs sont parfaitement systématiques – et en cela ils pourraient être rassurants – mais leurs points d'application étant sans terme, nul apaisement n'est possible³ : ce sont des ensembles à la fois structurés et flottants. Cependant, ce vertige n'a pas pour motif l'infini du discours, champ traditionnel de la rhétorique; il est lié à un objet linguistique, certes connu de

1. « Ce qui est atroce de difficulté, c'est l'enchaînement des idées, et qu'elles dérivent bien naturellement les unes des autres » (1852, *op. cit.*, p. 78). – « ...Et puis les transitions, le *suivi*, quel empêchement ! » (1853, *op. cit.*, p. 157).

2. « Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément, à cause de cela, ça ne marche pas. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints » (1853, *op. cit.*, p. 101).

3. « J'ai fini par laisser là les corrections; je n'y comprenais plus rien; à force de s'appesantir sur un travail, il vous éblouit; ce qui semble être une faute maintenant, cinq minutes après ne le semble plus » (1853, *op. cit.*, p. 133).

la rhétorique, du moins à partir du moment où, avec Denys d'Halicarnasse et l'Anonyme du *Traité du Sublime*, elle a découvert le « style », mais auquel Flaubert a donné une existence technique et métaphysique d'une force inégalable, et qui est la phrase.

Pour Flaubert, la phrase est à la fois une unité de style, une unité de travail et une unité de vie, elle attire l'essentiel de ses confidences sur son travail d'écrivain¹. Si l'on veut bien débarrasser l'expression de toute portée métaphorique, on peut dire que Flaubert a passé sa vie à « faire des phrases »; la phrase est en quelque sorte le double réfléchi de l'œuvre, c'est au niveau de la fabrication des phrases que l'écrivain a fait l'histoire de cette œuvre : l'odyssée de la phrase est le roman des romans de Flaubert. La phrase devient ainsi, dans notre littérature, un objet nouveau : non seulement en droit, par les nombreuses déclarations de Flaubert à ce sujet, mais aussi en fait : une phrase de Flaubert est immédiatement identifiable, non point par son « air », sa « couleur » ou tel tour habituel à l'écrivain – ce que l'on pourrait dire de n'importe quel auteur – mais parce qu'elle se donne toujours comme un objet séparé, fini, l'on pourrait presque dire transportable, bien qu'elle ne rejoigne jamais le modèle aphoristique, car son unité ne tient pas à la clôture de son contenu, mais au projet évident qui l'a fondée comme un objet : la phrase de Flaubert est une *chose*.

2. « Que je crève comme un chien, plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre » (1852, *op. cit.*, p. 78). – « Je veux seulement écrire encore trois pages de plus... et trouver quatre ou cinq phrases que je cherche depuis bientôt un mois » (1853, *op. cit.*, p. 116). – « Mon travail va bien lentement; j'éprouve quelquefois des tortures véritables pour écrire la phrase la plus simple » (1852, *op. cit.*, p. 93). – « Je ne m'arrête plus, car même en nageant, je roule mes phrases, malgré moi » (1876, *op. cit.*, p. 274). – Et ceci, surtout, qui pourrait servir d'épigraphe à ce que l'on vient de dire de la phrase chez Flaubert : « Je vais donc reprendre ma pauvre vie si plate et tranquille, où les phrases sont des aventures... » (1857, *op. cit.*, p. 186).

On l'a vu à propos des corrections de Flaubert, cette chose a une histoire, et cette histoire, venue de la structure même du langage, est inscrite dans toute phrase de Flaubert. Le drame de Flaubert (ses confidences autorisent à employer un mot aussi romanesque) devant la phrase peut s'énoncer ainsi : la phrase est un objet, en elle une finitude fascine, analogue à celle qui règle la maturation métrique du vers; mais en même temps par le mécanisme même de l'expansion, toute phrase est insaturable, on ne dispose d'aucune raison structurelle de l'arrêter ici plutôt que là. *Travaillons à finir la phrase* (à la façon d'un vers), dit implicitement Flaubert à chaque moment de son labeur, de sa vie, cependant que contradictoirement il est obligé de s'écrier sans cesse (comme il le note en 1853) : *Ça n'est jamais fini*¹. La phrase flaubertienne est la trace même de cette contradiction, vécue à vif par l'écrivain tout au long des heures innombrables pendant lesquelles il s'est enfermé avec elle : elle est comme l'arrêt gratuit d'une liberté infinie, en elle s'inscrit une sorte de contradiction métaphysique : parce que la phrase est libre, l'écrivain est condamné non à chercher la meilleure phrase, mais à assumer toute phrase : aucun dieu, fût-ce celui de l'art, ne peut la fonder à sa place.

On le sait, cette situation n'a pas été ressentie de la même façon pendant toute la période classique. Face à la liberté du langage, la rhétorique avait édifié un système de surveillance (en promulguant dès Aristote les règles métriques de la « période » et en déterminant le champ des corrections, là où la liberté est limitée par la nature même du langage, c'est-à-dire au niveau des substitutions et des ellipses), et ce système rendait la liberté légère à l'écrivain, en limitant ses choix. Ce code rhétorique – ou second code, puisqu'il transforme les libertés de

1. « Ah! Quels découragements quelquefois, quel rocher de Sisyphe à rouler que le style, et la prose surtout! *Ça n'est jamais fini* » (1853, *op. cit.*, p. 153).

la langue en contraintes de l'expression – est moribond au milieu du XIX^e siècle; la rhétorique se retire et laisse en quelque sorte à nu l'unité linguiste fondamentale, la phrase. Ce nouvel objet, où s'investit désormais sans relais la liberté de l'écrivain, Flaubert le découvre avec angoisse. Un peu plus tard, un écrivain viendra, qui fera de la phrase le lieu d'une démonstration à la fois poétique et linguistique : *Un coup de dés* est explicitement fondé sur l'infinie possibilité de l'expansion phrastique, dont la liberté, si lourde à Flaubert, devient pour Mallarmé le sens même – vide – du livre à venir. Dès lors, le frère et le guide de l'écrivain ne sera plus le rhéteur, mais le linguiste, celui qui met à jour, non plus les figures du discours, mais les catégories fondamentales de la langue¹.

1967

1. Texte écrit en hommage à André Martinet. Paru dans : *Word*, vol. 24, n° 1-2-3, avril, août, décembre 1968.