

4/09

QUELQUES ASPECTS DE LA PHRASE DE FLAUBERT

DANS

UN COEUR SIMPLE

QUELQUES ASPECTS DE LA PHRASE DE FLAUBERT

DANS

UN COEUR SIMPLE

par

CHI-CHING LAI, B.A. (Université Fu-Jen, Taiwan)

Thèse Présentée

à la Faculty of Graduate Studies

en vue d'obtenir le grade de

Master of Arts

McMaster University

Septembre 1978

ABSTRACTS

Analyse détaillée des éléments linguistiques de la phrase dans le dialogue.

Etude de la nature des phrases courtes, longues et moyennes de la narration et de la description.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma très vive reconnaissance à Monsieur le professeur W. N. Jeeves pour son introduction stimulante aux études de stylistique, comme pour sa direction encourageante de cette thèse. Je voudrais remercier en plus les professeurs Brian Pocknell et William Hanley dont les suggestions m'ont beaucoup aidé. Je dédie cette thèse à mes parents, mon mari et mes amis qui m'ont beaucoup encouragé.

TABLE DES MATIERES

| | | |
|------------------------------|---|-----|
| INTRODUCTION | | 1 |
| PLAN | | 10 |
| CHAPITRE I | La Phrase Du Discours Direct | 20 |
| CHAPITRE II | La Phrase De La Narration Et De La Description | 98 |
| CONCLUSION | | 134 |
| INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES | | 139 |

INTRODUCTION

Après le bonnet rouge de Hugo qui a mis dans le roman de l'exotisme de toutes les couleurs grâce au mot pittoresque, on voit George Sand expérimenter avec les mots du terroir et du patois régional; Balzac et Eugène Sue introduisent l'argot des malfaiteurs; avec Stendhal, qui refuse le style pompeux et à la mode "inventé par des pauvres de pensée", c'est la recherche du style simple et clair;¹ Maupassant veut éviter "des clowneries de langue"² en choisissant le mot juste; les Goncourt recherchent l'écriture artiste dans le but "de rendre l'irrendable"³ en évitant la "syntaxe d'oraison funèbre" et les "phrases de gueuloir".⁴ Zola vise des effets spéciaux par

¹Cité par Charles Bruneau. Petite histoire de la langue française, Paris: Librairie Armand Colin, 1970, Vol. II, p. 74.

²Ibid., p. 148.

³Ibid., p. 155.

⁴Ibid., p. 156.

l'emploi d'un langage à la fois technique et populaire. Aucune surprise par conséquent si l'on voit Flaubert, qui a beaucoup écrit sur le style, s'intéresser à la "prose d'art" "précise comme le langage des sciences".⁵ Et Flaubert, on ne le sait que trop bien, s'intéresse surtout à la phrase et aux jeux syntaxiques: "Il faut" dit-il, "que les phrases s'agitent dans un livre comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance".⁶

On n'a donc pas besoin de partir à la recherche d'excuses pour proposer de considérer la phrase de Flaubert et le langage qui en est la chair. Le travail que nous voulons aborder a pour point de départ le fait que dans le conte intitulé Un Coeur Simple, on ne peut ne pas être frappé par un contraste des plus évidents, contraste qui marque la différence de structure de la phrase dans le récit d'un côté - langage de Flaubert - et dans le discours direct de l'autre - langage des personnages de Flaubert.

Dans le corps du texte, il est évident que Flaubert forme ses phrases comme le potier façonne scrupuleusement et avec amour ses argiles; il en résulte qu'on est souvent fasciné par cette forme sculptée,

⁵ Ibid., pp. 138-39.

⁶ Ibid., p. 145.

car on trouve à la fois structure et variété; mais dans le discours direct du conte, sous le coup de l'émotion (état d'esprit), ou de l'ingénuité des locuteurs (trait de caractère), sous l'effet de la brièveté de la parole parlée et non écrite, la phrase se morcelle et tombe dans la simplicité ou dans la désintégration même.

La phrase possède forcément toujours une structure parce que, à moins de ne plus communiquer que par des monosyllabes de caractère expressif, exclamatoire et même extra-phonologique, un écrivain tombe toujours sous la coupe des règles syntaxiques d'une langue. Cette structure est une servitude syntaxique qui peut ne pas s'imposer quelquefois là où il y a une aberration particulière chez le locuteur, aberration qui produirait un effet stylistique par le fait même de contrarier les règles, et qui ne se trouve pas dans notre conte. Mais en dehors des règles syntaxiques, et même à l'intérieur de celles-ci, il existe une assez large possibilité de former, de sculpter, de façonner la phrase en choisissant la place des mots et en créant des parallélismes, des symétries et des cadences: il ne s'agit plus d'une servitude mais d'une libre création. Pourtant, la plupart du temps, une telle forme exige une certaine longueur de phrase qui permettrait justement de manœuvrer ses termes et de réaliser un jeu spécial, tout comme l'art de la fugue se laisse reconnaître seulement si le thème arrive à se répéter. La phrase parlée ordinaire, courte, brusque même, parfois mal agencée au fil de la pensée, souvent illogique

et affective, possède une structure syntaxique mais refuse une forme "esthétique". Cette phrase est simple, directe, peu étoffée, souvent réduite à une bride de phrase. En fait, l'enveloppe formelle est devenue si transparente que l'on ne perçoit plus que le squelette intérieur qu'elle contient, fait de mots individuels, et l'élément sémantique (le vocable) prime sur la structure de la phrase par le fait même que cette structure s'est tellement affaiblie et cesse de frapper en tant que telle. Ici, analyser la phrase veut dire analyser simplement les éléments constituants parce qu'il n'y a pas de forme globale dans le sens esthétique.

Les contes, relativement courts et parachevés par l'auteur dans toute sa maturité, se prêtent à souhait à l'analyse linguistique. Nous avons été frappé par la forme des phrases dans Un Coeur Simple et surtout des phrases dialoguées. Connaissant la discipline artistique de Flaubert, nous nous sommes décidé à procéder à l'étude de ces phrases pour essayer d'en déceler le secret.

Il y a intérêt particulier qui marque le discours direct dans Un Coeur Simple: les phrases de dialogue sont très spéciales et nettement différentes du reste du texte. En effet Flaubert crée, de propos délibéré, quelque chose de très particulier et qui doit même trancher sur le reste du conte. Il y a un strict minimum de texte de dialogue, mais ceci, justement, présente au critique l'intérêt de pouvoir procéder à une analyse assez détaillée, pour dégager la nature de ce style parlé à l'intérieur du style flaubertien. L'auteur

introduit dans le texte du conte: plusieurs phrases ou bribes de phrases qui figurent entre guillemets pour représenter de vive voix le caractère des divers personnages. Il y en a deux sortes: des énoncés complets, même s'il n'y a pas de verbes présents pour en faire une "phrase bien formée"; et énoncés incomplets, qui sont plutôt des extraits d'énoncés de dialogue, ne représentant qu'une partie de ce que dit un personnage à un moment donné. Ces derniers se trouvent, non pas cités indépendamment, mais intégrés dans une phrase du texte - nous ne sommes donc pas sûrs, loin de là, de ce qu'aurait été le reste de la phrase - et l'on ne sait rien du contexte, ni de la syntaxe, ni du vocabulaire, ni de la forme de la phrase. C'est par suite de cet état d'ignorance sur la nature de l'énoncé dans sa totalité que nous refusons de considérer ce dernier type dans notre étude pour nous limiter fermement et exclusivement au premier type. A titre d'exemple, nous pourrions citer comme énoncé complet:

Vous en avez assez, Monsieur de Gremanville!
A une autre fois! (p. 25)

et par contre, comme énoncé incomplet:

Comme il gérait les propriétés de "Madame",
il s'enfermait avec elle pendant des heures
dans le cabinet de "Monsieur" ... (p. 26)

Ces énoncés sont souvent courts et simples, mais ne manquent pas d'expressivité. Le premier chapitre constitue une analyse des éléments qui forment la phrase de dialogue: des éléments pleins comme verbes, adverbes, adjectifs, noms, et aussi des éléments fonctionnels comme conjonctions, prépositions, déterminants et même la ponctuation. Cette analyse concerne toutes nos connaissances de grammaire et de linguistique pour enrichir notre compréhension du langage, et aide ainsi à interpréter les tons et les attitudes, et partant le caractère, des personnages principaux du conte, permettant de les mieux apprécier.

Les dialogues dans ce conte font contraste avec le reste du texte, et cette impression s'impose intuitivement. Pour arriver à se faire une idée plus exacte et plus objective de la nature linguistique des dialogues, il serait souhaitable de pouvoir les comparer directement avec les passages de non-dialogue. La façon la plus efficace serait naturellement de cataloguer de façon systématique tous les éléments linguistiques du reste du texte. Mais malgré la brièveté du conte, ceci représente une tâche beaucoup trop laborieuse et un travail qui serait hors de proportion avec la nature modeste de l'étude présente. Nous avons trouvé bon de choisir deux pages entières de notre texte, mais non pas de façon tout à fait arbitraire. Etant donné que la matière et la façon d'envisager la vie et les événements doivent nécessairement influencer sur le choix des mots et leur agencement, chaque auteur a tendance à développer une façon particulière d'écrire, autrement dit un style qui

lui est propre; il vaudrait mieux tenir compte du fait que Flaubert, de toute évidence, montre une prédilection fort marquée dans ce conte pour les passages de description d'une part et pour la narration de l'autre. Nous avons donc pensé qu'il serait utile de relever les éléments linguistiques du texte non-dialogué sur deux pages, l'une descriptive et l'autre narrative, afin de tenir compte des différences de langage imposées par deux attitudes et deux intentions différentes.

Cette étude détaillée du langage des phrases parlées constitue la première partie de notre travail, et la plus intéressante parce que la plus innovative. La phrase classique non-dialoguée de Flaubert est plus connue et a été traitée par plusieurs auteurs. Mais il nous paraît nécessaire de reprendre ces critiques à notre tour, pour pouvoir établir clairement une comparaison entre la phrase simple et la phrase plus sonore et plus étoffée, caractéristique de notre auteur.

Le deuxième chapitre constitue donc un bref aperçu des phrases dans la narration et la description: les phrases courtes, rapides qui produisent un effet de choc au cours de la narration; les phrases très longues, parallèles, construites minutieusement quant à la description. Entre les deux, nous trouvons aussi des phrases de longueur moyenne, les phrases "ternaires", préférées de l'auteur.

La méthode de travail que nous adoptons est purement systématique, ce qui peut être parfois intéressant, mais aussi parfois moins, et peut ne mener à aucun résultat. Toutefois le but de ce travail, est justement d'exposer et d'analyser toutes les questions de façon systématiques, sans pouvoir toujours obtenir de résultat comme au cours d'une expérience scientifique.

Puisque nous nous trouvons en présence de deux sortes de phrases diamétralement opposées, notre méthode de travail sera différente dans les deux chapitres principaux. Dans l'étude de la phrase parlée, il conviendra d'en analyser les éléments constituants par catégorie et de façon purement systématique. Un premier aperçu suggère que cette analyse risque d'apporter des résultats intéressants, étant donné que la lecture des quelques pages seulement révèle déjà la présence de beaucoup de noms propres et d'impératifs. Une analyse méthodique pourrait confirmer ou ne pas confirmer cette première impression: la suite nous l'apprendra. Quant à la phrase libre de Flaubert, c'est beaucoup moins par le vocable composant que par la forme que l'auteur arrive à mouler sa pensée; c'est là l'important. Dans la deuxième partie, par conséquent, notre attention sera plutôt attirée par la forme qui s'impose aux mots. Là, il s'agira beaucoup d'essayer d'établir les divers types de phrases que préfère Flaubert et de tracer les forces structurales qui jouent dans l'architecture linguistique qu'affectionne cet auteur.

De cette façon il serait possible d'arriver à une conclusion qui informe le lecteur à quel point Flaubert a pu se défaire de sa tige d'artiste pour se conformer au style nettement différent et peu articulé que ses personnages devraient lui imposer. On devrait pouvoir donc en principe procéder à une comparaison de la phrase où Flaubert se donne libre cours et du dialogue où Flaubert essaie de se restreindre aux exigences ou plutôt à l'étroitesse de l'esprit de ceux à qui il donne la parole. On verra que d'une part la "vraie" phrase flaubertienne ne diminue pas l'importance sémantique des vocables qui la constituent mais les met en valeur tout en se laissant orchestrer par son créateur - car il s'agit bel et bien de créer, comme le fait un artiste; tandis que d'autre part la phrase qu'il met dans la bouche des divers personnages jouit d'une certaine force grâce au fait qu'elle est très fruste et réduite à un strict minimum où le caractère des vocables employés joue un rôle également important car il trahit une attitude tout à fait spéciale.

PLAN

Notes Importantes

Tableaux I, II, III

Chapitre I: Analyse des éléments linguistiques dans les dialogues

- I. Ponctuation: liste
définition
le point-virgule
le point
le point d'interrogation
le point de suspension - l'affectivité
le point d'exclamation
- II. Nom: liste
définition
noms communs et propres
noms concrets et abstraits
- III. Adjectif: liste
définition
antéposition des adjectifs - l'affectivité
adjectifs superficiels
adjectifs spéciaux
- IV. Verbe: liste
définition
choix des verbes
mode
temps
omission du verbe
-

- V. Adverbe: liste
définition
adverbes d'opinion - oui, non
adverbes de négation - ne, ne pas, ne rien,
ne plus
complication des adverbes de négation -
ne plus jamais
double négation
adverbes de quantité - plus, moins, comme
autres
- VI. Déterminants: liste
définition
- VII. Pronom: liste
définition
pronoms indéfinis - ça, c'
pronoms sujets - "je" et "vous", "elle"
et "il"
fonction de pronom - l'accentuation
pronoms objet - le, la, l', les, en
pronom indéterminé - on
- VIII. Préposition: liste
définition
à
de
préposition de temps
préposition de lieu
préposition de relation
préposition nécessaire au mécanisme syntaxique -
l'originalité, expressions adjectives,
l'accentuation
- IX. Conjonction: liste
définition
mais - l'opposition
si - condition
que - outil syntaxique
"et" dans la narration
- X. Attitude: Félicité
Madame Aubain
Loulou
-

- XI. Le caractère phonétique du dialogue
ton parlé et affectif - érosion phonétique - forme
non-achevée - bribes ou tronçons de phrase -
nécessité de contexte pour compléter l'énoncé
phrases indépendantes - monorhème et dirhème

- XII. Syntaxe affective et parlée - formes d'accentuation
Tournures affectives - répétition, termes "bien" "donc"

- XIII. Commentaires
manque de commentaire
commentaire en avant, après
choix de verbe
conclusion

Chapitre II:

- I. Phrase courte

 - II. Phrase longue

 - III. Phrase moyenne

 - IV. Phrase bien agencée (surtout au groupe ternaire)
 - A) simple
 - B) plus compliquée
-

NOTES IMPORTANTES

1. Toutes les citations tirées de Trois Contes (Un Coeur Simple, La Légende de Saint Julien l'Hospitalier et Hérodiad) de Gustave Flaubert proviennent de collection folio, Paris:Gallimard, 1973.
 2. Monorhème : Une phrase comme "volée!" dont le sujet grammatical n'est pas exprimé, mais il se constitue de lui-même. C'est la phrase qui ne s'éclaire qu'à la suite de toute une implication de faits et de circonstances, apparaît surtout comme une réaction personnelle qui ne vise aucun destinataire.
 3. Dirhème: phrase à deux membres, nous y avons sujet et prédicat psychologiques, mais les deux termes ne sont pas encore soudés: Envolé, le chapeau! La pensée s'élabore en deux temps. L'explosion est suivi d'un second terme qui vient pour compléter le propos. (L'explication des deux termes provient de Marcel Cressot, Le Style et ses techniques, Paris.Presses Universitaire, 1971, pp. 205-206)
-

TAB LEAU I

Le discours direct d'Un Coeur Simple

NOTE: A. se rapporte à Mme Aubain; G. à Gremanville;
F. à Félicité; Li. à Liébard;
L. à Loulou; S. à Simonne;
T. à Théodore; Fa. à Fabu.

- F. p. 23: "Ah!" dit-elle
- T. p. 23: "Mais non, je vous jure!"
- A. p. 24: Mme Aubain finit par dire: - "Soit, je vous accepte!"
- G. p. 25: qu'il disait: "Feu mon père",
- F. p. 25: Félicité le poussait dehors poliment: "Vous en avez assez, Monsieur de Gramanville! A une autre fois!"
- F. p. 27: "Ne craignez rien!" dit Félicité
- F. p. 27: Non! Non! moins vite!"
- F. p. 27: elle criait: - "Dépêchez-vous! dépêchez-vous!"
- Li. p. 29: il dit: "En voilà une Mme Lehoussais, qui au lieu de prendre un jeune homme - "
- A. p. 35: en répétant: - "Allons! du courage! du courage!"
- F. p. 37: criait: "Victor!"
- F. p. 39: Félicité lui dit: - "Moi, Madame, voilà six mois que je n'en ai reçu! ..."
- A. p. 39: - "de qui donc? ..."
- F. p. 39: La servante répliqua doucement: "Mais de mon neveu!"
A. - "Ah! Votre neveu!"
-

- A. p. 40: "C'est un malheur - qu'on vous annonce. Votre neveu - "
- F. p. 40: Elle répétait par intervalles: - "Pauvre petit gars! pauvre petit gars!"
- F. p. 40: Alors elle dit: - "Ça ne leur fait rien, à eux!"
- p. 41: le chef avait dit: - "Bon! encore un!"
- A. p. 42: "Donnez-moi ma chaufferette, ma bourse, mes gants; plus vite donc!"
- A. p. 42: - "Pas encore!" dit le médecin.
- F. p. 42: Une réflexion lui vint: "La cour n'était pas fermée! Si des voleurs s'introduisaient?"
- A. p. 44: "Elle?" reprenait Mme Aubain.
- A. p. 44: "Ah! oui! ... oui! ... Vous ne l'oubliez pas!"
- F. p. 47: elle avait dit: - "C'est Madame qui serait heureuse de l'avoir!"
- L. p. 48: il répéta: "Charmant garçon! Serviteur, Monsieur! Je vous salue, Marie!"
- A. p. 49: qui lui criait - "Prenez donc garde! vous êtes folle!"
- A. p. 50: Sa maîtresse lui disait: - "Mon Dieu! comme vous êtes bête!"
- F. p. 50: elle répliquait: - "Oui, Madame",
- L. p. 51: imitait Mme Aubain - "Félicité! la porte! la porte!"
- A. p. 51: lui dit: - "Eh bien! faites-le empailler!"
- F. p. 53: "Ils me l'auront volé!" pensait-elle
- F. p. 56: répliqua doucement: - "Ah' Comme Madame!"
- F. p. 57: "Pardonnez-moi, dit-elle -
"Je croyais que c'était vous qui l'aviez tué!"
- Fa. p. 57: "Elle n'a plus sa tête, vous voyez bien!"
- S. p. 57: "Allons! dites-lui adieu!"
- F. p. 60: et elle dit - "Est-il bien?"
-

TABLEAU II

Liste d'un t  xte narratif d'Un Coeur Simple (p. 37)

Total approximatif: 321 mots

Nom (67)

retour, voyage, cadeau, fois, boîte, coquilles, tasse, café, bonhomme, pain, épices, taille, moustache, yeux, chapeau, cuir, pilote, histoires, termes, lundi, juillet, date, cours, nuit, surlendemain, paquebot, go  lette, ans, perspective, absence, adieu, mercredi, soir, dîner, Madame, galoches, lieues, chantiers, pas, gens, tour, bassin, navires, amarres, terrain, lumières, chevaux, ciel, bord, quai, mer, palan, bateau, voyageurs, barriques, cidre, paniers, fromages, sacs, grain, poules, capitaine, mousse, bossoir, tête, échelle.

Non Propre (13)

Victor (3), Morlaix, Dunkerque, Brighton, Honfleur (2) Havre, Félicité (2), Pont-Evêque, Calvaire.

Verbe (47)

alla, offrait, fut (2), embellissait, avait, amusait, racontant, oublia, annonça, était, irait, rejoindre, devait, démarrer, serait parti, d  sola, dire, chaussa, avala, séparent, prendre, prit, se perdit, revint, accosta, engagèrent, se hâter, fit, se heurtait, s'abaissa, s'entrecrois  rent, se crut, apercevant, hennissaient, enlevait, descendait, se bousculaient, entendait, chanter, jurait, restait, avait reconnu, criait, leva, s'élançait, retira.

Adverbe (14)

successivement, ne pas (2), bien, peu, arrière, prochainement, peut-être, encore, quand (2), à gauche, à droite, tout à coup.

Adjectif (21)

Chaque, première, seconde, troisième, grand, prise, bons, francs, petit, placé, mêlée, marins, engagé, long, telle, rempli, folle, effrayés, accoude, indifférent, tout.

Préposition (49)

à (8), au (prép. + article 3), de (5), d' (2), de (prép. + partitif 7), du (prép. + article 4), en (5), comme, dans (4), par (2), pour, après, devant, au lieu de, sur (2), contre, entre.

Pronom (33)

Il (6), lui (3), ce, l' (3), elle (8), qui (4), qu', autres, les (2), où, cela, on (2).

Déterminant (58)

le (le + à 3), le (le + de 4), un (9), une (3), le (9), la (9), des (9), les (4), d', l', 14, 1819, sa, deux, quatre, ses.

Conjonction (9)

et (7), qu', puis.

TABLEAU III

Liste d'un texte descriptif d'Un Coeur Simple (p. 20)
Total approximatif: 312 mots.

Nom (84)

acajou, piano, baromètre, tas, boîtes, cartons, bergères, tapisserie, cheminée, marbre, style, pendule, milieu, temple, appartement, plancher, jardin, étage, cheminée, Madame, papier, fleur, portrait, Monsieur, costume, muscadin, chambre, couchettes, enfants, matelas, salon, meubles, drap, corridor, cabinet, étude, livres, paperasses, rayons, bibliothèque, côtés, bureau, bois, panneaux, retour, dessins, plume, paysages, gouache, gravures, souvenirs, temps, luxe, lucarne, étage, chambre, prairie, aube, messe, soir, interruption, dîner, vaisselle, ordre, porte, bûche, cendres, âtre, rosaire, main, marchandages, entêtement, propreté, casseroles, désespoir, servantes, lenteur, doigt, table, miettes, pain (2), livres, jours.

Nom propre (4)

Louis XV, Vesta, Audran, Félicité.

Verbe (27)

supportait, flanquaient, représentait, sentait, était, avait, communiquait, voyait, venait, menait, garnissaient, disparaissaient, éclairait, se levait, travaillait, enfouissait, s'endormait, montrait, faisait, mangeait, recueillait, durait, contenant, entourant, ayant vue, étant fini, manquer.

Adverbe (11)

ne ... pas (2), plus ... que, très, plus (2), bien, peu, toujours, d'abord, exprès.

Adjectif (25)

vieux, piramidal, jaune, premier, grande, pâle, petite, large, noir, meilleur, close, économe, moïsi, tendue, fermée, rempli, recouverts, épanoui, cuit, poli, tout, autres, toute, bas, second.

Préposition(60)

à (5), d' (10), sous (3), de (prép. + partitif 3), de (12), en (4), au (prép. + article 4), à (5), avec (2), sans (2), sur (2), dès, pour (2), jusqu', devant, dans, quant à, des (prép. + article).

Pronom (11)

il, y, elle (5), où, on, qui, personne.

Déterminant (70)

ses (3), un (13), deux (3), la (13), le (le + à 4)), l' (3), le (8), une (3), l' (explétif), des (5), les (6), trois, sons (2), les (les + de), le (le + de), le (le + du), douze, vingt, du.

Conjonction (17)

et (13), car, puis (2), ensuite.

I

PONCTUATION

Ponctuation Logique et Affirmative

| | |
|---------------------|----------|
| Virgule (,) | 11 |
| Deux-points (:) | 0 |
| Point-virgule (;) | 1 |
| Point (.) | <u>1</u> |
| | 13 |

Ponctuation d'Attitude

| | |
|-----------------------------|-----------|
| Point d'interrogation (?) | 4 |
| Points de suspension (...) | 4 |
| Point d'exclamation (!) | <u>47</u> |
| | 55 |

Les signes de ponctuation logique et affirmative (. , ; :) ont une fonction intellectuelle et analytique, ils divisent une phrase en plusieurs groupes, plus ou moins indépendants, par des pauses pour faciliter la compréhension. Quelquefois aussi la ponctuation peut marquer le rapport logique entre deux parties d'une phrase - c'est le cas surtout du point-virgule (;) et du deux-points (:) ; ils introduisent une pause majeure à l'intérieur d'une phrase complète, séparant ainsi deux idées majeures. Cette pause suggère que le second

élément ne fait que compléter le premier.

La ponctuation s'accumule surtout dans les phrases complexes, là où il y a soit additions, soit intercalations, soit explications, ce qui nécessite un jeu de voix délicat pour ne pas perdre le fil des idées et pour établir par une juste nuance le rapport délicat entre les divers éléments de l'énoncé. Les deux signes de ponctuation par excellence sont d'une part le point final pour marquer la fin d'un énoncé, d'une phrase, et donc l'achèvement d'une idée complète, et d'autre part la virgule qui nuance la structure intérieure de la phrase.

Le point-virgule (;) divise mais coordonne, dans une phrase d'une certaine longueur, deux parties séparées, et généralement de construction indépendante, mais qui se valent quant à leur importance relative; ces deux parties jouissent quand même d'une certaine intimité et par conséquent doivent s'installer dans une seule même phrase pour souligner leur interdépendance. Le deux-points, par contre, marque un rapport plus étroit et indique l'achèvement par l'explication, par la suggestion, par la conséquence; il s'ensuit que le deux-points peut assez efficacement et même avec légèreté remplacer un morphème tel la préposition ou la conjonction - c'est un rapport d'une certaine complexité.

Le point final nous renseigne sur l'étendue de la phrase et sur son terme: d'ordinaire il s'occupe d'indiquer la fin d'une simple affirmation. Sur 38 exemples de discours direct chez Flaubert, on peut

constater la non-existence de point (.) qui sert à terminer la phrase affirmative; chose extrêmement bizarre, nous ne pouvons presque pas en trouver dans le dialogue sauf "C'est un malheur ... qu'on vous annonce. Votre neveu ..." (p. 40) dans le dialogue; et pourtant dans un texte écrit moyen, c'est bel et bien le point final, avec la virgule qui prime. Mais la phrase parlée de Flaubert ne possède pas du tout l'équilibre de la phrase écrite.

Pour ce qui est de la virgule il n'y a pas grand'chose à dire: on s'attend à en voir toujours, au moins une petite quantité, souvent pour séparer des éléments intercalés, comme par exemple des appellatifs: "Oui, Madame" (p. 50). Pourtant le fait qu'il y en a si peu, (11) relativement au total des éléments de discours (38), démontre amplement que ces derniers manquent de complexité intérieure. Il faudrait ajouter quand même qu'il y a en fin de phrase de discours direct, trois virgules, mais puisque cette phrase se trouve dans une phrase de Flaubert, qui prolonge la pensée, le point final auquel on s'attendait doit être transformé en virgule (p. 25, 50, 56). Rien de surprenant donc si le signe le plus complexe, c'est-à-dire, le deux-points ne figure aucunement dans ces phrases: l'élément logique en est totalement absent. Ailleurs dans la narration, Flaubert se sert beaucoup de ces deux points ou point-virgule pour introduire une explication longue mais avec logique:

Bientôt il avoua quelque chose de fâcheux: ses parents l'année dernière, lui avaient acheté un homme; mais d'un jour à l'autre on pourrait le reprendre; l'idée de servir l'effrayait (p. 23)

Pour curieux que cela puisse paraître, il se présente quand même un exemple du point-virgule:

Donnez-moi ma chaufferette, ma bourse, mes gants; plus vite donc! (p. 42)

Le point-virgule rajoute à la première phrase l'idée de vite et la complète; la phrase aurait pu exister comme telle "donnez-moi la chaufferette, ma bourse, mes gants." Mais le point-virgule ici permet de rajouter à la deuxième partie avec beaucoup plus d'insistance, ce qui rend l'impératif beaucoup plus fort. Ailleurs, nous remarquons que dans la narration, ou la description, ce point virgule devient très important et nécessaire pour que les lecteurs comprennent clairement quelle idée est la première, et laquelle la complète.

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. 41)

Voilà pour les signes de ponctuation d'ordre plutôt logique. Une première conclusion, c'est que le discours direct de Flaubert n'en tient presque pas compte. Le ton, donc, doit être tout autre que logique et analytique.

Par contre la ponctuation d'attitude est nettement plus importante (55 cas contre 18 cas). Il y a autant de phrases interrogatives que de phrases affirmatives; et dans certains cas (p. 40, 60) le point

d'interrogation appelle une intonation spéciale et qui exige que le lecteur entende de l'oreille, au moins intérieure, la voix qui met en oeuvre un jeu spécial: on entend autant qu'on lit - effet qui vise la vraisemblance:

elle? (p. 44)

Est-il bien? (p. 60)

La cour n'était pas fermée! Si des voleurs s'introduisaient? (p. 42)

Mais comparé avec la totalité des signes de ponctuation dans le discours direct, le point d'interrogation n'est pas d'une grande importance.

D'autre part, certains éléments de ponctuation peuvent agir de façon affective sur le lecteur, notamment les points de suspension qui indiquent que l'expression de la pensée reste incomplète pour quelque raison d'ordre affectif ou autre (réticence, convenance, émotion):

Ah! oui! ... oui! ... vous ne l'oubliez pas! (p. 44)

Moi, Madame, voilà six mois que je n'en ai reçu ... (p. 39)

ou une hésitation:

de qui donc? ... (p. 39)

C'est un malheur ... qu'on vous annonce. Votre neveu ... (p. 40)

Ou bien ces éléments de ponctuation fait appel à l'imagination du lecteur en permettant un prolongement inexprimé de la pensée:

En voilà une Mme. Lehoussais qui au lieu de prendre un jeune homme ... (p. 29)

Finalement nous abordons le point d'exclamation qui est très important ici; examinons la liste: 47 points d'exclamation - la grande majorité des cas. Il aide surtout à traduire immédiatement par l'oreille le ton et le jeu de la voix, au lieu de passer par le truchement d'une explication sémantique; c'est-à-dire le lecteur peut entendre directement sans avoir à passer par une reconstruction d'après une analyse intellectuelle de la part de l'auteur.

Il est employé surtout quand la voix quitte le ton naturel de l'expression posée et maîtrisée de l'intellectuel pour verser dans le discours non-analytique.

Si nous procédons à l'analyse rapide de plusieurs types d'attitude trahie par le ton de la voix et déclenchée par la présence du point d'exclamation, nous passons par toute une gamme d'attitudes:

l'inarticulé = ah! (p. 23)
l'appel vif = Victor! (p. 37)
attitude de base de désapprobation: non! (p. 27)
l'ordre péremptoire: du courage! (p. 35)
encouragement: du courage! (p. 35)
surprise: votre neveu! (p. 39)
compassion: pauvre petit gars! (p. 40)

vivacité: je vous accepte! (p. 24)
insistance: je vous jure! (p. 23)

Ces phrases sont pour la plupart très courtes, quand on élève la voix, cela anime tout le conte et donne une intonation dominante dans la narration:

Non! non! moins vite! (p27)

Parfois, un ordre s'impose "Allons! du courage! du courage!" (p. 35). Souvent s'il n'y avait pas ce point d'exclamation, toute la phrase changerait de ton et aurait moins de force:

Ça ne leur fait rien, à eux! (p. 40)

Sans point d'exclamation à la fin de cette phrase, ce pourrait être une réflexion, ou une constatation, plutôt qu'une réclamation. Dans les 38 dialogues, nous trouvons 43 points d'exclamation, cela pourrait, peut-être, s'expliquer par l'idée de Sayce:

The exclamation may be regarded as an extended interjection. Like the question it is probably more of the spoken than the literary language

The reader is almost forced to speak the words aloud or at least to imagine clearly the actual sounds and intonation! ⁷

Flaubert écrit dans Un Coeur Simple la partie dialogue purement d'un langage parlé plutôt que littéraire. Les lecteurs sont, peut-être, plus frappés quand ils lisent ces dialogues avec tant de points d'exclamations que dans le reste du conte, parce que les sons et l'intonation nous frappent et impliquent le ton de chaque interlocuteur. Ceci par moment ranime le conte et amène les lecteurs dans l'ambiance du récit.

Ainsi, une première conclusion s'impose: la phrase logique, analytique et compliquée n'existe pas; d'autre part, la phrase qui domine, c'est celle qui marque une attitude ou une émotion.

⁷R. A. Sayce, Style in French Prose (Oxford: Clarendon Press, 1953), p. 84.

II

NOM

Liste des noms

Noms communs

père (p. 25) chaufferette (p. 42)
fois (p. 25) bourse (p. 42)
homme (p. 29) gants (p. 42)
mois (p. 39) cour (p. 42)
neveu (p. 39) voleur (p. 42)
neveu (p. 39) garçon (p. 48)
malheur (p. 40) serviteur (p. 48)
neveu (p. 40) garde (p. 49)
gars (p. 40) Dieu (p. 50)
gars (p. 40) porte (p. 51)
courage (p. 35) porte (p. 51)
courage (p. 35) tête (p. 57)
 adieu (p. 57)

Noms propres

Monsieur de Gremanville (p. 25)
Madame Lehoussais (p. 29)
Victor (p. 37)
Madame (p. 39)
Madame (p. 47)
Monsieur (p. 48)
Monsieur (p. 48)
Marie (p. 48)
Madame (p. 50)
Félicité (p. 51)
Madame (p. 56)

Parmi les mots d'un texte, certains communiquent le sens de base et sont désignés couramment comme mots pleins ou mots sémantiques. Ce sont le plus souvent des mots qui évoquent une image dans l'esprit et permettent ainsi une vision mentale. Il s'agit la plupart du temps de substantifs et de verbes, moins souvent d'adjectifs et encore moins

souvent d'adverbes. Par contre les mots qui ajustent, qui actualisent, qui créent le fil syntaxique et permettent d'enchaîner une série de visions pour en faire un tout cohérent, sont les mots outils ou mots fonctionnels.

C'est le substantif qui sert à désigner, à nommer les êtres animés, les choses, les événements figés; c'est à travers ces termes que nous pouvons distinguer la nature d'un texte, s'il s'agit d'un texte concret, pittoresque, abstrait, psychologique, etc. Et puisque ce discours direct existe pour permettre au lecteur de se rendre compte du caractère des personnages sans personne interposée, au moins en théorie, c'est en écoutant les propres mots de telle personne qu'on entre directement en contact avec la vraie nature de cette personne.

Dans le monde d'Un Coeur Simple, nous constatons surtout l'emploi des noms communs et ordinaires, d'une part pour les êtres humains, d'autre part pour les choses qui les entourent habituellement. Il y a des termes très généraux:

homme (p. 29), gars (p. 40), garçon (p. 48)

des termes de parenté assez simples:

père (p. 25), neveu (pp. 39, 40)

et d'autres termes, moins fréquents, un peu plus précis sans pour cela passer dans le camp du pittoresque et de l'imagé:

voleur (p. 42), serviteur (p. 48)

Pour les objets, il y a toujours de l'ordinaire:

porte (p. 51), tête (p. 57), cour (p. 42)

Ce sont là les substantifs qui forment le monde de Félicité.

Ce sont eux qu'elle manie ou qu'elle entend et qu'elle a l'air de retenir autour d'elle. Trois vocables permettent d'entrevoir un peu plus ses activités journalières, et désignent certains objets insignifiants auxquelles la maîtresse de Félicité attache de l'importance; ils révèlent en quelque sorte les détails qui forment un centre d'intérêt dans cette vie restreinte: chaufferette, bourse, gants (p. 42).

Quant aux substantifs plutôt abstraits, il y en a fort peu qu'on puisse relever: malheur (p. 40), courage (p. 35), Dieu (p. 50). Le premier mot représente un concept ultrabanal, et très connu dans la langue courante, car l'idée d'être heureux ou malheureux est partagé par tous les hommes. Le mot courage (p. 35) ne fait pas son apparition dans une belle phrase d'un discours sur les qualités morales pour signifier la vaillance et l'intrépidité mais constitue un monorhème

à lui seul où il sert tout simplement à encourager: loin d'être un concept abstrait, c'est plutôt une locution familière dans le sens de "ne te laisse pas démonter" et n'est donc qu'une extension du "allons" exclamatoire qui précède.

Le mot garde ne peut pas être considéré seul, puisqu'il entre dans un verbe composé ou locution verbale prendre garde, et possède le même sens ici que les exclamations "méfiez-vous" ou "attention".

Finalement Dieu n'a aucun rapport avec la métaphysique mais fait partie intégrante de la locution exclamatoire "mon Dieu!" pour communiquer la surprise. Il en est de même avec adieu (p. 57), où les éléments composants ont disparu pour signifier simplement une salutation formelle au moment du départ.

On constate finalement l'existence de beaucoup de noms propres (10 en tous) et de termes d'adresse tels Monsieur, Madame, dont la plupart sont mis dans la bouche de Félicité, sans doute pour indiquer la relation formelle qui existe entre elle et les autres, ou l'importance de certaines personnes dans sa vie. D'ailleurs ces termes peuvent s'injecter d'une attitude morale d'après le ton de la voix: Monsieur de Gremanville (p. 25) pourrait cacher une reproche, car le Monsieur en question, ayant trop bu, lâche des gaillardises (p. 25); Victor (p. 37) représenterait un cri de désespoir; Félicité (p. 51) suggère un ton

péremptoire de Mme Aubain, tandis que le Marie (p. 48) de Félicité est répété dans le bec du perroquet, impliquant un nom précieux et chéri réduit à rien par la répétition. Les divers Madame de la part de Félicité ne laissent pas de rappeler son état de sujétion vis-à-vis de la maîtresse. Ici donc, l'intérêt réside dans le fait que le nom propre fonctionne à deux niveaux - d'une part il nomme, d'autre part il communique une attitude, et avec le minimum d'effort. Il n'est pas sans intérêt de comparer d'autres pages de Flaubert dans Un Coeur Simple, avec les dialogues. Malgré la forte proportion des substantifs dans les dialogues, il n'en reste pas moins vrai qu'il y a ici une légère baisse:

| | <u>substantifs</u> | <u>total des mots</u> | <u>% des substantifs</u> |
|--------------------|--------------------|-----------------------|--------------------------|
| p. 20 (descriptif) | 88 | 312 | 23% |
| p. 37 (narratif) | 79 | 320 | 24% |
| dialogue | 36 | 211 | 17% |

- une baisse, en fait, d'un tiers; et au lieu de représenter le quart de l'ensemble, le substantif en conversation n'en représente plus que la sixième partie. Il sera nécessaire de scruter avec attention la fréquence des autres parties du discours pour constater comment l'élément nominal, tellement essentiel d'ordinaire pour traduire la pensée, se fait remplacer. Au fond, il y a peu de mots capables de prendre la place de cette fonction primordiale: nommer les choses. On perçoit également l'importance des noms propres, à l'intérieur de la catégorie nominale,

dans le discours direct du conte:

| | <u>noms communs</u> | / | <u>noms propres</u> | | <u>total</u> |
|--------------------|---------------------|---|---------------------|--------|--------------|
| p. 20 (descriptif) | 84 | | 4 | (21:1) | 88 |
| p. 37 (narratif) | 66 | | 13 | (5:1) | 79 |
| dialogue | 26 | | 10 | (2½:1) | 36 |

Le nom propre figure peu fréquemment dans la description, en partie parce que le singleton est une forme synthétique qui dit tout en une fois, en partie parce que, s'il a besoin d'être précisé pour celui qui ne le rencontre que pour la première fois, c'est forcément la description qui prime et occupe la première place. Le nom propre apparaît bien plus souvent dans le texte narratif, évidemment parce qu'il s'agit de nommer ceux qui participent à l'action. Par contre la fréquence la plus forte se voit dans le dialogue: ce qui démontre qu'il est beaucoup moins question de choses maintenant que de personnes, et notamment de personnes qui se placent dans le cercle immédiat des locuteurs, et par conséquent connues de tous. Ceci amène une exclusion plus poussée des noms communs qui se laissent reconnaître seulement par une propriété qui les caractérise, procédé analytique.

Quelle conclusion s'impose après notre analyse de ces substantifs qui généralement sont les mots clés d'un texte? C'est

un langage des plus simples représentant une vision assez naïve du monde. Dans son essence, une langue n'est rien d'autre, en gros, qu'une analyse de la vie qui entoure celui qui parle; il y a pourtant certains éléments synthétiques et plus subjectifs qui restent - ce sont là surtout les noms propres, vision totale et indivisée des choses, typique de l'enfant dans les premières étapes de son acquisition d'une langue.

III

ADJECTIF

Liste des adjectifs

| irréguliers | indéfini | préposé | attribut | participe passé |
|-------------|--------------|---|--|-----------------|
| feu (p.25) | autre (p.25) | jeune (p.29) pauvre (p.40) pauvre (p.40) petit (p.40) petit (p.40) bon (p.41) charmant (p.48) | heureuse (p.47) folle (p.49) bête (p.50) | fermée (p.42) |

Dans la page descriptive que nous avons prise comme caractéristique du style de Flaubert dans ce conte, nous rencontrons, chose inattendue, relativement peu d'adjectifs, seulement 24 sur un peu plus de 300 mots, soit dans les 8% au maximum; il en est de même dans les dialogues où l'adjectif figure avec une assez basse fréquence, 6% au maximum. Mais l'intéressant, c'est la qualité des adjectifs qui distingue les deux styles: voici, pour établir une brève comparaison, la liste des adjectifs tirés de la page descriptive:

| participe passé | posé-avant | posé-après | attribut | indéfini | pp. (nom) |
|-----------------|------------|------------|----------|----------|-----------|
| tendue | vieux | pyramidal | bas | tout | le moisi |
| fermé | premier | jaune | | autres | le poli |
| recouverts | large | grande | | toute | |
| évanouie | second | pâles | | | |
| close | | petite | | | |
| cuit | | noir | | | |
| rempli | | meilleur | | | |

Nous constatons que, dans les dialogues, les adjectifs précèdent ou prennent la position d'attribut, mais ne sont jamais postposés. Par contre le texte descriptif a tendance à postposer même les adjectifs de la plus banale qualité: grand, petit, meilleur, ce qui veut dire que la présentation est froidement analytique et intellectuelle. Un premier point se dégage: les adjectifs des dialogues sont très souvent préposés parce qu'ils sont de qualité plate et banale, ou parce qu'ils s'associent avec une attitude affective. C'est bien le cas dans l'exemple "pauvre petit gars" (p. 40) où pauvre est entièrement dû à l'affectivité (qui inspire la pitié); dans le contexte il est même probable que "petit" n'a rien à faire avec la stature du neveu, mais porte la marque de l'émotion (tout comme "mon petit" peut signifier une affection entre adultes).

L'adjectif se place avant le nom quand il a
une valeur qualificatif, exprime un jugement,
une impression, une réaction subjective,

souvent affective: une charmante soirée ... 8

Surtout dans le contexte "Pauvre petit gars! pauvre petit gars!" (p. 40)
Avec la répétition, pauvre et petit perdent complètement leur sens propre et revêtent un caractère affectif prononcé.

Quelquefois, l'adjectif préposé forme un tout avec le substantif, et perd par conséquent sa valeur individuelle et son sens: nous trouvons un cliché tout fait où charmant perd beaucoup de son sens primitif pour ne garder qu'un élément d'émotivité. Ceci d'ailleurs est confirmé par ce fait que c'est bien Loulou qui ne fait que répéter de façon mécanique ce qu'il a entendu tant de fois comme automatisme de politesse conventionnelle. Même l'adjectif comme attribut est presque infailliblement émotif: heureuse (p. 47), folle (p. 49), bête (p. 50). Ce sont des adjectifs de sentiment en général, ils n'ont pas le sens fort de folle ou de bête. Le ton est atténué, affectif par l'usage de ces adjectifs qui sont devenus moins forts qu'à l'origine. Il n'existe pas d'adjectifs qui décrivent les sentiments profonds des personnages. Ces trois adjectifs sont assez superficiels.

⁸ Cité par Maurice Grevisse Le Bon Usage. (Paris: P. Geuthner, 6ème édition) 1955, p. 302.

Il n'y a, dans les dialogues, que deux adjectifs qui attirent l'attention: d'une part fermée, provenant d'un verbe, apporte quand même un petit peu de couleur; et le mot assez irrégulier et savant, difficile à manipuler feu (mot remplacé très souvent par décédé ou défunct) et qui est proféré par un monsieur d'un certain standing, le marquis.

Pour bien établir le contraste, passons brièvement à la page de texte descriptif: l'aspect physique est précisé avec des termes moins ordinaires: pâle et surtout pyramidal; qui plus est, le participe passé, suggérant certaines actions, apporte un élément de pittoresque, souvent souligné par l'adjonction d'un complément:

un pain ... cuit exprès pour elle (p. 20)

la chambre ... tendue d'un papier à fleurs pâles (p. 20)

Notons que bon! (p. 41) a cessé de fonctionner comme vrai adjectif, et prend plutôt la force d'un adverbe exclamatif de surprise et d'irritation. C'est encore le côté affectif qui monte à la surface, et le côté intellectuel ou signifiant qui passe à l'arrière-plan.

Les adjectifs n'ont pas de grande importance lorsqu'il n'y a même pas de substantifs qu'ils puissent qualifier. Les adjectifs de discours direct ne font qu'apporter un élément de banalité et d'affectivité, sauf dans quelques rares cas. Nous ne pouvons trouver

aucun adjectif de jugement, ni pittoresque, ni exotique, ni métaphorique. Ailleurs, dans la narration, "poisson palpitant" (p. 31), "un perroquet gigantesque" (p. 61) Flaubert emploie des adjectifs bien plus pittoresques que ceux du discours direct.

IV

VERBE

1. Liste des Verbes

| <u>Verbes de Base</u> | <u>Verbes en "ER"</u> | <u>Verbes Irréguliers</u> |
|---|-----------------------|----------------------------|
| AVOIR p. 25, 39, 47, 57 | JURER p. 23 | A) <u>Fréquents:</u> |
| ETRE p. 40, 42, 47, 47, 49, 50, 57, 60 | ACCEPTER p. 24 | PRENDRE p. 29, 49 |
| | SE DEPECHER p. 27, 27 | FAIRE p. 40, 51 |
| | ANNONCER p. 40 | CROIRE p. 57 |
| | DONNER p. 42 | VOIR p. 57 |
| | OUBLIER p. 44 | DIRE p. 57 |
| | SALUER p. 48 | |
| | EMPAILLER p. 51 | B) <u>Moins Fréquents:</u> |
| | VOLER p. 53 | CRAINdre p. 27 |
| | PARDONNER p. 57 | S'INTRODUIRE p. 42 |

2. Liste des Temps

| <u>Présent</u> | <u>Impératif</u> | <u>Imparfait</u> | <u>Infinitif</u> |
|-----------------|-----------------------|--------------------------|------------------------|
| jure (p. 23) | craignez (p. 27) | était (p. 42) | avoir (p. 57) |
| accepte (p. 24) | dépêchez-vous (p. 27) | s'introduisaient (p. 42) | empailler (p. 51) |
| avez (p. 25) | dépêchez-vous (p. 27) | croyais (p. 57) | prendre (p. 29) |
| est (p. 40) | donnez (p. 42) | était (p. 57) | |
| annonce (p. 40) | prenez (p. 49) | | |
| fait (p. 40) | faites (p. 51) | <u>Passé Composé</u> | <u>Futur Antérieur</u> |
| oubliez (p. 44) | pardonnez (p. 55) | ai reçu (p. 39) | auront volé (p. 53) |
| salue (p. 48) | dites (p. 57) | | |
| êtes (p. 49) | allons (p. 35) | <u>Plus-que-Parfait</u> | <u>Conditionel</u> |
| êtes (p. 50) | allons (p. 57) | aviez tué (p. 57) | serait (p. 47) |
| a (p. 57) | | | |
| voyez (p. 57) | | | |
| est (p. 60) | | | |

Verbes

Le verbe est l'âme d'une langue. C'est, comme on l'a fort bien dit, le mot par excellence. Mot qui exprime une action, un état, un devenir, et qui présente un système complexe de forme. (Petit Robert)

En fait, tout comme le mot "langue" dans le sens de "système de communication commune à un groupe social" dérive du mot désignant l'organe musculaire qui contribue le plus à la formation des sons articulés, le mot "verbe" dans le sens d'une certaine partie du discours, provient du latin verbum signifiant mot ou parole. C'est dire que le verbe, c'est le mot par excellence. Effectivement, toute phrase "bien formée", d'après les linguistes, doit presque toujours contenir un verbe. En examinant les verbes, par conséquent, nous avons à scruter le choix des verbes, les temps, les voix, les modes; on peut en apprendre long sur le langage de tel auteur.

Parmi les 31 verbes rencontrés, dans le discours direct, le verbe être est employé 8 fois, avoir 4 fois. C'est-à-dire, le tiers des phrases au moins est formé à l'aide des deux verbes les plus fondamentaux de la langue française, et même de toutes les langues: ceux qui désignent le fait d'exister (être) et le fait de posséder (avoir). Les autres verbes employés appartiennent aussi à des verbes de base: faire (p. 51, p. 40); prendre (p. 29, p. 49), dire (p. 57)

voir (p. 57), donner (p. 42); et surtout des verbes en - ER: le groupe dominant parmi les verbes français (90% approximativement): oublier, pardonner, tuer, accepter - etc., c'est là la norme des verbes utilisés dans la vie quotidienne. Les verbes irréguliers et peu fréquents sont rarement employés dans le discours direct d'Un Coeur Simple; craindre, et s'introduire seuls sont les deux verbes irréguliers qui ne se rencontrent pas très souvent dans la conversation quotidienne: ils auraient pu être remplacés par "ne pas avoir peur" et "entrer". D'autres verbes irréguliers comme "tressaillir (p. 40), recueillir (p. 22), jeûner (p. 34)" - qui sont trop difficiles à retenir pour le locuteur ordinaire, ne se trouvent pas du tout dans les dialogues.

H. Frei montre dans son livre Grammaire des Fautes que le peuple vis-à-vis des verbes irréguliers, et même courants, réagit très simplement soit en les remplaçant (choir > tomber; clore > fermer (p. 171) soit en les simplifiant d'après le principe de l'analogie (elle pourra > elle pourra; que je sache > que je save pp. 170, 171).⁹

⁹Frei, Henri. La Grammaire des fautes (Genève: Slatkine Reprints) 1929.

Dans ces éléments de discours direct, comme Flaubert a voulu montrer la simplicité, la banalité de la vie quotidienne des personnages assez ordinaires, il n'est pas surprenant de ne trouver que l'indicatif et l'impératif: parmi les 37 phrases exclamatoires, 8 sont avec les verbes à l'impératif et 29 à l'indicatif. Cependant, en plus de ces 8 phrases à l'impératif, le reste des phrases impliquent souvent un ordre visant une action. Les personnages s'occupent surtout de la réalité présente - l'impératif demande la présence d'un interlocuteur sur qui on agit et de qui on attend une réaction. C'est pourquoi le pronom personnel sujet du verbe tombe: il n'est pas question de se méprendre sur la personne qui joue le rôle de sujet.

Regardons les 8 phrases à l'impératif. Toutes n'ont qu'une seule fonction: donner un ordre. L'emploi de l'impératif est relativement simple et clair. Il appartient grosso-modo à la conversation plutôt qu'à la prose; il est assez rare de trouver l'impératif dans le langage écrit puisque, justement, ne se trouvant pas en face de son interlocuteur, l'écrivain ne peut guère satisfaire à son attitude impérative, c'est-à-dire impérieuse et autoritaire. D'ailleurs le fait est que le sujet manque à tout verbe à l'impératif, que la présence réelle de la deuxième personne est sousentendue au point même qu'il est superflu d'en faire mention. Il est vrai que dans la poésie ou dans la prose, où le ton tourne à l'emphase, l'impératif se trouve avec l'apostrophe, mais c'est là essentiellement une figure de rhétorique.

L'impératif également n'a pas besoin de s'exprimer de façon simple, sûre, et brutale, mais peut être atténué par des formules de politesse ("ayez la bonté de ... ," "Veuillez ..."); mais les formules de politesse n'existent pas dans le dialogue d'Un Coeur Simple. Autre fonction de l'impératif: exprimer l'exhortation ou la supposition, fonctions secondaires; il n'y a pas d'exemples ici. L'impératif du dialogue reste simple et primitif: donner l'ordre.

Le subjonctif est bien un autre moyen de donner un ordre; cependant l'ordre n'est pas donné directement à la personne, mais par l'intermédiaire de quelqu'un d'autre: exp. "Qu'il vienne et qu'il soit poli!". Alors la personne que vise l'ordre, n'est pas en présence du parleur. Les ordres dans Un Coeur Simple sont tous prononcés entre deux interlocuteurs qui parlent face à face, il n'y a donc pas cette complication. D'autres moyens de donner un ordre, le futur et l'infinitif, ne sont pas adoptés; car le dernier fige un ordre public, et ne vise pas l'individu, subjectivement; le premier est plutôt un impératif atténué, et ne risque pas d'être employé dans les ordres que donne une maîtresse à sa servante.

Une dernière remarque à propos de l'impératif: la forme "allons!" (p. 35, 57) est employée deux fois, mais comme exclamation, et ne garde rien de vrai impératif sauf une certaine intensité de ton.

Examinons maintenant les temps: 1 phrase au passé composé, 1 au plus-que-parfait, 2 à l'imparfait, 1 au futur antérieur. Les temps passés comme l'imparfait, le plus-que-parfait s'emploient souvent pour la description, ou la narration qui se déroulent au passé; le passé simple, en plus, est typiquement littéraire.

Le futur antérieur apparaît une fois:

Ils me l'auront volé! (p. 53)

Cet emploi du futur antérieur ne comporte pas de fonction temporelle; il ne s'agit pas du tout d'une action qui aura lieu dans le futur, car la nuance exprimée par cette forme confine le plus souvent à l'expression d'une hypothèse, à l'énoncé d'une situation qu'on se représente par un effet d'imagination. Le futur antérieur correspond à une supposition qu'envisage Félicité, elle veut dire: "Ils me l'ont volé probablement!". Cet emploi se fait aussi courant dans la langue parlée:

Exp. Je vais chez un ami. Il n'est pas là, je dis: "Il sera parti à Québec!" Avec un point d'interrogation, ou d'exclamation, cela veut dire: Je suppose, je crois qu'il est parti à Québec.

Le conditionnel peut être employé très couramment et facilement dans la langue parlée:

C'est Madame qui serait heureuse de l'avoir! (p. 47)
... Si des voleurs s'introduisaient? (p. 42)

C'est une simple façon d'exprimer les suppositions atténuées même chez les gens d'un niveau assez banal comme Félicité.

Dans les dialogues, sauf quand on voudrait raconter ou décrire une histoire ou un fait, on emploie le passé simple, l'imparfait etc. ... (p. 25). Les phrases sont courtes et spontanées, elle n'envisagent que des actions immédiates: deux interlocuteurs face à face se parlent ou se donnent des ordres. C'est pourquoi à part les quatre phrases, tout le reste est au présent, les formes du présent jouent ainsi un double rôle: soit énoncer simplement,

Exp. Mais non, je vous jure! (p. 23)
Soit, je vous accepte! (p. 24)

Soit actualiser une action:

Exp. C'est un malheur - qu'on vous annonce.
Votre neveu - . (p. 40)

Surtout dans la langue parlée, on emploie souvent le présent parce qu'il s'agit d'une espèce d' "atemporel", qui contient l'énoncé de l'action sans préjuger du moment où on la situe:

Exp. Ça ne leur fait rien, à eux! (p. 40)

Cette phrase pourrait bien s'exprimer par

1. Ça ne leur faisait rien, à eux!
2. Ça ne leur fera rien, à eux!

On peut appeler ce présent qui ne comporte pas de temporalité: présent neutre. Encore, selon l'emploi du temps, le présent est typique de la langue parlée que Flaubert a surtout voulu montrer dans le discours direct d'Un Coeur Simple.

On constate que l'emploi du temps est bien simple dans le discours direct; pourtant dans la narration, nous pouvons trouver des phrases écrites à un temps plus complexe:

Cette maison, revêtue d'ardoises, se trouvait
entre un passage et une ruelle aboutissant
à la rivière. (p.19)

Cette phrase contient un participe passé, un imparfait et un participe présent. Flaubert aurait pu construire ses phrases du discours direct de la même façon.

Omission du verbe

Feu mon père (p. 25)
Non! non! moins vite! (p. 27)
Allons! du courage! du courage! (p. 35)
de qui donc? ... (p. 39)
Mais de mon neveu! (p. 39)
Ah! votre neveu! (p. 39)
A une autre fois! (p. 25)
Pauvre petit gars! pauvre petit gars! (p. 40)
Bon! encore un! (p. 41)
plus vite donc! (p. 42)
Pas encore! (p. 42)
Elle? (p. 44)
La porte! la porte! (p. 51)
Comme Madame. (p. 56)

Une phrase bien formée contient un verbe; si on laisse tomber le verbe, c'est parce que dans beaucoup de contextes, il se laisse sousentendre; très souvent c'est le cas des phrases nominales comme: "Félicité! la porte! la porte!" (p. 51). On arrive ainsi à éviter d'avoir à employer l'élément le plus compliqué de la phrase: le verbe exige un choix entre 3 personnes, entre plusieurs temps et entre 4 modes. Dans la conversation courante, ce n'est pas étonnant de rencontrer des phrases où aucun verbe n'est exprimé; mais si l'on suit le contexte, on comprendra de quoi il s'agit, la phrase n'a pas besoin de verbe, elle est ainsi plus courte, plus rapide, et aussi donne plus d'affectivité au ton:

- Exp. 1. La porte!
2. Fermez la porte!
-

La première phrase exige un contexte, un geste qui donne une affectivité au ton, tandis que la deuxième, se comprend sans le contexte, elle est plus complète; mais moins affectif le ton pourrait être plat parce que la phrase s'exprime très bien déjà à cause de son verbe sans nécessairement avoir besoin de l'aide d'un ton de voix spécial.

Nous pouvons conclure que la pensée de ces dialogues est simple selon l'emploi des verbes faciles (être, avoir, donner, ..., etc.) et le développement linguistique simple: on ne rencontre presque pas de formes irrégulières sauf pour le verbe banal et archi-connu (faire, dire, ..., etc.), et presque uniquement le présent et l'impératif. Qui plus est, le verbe se laisse très souvent amputer, ce qui simplifie énormément l'expression tout en exigeant qu'on le remplace par un ton de voix.

ADVERBE

Liste des adverbess

| <u>Attitude de base</u> <u>Désapprobation/Approbation</u> <u>et Négation</u> | | <u>Autres</u> | <u>Quantité</u> |
|--|--------------|----------------------|-----------------|
| non (p. 23) | soit (p. 24) | bien (p. 51, 60, 57) | assez (p. 25) |
| non (p. 27) | oui (p. 44) | donc (p. 39, 42, 49) | moins (p. 27) |
| pas (p. 42) | oui (p. 44) | vite (p. 27, 42) | plus (p. 42) |
| ne-pas (p. 42) | oui (p. 40) | encore (p. 41) | comme (p. 50) |
| ne-plus (p. 57) | | encore (p. 42) | |
| ne (p. 39) | | | |

Oui et Non, adverbess d'opinion, marquent des attitudes de base: approbation/désapprobation, soit est aussi un adverbe d'affirmation; c'est la façon d'exprimer avec le minimum de mots et avec la moindre complexité linguistique. Ils s'affirment davantage par deux fois répétés oui, oui (p. 44), ou non, non (p. 27) suivis d'un point d'exclamation, également, ils sont employés pour préciser et nuancer la pensée du parleur par négation ou affirmation renforcée; l'attitude positive ou négative du parleur:

Exp. Non! non! moins vite! (p. 27)
Ah! oui! ... oui! ... vous ne l'oubliez pas! (p. 44)

Les adverbes de négation: non, ne pas, ne rien (pronom), ne, ne plus ... etc. sont présentés à plusieurs reprises: 9 fois sur 38 dialogues.

Le mécanisme de base pour marquer la négation, c'est ne ... pas, le terme le plus courant d'expression négative. Mais les écrivains, pour nuancer, ou préciser ou renforcer, emploient souvent ne ... point, qui est plus fort, plus rare et plus littéraire; on emploie aussi souvent plusieurs négations superposées: ne plus personne, ne ... jamais, ... etc.

Exp. 1. On ne vit plus personne. (p. 40)
2. Elle eut du mal à s'en remettre,
ou plutôt ne s'en remit jamais. (p. 67)

La forme et l'idée deviennent beaucoup plus vigoureuses et la négation est plus renforcée. Un tel entassement de négations peuvent marquer un fort degré d'insistance, mais ceci ne se voit pas. Ils nous semble que si les locuteurs veulent insister, ils préfèrent utiliser des moyens réduits et non pas complexes, - la seule exception, c'est la répétition, mais ceci n'est guère complexe.

Par la double négation, on arrive à exprimer l'idée par détour, c'est-à-dire une idée positive, et alors la façon est atténuée :

Exp. Il ne peut pas ne pas refuser =
il est obligé de refuser.

Ces tournures de double négation, ou bien plusieurs négations superposées ne sont pas employées par des gens simples dans la conversation. Ils ignorent ces tournures vigoureuses de la langue; nous ne pouvons que trouver ne pas (p. 42,p.44), ne plus (p. 57), ne rien (p. 40, p. 27), ces deux dernières expressions servant aussi au mécanisme linguistique: "plus" marque le temps passé, "rien" est un pronom objet direct. Il est évident qu'il n'y a pas d'effort stylistique dans l'emploi des expressions négatives de la part des gens simples.

Ne employé seul, paraît une seule fois, marquant la négation:
"Moi, Madame, voilà six mois que je n'en ai reçu! ... " (p. 39).
Surtout après des locutions comme voici que, voilà que, on supprime le pas dans un temps composé:

Après depuis que, il y a tel temps que, voici ou
voilà tel temps que, quand le verbe dépendant est
à un temps composé: ... voilà longtemps qu'il
n'a tué quelqu'un. 10

¹⁰ Maurice Grevisse, Le Bon Usage. op. cit.; p. 747 9°.

Il est assez rare que le peuple emploie ne sans le compléter: c'est ici donc un cas exceptionnel.

Cette analyse des adverbes de négation révèle que nous sommes en présence d'un simple mécanisme linguistique sans finesse.

Le "ne" explétif ou superflu n'existe pas non plus: ce ne explétif ne suit que des verbes ou des expressions difficiles à employer comme les verbes "craindre", l'expression locutionnelle "avant que" ... etc. Donc, il n'est pas question que Félicité ou ses voisins emploient ces termes - là qui exigent une proposition principale et une proposition subordonnée:

Exp. Je crains qu'il ne vienne. 11

Pour les propositions subordonnées, nous n'en trouvons que deux dans les 38 dialogues.

Les adverbes de quantité établissent la comparaison Plus/Moins, ou V + Plus/Moins Que paraît une fois: "Non! non! moins vite!" (p. 27), mais la comparaison n'est pas complétée, elle reste simple, et fait

¹¹Ibid., p. 749

partie de ce langage parlé qui s'exprime avec le minimum d'effort.

Comme vous êtes bête. (p. 50)

Comme est un adverbe exclamatif de quantité, servant à créer une forme intensive d'émotivité dans la langue parlée; il exige un élèvement de voix pour ajouter de l'émotivité au ton.

Il existe une autre catégorie d'adverbes plus ou moins fonctionnels, qui servent à établir des relations de logique et de liaison entre les idées ou les phrases. On n'en voit qu'un exemple dans ces dialogues, à savoir donc (pp. 39, 43, 49). Mais dans aucun contexte cet adverbe n'arrive à avoir le sens de par conséquent pour établir un lien logique de cause à effet. Vidé de sa signification essentielle, il ne garde que la force de l'insistance. Il ne s'agit aucunement d'une suite logique dans le discours direct fourni par les personnages d'Un Coeur Simple.

Tous ceux-ci sont des adverbes qui jouent le rôle de mécanisme linguistique.

Il y a une autre classe d'adverbes - ceux qui ajoutent une nuance sémantique en ajustant avec délicatesse la pensée, en nuancant le sens d'un verbe, d'un adjectif ou d'un autre adverbe. On n'en trouve

pas dans les dialogues. Pourtant ailleurs, dans la narration, Flaubert s'en sert beaucoup, même de très longs adverbes en "ment".

Elle avait intérieurement des différences de niveau qui faisaient trébucher. (p. 19)

Félicité invariablement déjouait leurs astuces, ... (p. 25)

L'adverbe sémantique n'existe pratiquement pas. Le seul cas qu'on peut noter:

Non! non! moins vite! (p. 27)
Donnez-moi ma chaufferette, ma bourse, mes gants; plus vite donc! (p. 42)

Vite, l'idée est très simple, c'est un mot des plus ordinaires; et il a assez de force pour remplacer le verbe qu'il suggère sans préciser: ici, l'adverbe vite se voit chargé d'une tâche impérative qui veut dire "Courez moins vite!" et "Donnez-moi vite!"

Elle n'a plus sa tête, vous voyez bien! (p. 57)

D'habitude bien veut dire d'une manière bonne et efficace. Ici, l'adverbe sert plutôt à insister, et non pas à ajouter l'idée de bon. Bien est également vidé de sens et ne garde plus qu'une force d'exclamation dans eh bien! pour exprimer une attitude d'impatience. Dans le troisième cas, bien (p. 60) joue le rôle d'attribut.

En bref, on peut conclure que, à part le cas de vite, qui possède un contenu sémantique et qui ne suscite qu'une image ferme et banale, les autres adverbes se contentent soit d'exprimer des attitudes d'approbation, de désapprobation ou de négation, soit des idées de quantité ou un ton d'insistance. Ceux qui peuvent communiquer une idée sur le plan sémantique sont vidés de contenu pour devenir des mécanismes. Les adverbes de manière, de liaison logique, de temps, et de lieu manquent totalement. Ce n'est que la force de l'expression qui est communiquée par l'adverbe ici. Ces adverbes d'attitude et d'insistance doivent avoir une importance considérable, car ils constituent à peu près 10% de tous les mots du discours direct. Dans les deux autres pages dont on a fait l'analyse, l'adverbe n'atteint guère le taux de 3%.

VI

DETERMINANT

Liste des déterminants

| <u>possessifs</u> | <u>indéfinis</u> | <u>partitifs</u> | <u>cardiaux</u> | <u>définis</u> |
|-------------------|------------------|------------------|-----------------|----------------|
| mon (p. 25) | une (p. 25) | du (p.35,35) | six (p. 39) | la (p. 42) |
| mon (p. 39) | une (p. 29) | des (p. 42) | | la (P.51,51) |
| votre (p. 39) | un (p. 29) | | | |
| votre (p. 40) | un (p. 40) | | | |
| ma (p. 42) | un (p. 41) | | | |
| ma (p. 42) | | | | |
| mes (p. 42) | | | | |
| mon (p. 50) | | | | |
| sa (p. 57) | | | | |

Les déterminants ont pour tâche de présenter le substantif, de l'actualiser, comme dit le linguiste; cette actualisation fonctionne par les articles définis, indéfinis et partitifs ou par le possessif ou le démonstratif; il y a également, mais bien moins fréquents les nombres cardiaux et finalement la gamme des adjectifs indéfinis: chaque, certains, divers, quelques, par exemple. Notons immédiatement que les tout derniers ne figurent pas dans le discours direct, étant probablement trop nuancés.

Une chose saute aux yeux: il y a tendance surtout à utiliser le possessif, et notamment pour les 1ère et 2ème personnes. Ceci

confirme l'emploi des verbes avec un sujet de pronom personnel de ces mêmes personnes. C'est-à-dire que les deux locuteurs s'entreparent à l'exclusion du monde extérieur.

Notons ici que le déterminant possessif, à la différence des autres qui s'appellent plutôt des qualifications, est relationnel et a pour fonction, avec le démonstratif, d'établir une relation plus ou moins personnelle entre les locuteurs et les objets dont on parle. Ajoutons à ce propos que cet état de choses est renversé dans les deux pages dont nous avons dépouillé le vocabulaire pour établir une comparaison: le possessif est assez rare et ce sont les articles qui dominent largement.

VII

PRONOM

Liste des Pronoms

Personnel

je (p. 23, 24, 39, 48, 47)
me
moi (p. 39, 42, 57)

tu
il (p. 60)
elle (p. 44, 47)
le (p. 44, 53, 57, 51, 47)
la
lui (p. 57)

nous
vous (sujet) (p. 25, 44,
49, 59, 57)
vous (O.D.) (p. 24, 27, 27, 48)
vous (O.I.) (p. 23, 40)
vous (disjoint) (p. 57)

ils (p. 53)
leur (p. 40)
eux (p. 40)
se (p. 42)

en (p. 25, 29, 39)

Relatif

qui (p. 29, 47, 57)
que (p. 40)

Interrogatif

qui (p. 39)

Indéfini

on (p. 40)
rien (p. 27, 40)
ça (p. 40)
c' (p. 40, 47, 57)

Le pronom est un mot qui le plus souvent représente un nom, mais aussi parfois un adjectif, une idée ou une proposition exprimée avant ou après lui.

Dans l'univers des échanges verbaux, les pronoms dits personnels arrivent souvent à dominer, surtout s'il s'agit d'un thème subjectif. Le locuteur risque de s'intéresser beaucoup à lui-même, et trouve la nécessité d'employer les pronoms de la première personne, au singulier ou au pluriel, pronoms qui, du point de vue psychologique, sont de tout première importance. La personne qui vient en second lieu, c'est la soi-disant deuxième personne, celle à qui on s'adresse et qui est nécessaire pour la réalisation du discours. Enfin il existe ce qu'on appelle le "délocuteur", ou troisième personne, dont on parle, de moindre importance. A quoi viennent s'ajouter certaines autres formes, relativement plus rares, les relatifs (qui servent de lien entre deux propositions), les interrogatifs et les indéfinis.

Dans les dialogues, nous trouvons surtout les pronoms des premières et deuxième personnes. Ces pronoms n'indiquent pas explicitement de qui il s'agit. Mais dans une conversation, les deux locuteurs se trouvent face à face, ils n'ont pas besoin de se nommer, ce serait trop insister. Parmi les pronoms personnels des dialogues, plus de la moitié (20 sur 35) sont de la première personne du singulier ou de la forme vous. Ceci démontre à quel point, et même assez exclusivement,

les locuteurs du conte se trouvent dominés par leur subjectivité, soit par leur propre personne, soit par la personne (présente) envers qui ils réagissent. C'est l'univers du "toi et moi" qui a tendance à exclure les rencontres de la troisième espèce, avec une tierce personne ou avec une chose du monde extérieur.

Mais si par hasard le monde extérieur s'impose, comment les locuteurs s'y réfèrent-ils? Même quand ils parlent d'une troisième personne ou du monde extérieur, ils emploient "elle" ou "il"; c'est que les locuteurs peuvent se référer au contexte où eux aussi existent avec une connaissance totale de la situation - ils n'ont donc pas besoin de répéter les substantifs; il suffit de les suggérer. On suppose que les locuteurs ont suivi la situation tout au long de la narration, ils doivent en savoir les éléments mieux que les autres.

Quand on parle, on choisit le minimum de mots possibles, et souvent les mots les plus courts; mais quelquefois, le pronom se répète pour des raisons d'accentuation et pour éviter de nommer les personnes qui sont visées. Félicité à ce moment-là ne veut pas dire "les parents de Victor":

Ça ne leur fait rien, à eux! (p. 40)

Ou pour insister sur le sujet avec un ton affectif:

Moi, Madame, voilà six mots que je n'en
ai reçu ... (p. 39)

Il vaut la peine cependant de faire remarquer que ce milieu bourgeois ne pratique pas le parler relâché de la plèbe: on ne trouve pas une abondance de on et de ça. Le on trop commode qui remplace tout autre pronom personnel animé, ne se voit qu'une fois:

C'est un malheur qu'on vous annonce (p. 40)

et même ici il s'agit toujours de la troisième personne et simplement de quelqu'un d'inconnu. Il y a également un seul exemple de ça (. 40), là où Félicité, sur les nouvelles de la mort de son neveu, lâche un ça vague sous l'effet de ses émotions.

Pour mieux dire, ces "pronoms" ne représentent pas un substantif mais remplacent le substantif puisque je, nous, tu, vous ont tous une détermination totale, comme les noms propres, qui sont synthétiques; on ferait bien peut-être de parler de pronoms "propres". Souvent, non seulement le sujet, mais aussi l'objet direct ou indirect, sont remplacés par des pronoms:

Elle? (p. 44)

Ah! oui! ... oui! ... vous ne
l'oubliez pas! (p. 44)

Félicité parle de Virginie, elle est sûre que l'autre locuteur, Mme Aubain, la comprend; donc, elle n'a pas dit "Virginie"; ceci montre aussi l'univers restreint de Félicité.

Comme les pronoms "le, la, l', les" le pronom "en" remplace "de cela", ou "de + nom" dans la conversation courante; quand il n'est pas nécessaire de préciser; nous trouvons souvent "en" qui donne une idée assez claire des choses:

Vous en avez assez, Monsieur de Gremenville!

A une autre fois! (p. 25) (en = du vin)

Moi, Madame, voilà six mois que je n'en

ai reçu! (p. 39) (en = des lettres)

Notons finalement le rôle humble des relatifs: en principe, le relatif permet d'ajouter des détails descriptifs, d'où le terme "proposition relative ou descriptive ou adjectivale". Dans les dialogues le relatif s'impose par nécessité syntaxique, et non pas par choix, après un présentatif dont la fonction est de mettre tel terme en relief.

Exp. En voilà une Mme Lehoussais, qui au lieu de prendre un jeune homme ... (p. 29)

Moi, Madame, voilà six mois que je n'en ai reçu! ... (p. 39)

C'est un malheur ... qu'on vous annonce. Votre neveu ... (p. 40)

C'est Madame qui serait heureuse de l'avoir! (p. 47)

Je croyais que c'était vous qui l'aviez tué! (p. 57)

Résumons donc le rôle des pronoms dans le discours direct: d'une part c'est le monde clos du toi et moi où tout se comprend parce que les locuteurs constituent déjà le contexte; d'autre part, les locuteurs connaissent à fond le contexte et ont peu besoin d'y référer par des substantifs avec une précision superflue.

Finalement, certains pronoms apparaissent par servitude grammaticale après des expressions qui servent à la mise en relief, grâce à l'émotivité subjective. Il résulte qu'il y a nettement plus de pronoms que de substantifs dans le rapport de 4:3. Par contre, les deux autres pages, prises comme points de repère, démontrent amplement que ce rapport est renversé: sur la page 20 le rapport, est de 9:1 et sur la page 37, de 8:4.

Le français dispose donc d'un système complet et précis, non seulement pour identifier les personnes et les fonctions, mais aussi pour distinguer le déterminé de l'indéterminé. C'est pourquoi dans un discours direct, les pronoms sont employés au maximum presque; grâce aux pronoms, le volume des phrases est réduit au minimum mais le sens reste clair et compréhensible. Il y a de beaux exemples dans ce conte là où les pronoms arrivent presque à dominer la phrase:

Je croyais que c'était vous qui l'aviez tué! (p. 57)

C'est un malheur ... qu'on vous annonce. ... (p. 40)

VIII

PREPOSITION

Liste des prépositions

de: pp. 39, 39, 47
à: pp. 25, 40
au lieu de: p. 29

Mot grammatical, invariable, introduisant un complément, marquant le rapport qui unit ce complément au mot complété, la préposition est un instrument de détermination et de liaison. Le dialogue dans Un Coeur Simple en emploie peu.

La préposition française possède deux fonctions, en gros. D'une part elle peut avoir un sens sur le plan sémantique et préciser une idée; d'autre part elle peut servir simplement de lien syntaxique sémantiquement vide et exigé arbitrairement par une construction donnée. Quand elle possède un sens, elle aide à fixer, physiquement dans l'espace et le temps, ou moralement, le rapport entre deux choses ou une chose et un événement. De toute façon, puisqu'il s'agit d'un

rapport, elle se charge de communiquer une idée nécessairement assez compliquée. C'est pourquoi assez souvent les manuels de grammaires classiques préfèrent en noter l'emploi dit "idiomatique" plutôt que d'en expliquer les détails.¹²

Les prépositions simples s'occupent souvent d'exprimer des idées spatiales ou temporelles; il y en a peu qui communiquent l'idée d'une relation morale, comme pour ou envers. Beaucoup de langues, et surtout l'anglais, développent les prépositions simples pour exprimer, par extension, toutes sortes de nuances sur le plan moral. Le français préfère, pour ce faire, remplacer la préposition simple par une expression prépositionnelle afin de pouvoir mieux préciser l'idée en question avec l'aide d'un substantif qui, par la force des choses, est mieux capable de traduire clairement des idées plus abstraites: de la part de, à l'intention de, par l'intermédiaire de On pourrait penser que le romancier raffiné devrait se servir largement de ce système prépositionnel si développé, surtout quand il est

¹²Par exemple, le manuel pose comme un fait incontestable, et comme faisant partie de la nature plutôt arbitraire de la langue, les emplois différents de dans et de en. Ce n'est que récemment qu'une étude de Linda Waugh ("Lexical Meaning: The Preposition 'en' and 'dans' in French" Lingua 39, 1976, pp. 69-118) vise à montrer les relations qui relient ces deux prépositions pour en faire un système.

question de relations humaines. Il n'en est rien dans le discours direct d'Un Coeur Simple. Qui plus est: étant donné que la préposition s'emploie presque obligatoirement pour construire toute expression qui dépasse la simple formule Sujet + Verbe + Objet direct, il est surprenant de constater que le dialogue dans ce conte de Flaubert n'en contient que 6 exemplaires. C'est dire à quel point Flaubert insiste pour garder la naïvité directe de ses dialogues.

Passons à l'analyse de ces 6 exemples.

DE: la préposition s'emploie d'un part dans un contexte qui joue sur le sens primitif d'origine (pp. 39, 39), et d'autre part dans un contexte où elle est mise en jeu par une servitude syntaxique (p. 47).

A: un premier cas se rencontre dans un sens temporel, un sens qui s'atténue puisque le mot entre dans une locution assez commune: à une autre fois (p. 25). L'autre cas, c'est un emploi du sens de base "datif", pour reprendre, avec insistance, le pronom indirect leur: "Ça ne leur fait rien, à eux!" (p. 40)

AU LIEU DE: expression prépositionnelle, dont l'emploi est intéressant parce qu'un des deux termes manque; la phrase est donc loin d'être complète, encore un exemple du rôle de l'ellipse dans le langage

parlé où le vide du non-exprimé est souvent comblé par un jeu signifiant de l'imagination.

Flaubert dans ces dialogues n'a pas l'intention de développer le potentiel de la préposition, il l'emploie au minimum et seulement dans les cas les plus nécessaires. Ailleurs, dans la description, il n'en refuse pas l'emploi:

Un vestibule étroit séparait la cuisine de la salle où Mme Aubain se tenait tout le long du jour, assise près de de la croisée dans un fauteuil de paille. (p. 19)

Les prépositions employées sont réduites au minimum, et ne servent qu'au mécanisme syntaxique, sans intention d'allonger les phrases, ni de développer la pensée.

IX

CONJONCTION

Liste des conjonctions

mais (p. 39, p. 23)
si (p. 42)
que (p. 39, p. 57)

Les conjonctions peuvent d'abord servir à joindre un groupe de noms, d'adjectifs, d'adverbes ... mais encore, et surtout, à relier des propositions. Dans le premier cas, elles ont surtout la tâche élémentaire d'indiquer l'addition ou la soustraction des concepts très simples. Celles qui relient des propositions sont des abstractions assez compliquées et reflètent des rapports intellectuels plus ou moins nuancés. Elles servent à donner, par exemple, une explication ou la raison d'une action (parce que, car ... etc.),

Elle avait peine à imaginer sa personne; car il n'était pas seulement l'oiseau mais encore un feu, et d'autres fois un souffle. (p. 34)

ou à mettre en relief la cause (puisque, comme ... etc.),

Le Père, pour s'énoncer, n'avait pu choisir
une colombe, puisque ces bêtes-là n'ont
pas de voix, mais plutôt un des ancêtres
de Loulou. (p. 54)

ou à marquer l'opposition entre deux phrases ou deux propositions (mais,
tandis que, alors que, ... etc.),

... elle s'étendait à perte de vue, mais
du côté de la terre avait pour limite les
dunes la séparant du Marais, large prairie
en forme d'hippodrome. (p. 30)

Cette complexité dérive du fait que les éléments en rapport sont
des propositions ou des synthèses d'idées, et non pas des constituants
de proposition ou des éléments simples. La conjonction préférée de
Flaubert et n'apparaît pas du tout dans le dialogue. C'est parce que
ce et, bien que simple et courant, sert à exprimer une addition, une
liaison, ou un rapprochement, et à développer des idées en longueur;
ici, ce n'est pas le but de Flaubert dans les dialogues; il veut
justement indiquer l'extrême simplicité d'esprit de ceux qui parlent.
Il est exact aussi qu'on n'y trouve pas non plus de conjonctions
d'abstraction reliant des propositions. Ailleurs, dans la narration,
dans des phrases longues, très souvent et s'emploie de nombreuses fois:

Exp. Alors elle vendit ses immeubles, sauf la ferme de Toucques et la ferme de Geffoses, dont les rentes montaient à 5000 francs tout au plus, et elle quitta sa maison de Saint-Melaine pour en habiter une autre moins dispendieuse, ayant appartenu à ses ancêtres et placée derrière les halles. (p. 19)

Les conjonctions de coordination servent à joindre, soit deux propositions de même nature, soit deux parties semblables d'une même proposition; les conjonctions de subordination servent de même à relier deux propositions, mais une proposition subordonnée à la proposition dont elle dépend. Dans le premier cas, d'une part, relation assez simple; d'autre part relation plus raffinée, nous l'avons dit; la phrase devient presque nécessairement plus longue; il est nettement plus laborieux aux simples d'esprit comme aux coeurs simples de mener à bien une telle phrase qui exige de la part du locuteur un état d'esprit équilibré et analytique. Or, dans les dialogues de tous les jours, entre Félicité et Mme Aubain, personnages de peu de complexité mentale, le rôle de la conjonction est pratiquement réduit à zero. Nous avons établi ci-dessus une liste courte de conjonctions employées dans le dialogue. Passons à l'analyse de ce menu inventaire.

Normalement "mais" introduit l'opposition, deux idées opposées:
"Julien souriait en l'écoutant, mais ne se décidait pas à satisfaire

son désir ." (p. 83). Dans les deux phrases de Félicité pourtant:

Mais non, je vous jure! (p. 23)

Mais de mon neveu! (p. 39)

le rôle de la conjonction a singulièrement changé.

Mais n'ajoute rien sur le plan intellectuel, c'est-à-dire que la conjonction a complètement renoncé à son rôle adversatif et reste vidée de son sens primitif; elle ajoute plutôt un ton d'insistance sur le plan affectif et adverbial (adverbe et conjonction sont dans une relation assez étroite: avant/avant que, quand même) - insistance qui manifeste l'attitude du locuteur. Cette fonction d'insistance est bien du langage parlé, d'ailleurs.

Si conjonctif peut annoncer une condition, une supposition (Exp. "S'il pleuvait, nous irions ailleurs"). Dans la phrase bien formée, il y a toujours une proposition principale qui dépend de celle qui s'annonce par un "si" en tête, proposition de condition.

La cour n'était pas fermée! si des voleurs s'introduisaient? (p. 42)

La phrase conditionnelle n'est pas complète, elle est privée de la deuxième partie qui, d'habitude dépend de la première proposition

introduite par "si". Quand on parle, souvent on n'énonce que la moitié d'une phrase, le reste se laisse sousentendre. C'est que dans la langue parlée, à un certain niveau les idées restent sur le plan du réel et de l'évident; il n'y a donc pas toujours lieu, à strictement parler, de compléter la phrase, étant donné que ce qui manque peut être sousentendu; mais ce qui est aussi important, peut-être, c'est l'imagination, à laquelle on en appelle pour achever le sens, et qui fonctionne. Par une sorte d'automatisme déclenché par la connaissance des faits quotidiens, l'esprit se trouve libre de broder avec puissance dans le vide, ce qui ajoute beaucoup de force à la phrase. Notons qu'ailleurs dans le texte, quand c'est Flaubert l'écrivain qui parle et non pas les personnages d'esprit simple, le "si" conditionné se complète toujours:

... si jamais il les revoyait, par quel hasard, dans quel but, arriverait-il à cette abomination? (p. 83)

Il nous reste à discuter les deux cas de "que", conjonction subordonnée de base, qui, dénuée de sens spécifique, sert de simple outil ou charnière syntaxique, mot vide:

Moi, Madame, voilà six mois que je n'en ai reçu! ... (p. 39)

Je croyais que c'était vous qui l'aviez tué! (p. 57)

"Que" ici, ne joue pas le rôle d'abstraction comme lorsqu'il est lié à locutions conjonctives (bien que, à mesure que ... etc.) qui servent à développer des idées d'une certaine complexité.

Exp. Fabu menaçait de lui tordre le cou,
bien qu'il ne fût pas cruel, malgré
le tatouage de ses bras et ses gros
favoris. (p. 49)

En fait donc, dans les dialogues, Flaubert n'emploie pratiquement pas de subordonnées; quand il y en a pourtant, le locuteur, plus ou moins naïf, se sert le plus souvent de que, non seulement vide de sens et jouant le rôle de pur mécanisme syntaxique, mais également très réduit quant à sa présence phonétique monosyllabique; en plus les phrases en question ne sont ni touffues ni embrouillées, mais de consistance très simple ne dépassant pas les 11 mots. De même la forme raccourcie de la phrase populaire ne permet guère d'allonger l'énoncé, de sorte que mais, vidé de sens, se voit réduit à marquer l'insistance et le si conditionnel est privé de sa proposition principale.

Flaubert n'a pas fait d'effort pour varier ses phrases dans le discours direct, ce qui est tout à fait contraire aux phrases souvent longues et compliquées, savamment construites et artificielles, de la narration. Il va de soi qu'une étude des éléments composants

de ces phrases permet de percevoir quelques-unes des attitudes
des personnages.

ATTITUDES

Félicité appelle Madame Aubain "vous" et "Madame", ce qui est normal étant donné leur relation; mais presque à chaque fois, on entend Mme Aubain la vouvoyer aussi, ce qui démontre, de sa part, un certain mélange de dignité et de quant-à-soi. Ceci appartient à la simple tradition, peut-être la vraisemblance aussi. Félicité emploie cinq fois une référence personnelle:

Moi, Madame, voilà six mois que je n'en ai reçu! ... (p. 39)

Mais de mon neveu! (p. 39)

Ils me l'auront volé! (p. 53)

Pardonnez-moi (p. 57)

Je croyais que c'était vous qui l'aviez tué! (p. 57)

... je vous salue, Marie! (p. 48)

Même si "je vous salue Marie!" est un automatisme, le fait reste que (sauf Mme Aubain) elle est la seule à employer la forme personnelle. Tandis que, Mme Aubain parlant sur un ton plus objectif, l'utilise en deux occasions seulement:

Donnez-moi ma chaufferette, ma bourse, mes gants; plus vite donc! (p. 42)

Soit, je vous accepte! (p. 24)

Cette façon de laisser dominer une phrase par la première personne reflète le caractère naïf et simple de Félicité, à comparer avec Mme Aubain, cette dernière utilise beaucoup moins souvent les mots je et moi. Cela rappelle tout à fait un enfant qui, en parlant, ne sait pas éviter ces références au "soi" et n'arrive pas à masquer sa propre subjectivité.

Félicité parle souvent d'une façon qui donne un petit ton de supposition polie:

La cour n'était pas fermée! si des voleurs s'introduisaient? (p. 42)

C'est Madame qui serait heureuse de l'avoir! (p. 47)

Je croyais que c'était vous qui l'aviez tué! (p. 57)

Ils me l'auront volé! (p. 53)

Ceci montre qu'elle est humble, modeste, et n'a pas trop de confiance en elle-même. Pourtant, elle prononce aussi des phrases impératives:

Ne craignez rien! (p. 27) encouragement

Non! non! moins vite! (p. 27) insistance

Dépêchez-vous! dépêchez-vous! (p. 27) cri d'urgence

Pardonnez-moi (p. 57) prière

Ses phrases impératives ne sont pas de vrais impératifs, parce qu'elles n'ont pas cette force autoritaire par laquelle une personne impose sa volonté à une autre. Si ce sont en principe des ordres, il s'agit souvent d'ordres atténués et même, selon le contexte, plutôt d'encouragements, d'insistance, ou de prières; quand on parle dans une situation urgente, on a tendance à employer l'impératif pour se faire comprendre plus vite et pour réduire la longueur de la phrase.

Dans les trois premiers cas, Félicité prononce ces phrases pour rassurer les autres dans une situation dangereuse. La quatrième est plutôt une supplication lancée d'un lit de malade. Par contre, les impératifs de Mme Aubain ont tous de la force, ce sont de vrais ordres:

Donnez-moi ma chaufferette, ma bourse, mes gants;
plus vite donc! (p. 42)

Eh bien! faites-le emplailler! (p. 51)

Cette dernière phrase est un ordre sur un ton d'impatience. Il est normal que les deux attitudes se font contraste: si la servante n'a pas l'habitude de donner des ordres, la maîtresse, au contraire, ne risque que de prononcer des impératifs.

Les deux phrases prononcées par le perroquet Loubou, sont des imitations de Félicité et de Mme Aubain. Le fait intéressant, ici, est que si l'oiseau arrive à pouvoir reproduire certaines expressions, il faut qu'il les ait entendu répétées sur les lèvres du locuteur, des dizaines et peut-être des centaines de fois. Ces répétitions représentent un élément constant de ce locuteur, figé en automatisme linguistique. L'oiseau lui-même n'a pas sa propre attitude, seulement à travers ces deux phrases, l'une de Félicité, l'autre de Mme Aubain, il a adopté les attitudes de ces deux femmes:

Charmant garçon! Serviteur, Monsieur! je vous salue, Marie! (p. 48)

Félicité! la porte! la porte! (p. 51)

en reproduisant leur façon de parler automatiquement, par réflexe d'imitation, sans comprendre la signification des mots.

Ces phrases révèlent que Félicité s'attache aux gens qui sont près d'elle, et même à l'oiseau. Son habitude d'appeler Monsieur reflète sa nature serviatrice. "Je vous salue, Marie!" (p. 48) marque surtout sa prière, sa foi, son humilité. L'attitude de Mme Aubain n'est pas aussi modeste; à travers son langage, nous savons qu'elle donne souvent des ordres à Félicité. Elle lui parle de la façon la plus simple: elle n'emploie pas de formule de politesse lorsqu'elle lui donne un ordre.

Les autres personnages secondaires n'ont pas utilisé de phrases impératives, ils ne montrent leur attitude que par les bribes désarticulées: "Mais non, je vous jure!" (p. 23). Théodore voudrait manifester, par son attitude, qu'il ne se moque pas d'elle, tout simplement; la phrase n'interprète rien qu'une attitude du locuteur: il est sincère et ne se moque pas de Félicité. "Bon! encore un!" (p. 41). C'est le chef qui l'a dit, nous comprenons que son attitude est indifférente et habituelle envers les marins morts de la fièvre jaune sur le bateau; la phrase est toute simple, mais interprète toute l'attitude du chef de bateau.

LE CARACTERE PHONETIQUE DU DIALOGUE

L'affirmation est caractéristique du style écrit, tandis que l'interrogation, l'exclamation et l'impératif sont plutôt utilisés dans le style parlé. Comment ces trois façons de former la phrase impliquent-elles certaines intonations et suggèrent-elles un ton?

Certaines questions, mais pas celles qui commencent par un mot interrogatif, ont tendance à renverser le jeu intonatif en fin de phrase car, au lieu de descendre, elle ne fait que monter. C'est justement cette montée qui indique que la phrase comporte une question à laquelle, normalement, la réponse est oui ou non. La question exige donc que l'on entende une intonation exceptionnelle et ce n'est souvent que grâce à cette intonation que la question se distingue de l'affirmation. Flaubert, pour une fois, ne semble cependant pas exploiter cette qualité car il n'y a que deux questions (pp. 44, 60) qui puissent prendre cette intonation distinctive. De plus, l'un des deux (p. 60) comporte une inversion révélatrice qui trahit la question.

Par contre, Flaubert emploie un grand nombre d'impératifs, (10) et d'exclamations (47) qui, tous les deux, sont marqués d'une intonation spéciale, notamment d'un registre d'intonation nettement plus vaste, et par un ton plus violent que celui d'une phrase déclarative. Ce fait est communiqué par l'auteur, non seulement par le point d'exclamation, mais quelquefois encore par le commentaire fourni par le verbe crier. L'intonation affective joue un rôle considérable dans le discours direct et c'est ce jeu qui le distingue très nettement du reste du texte.

Le langage parlé se trahit souvent par certaines caractéristiques qui démontrent un parler plus ou moins relâché, souvent dans des circonstances peu formelles et plutôt familières. Fait singulier, ce conte ne révèle aucun trait de cette sorte sauf la réduction de cela à ça (p. 40), peut-être une des formes les plus répandues. Est-ce parce que Flaubert se répugne à employer ce genre de parler (le rencontre-t-on ailleurs dans Flaubert? nous ne le croyons pas) ou est-ce qu'il veut nous peindre une scène de la petite bourgeoisie avec ses prétentions et une certaine mesure d'éducation linguistique?

Le caractère souvent inachevé de la syntaxe parlée, la phrase mal formée, même illogique, tout cela découle de la nature peu intellectuelle, peu raisonnée, et plutôt émotive de la parole spontanée non écrite. On en voit des preuves dans le dialogue de Flaubert. Notons la forme non-achevée de la phrase conditionnelle dont la fin se laisse deviner par

le jeu de ton suggestif:

Félicité: La cour n'était pas fermée!
si des voleurs s'introduisaient? (p. 42)

Avec "Serviteur!" (p. 48) il y a suppression de toute la première partie: "je suis votre (serviteur)", ceci est possible seulement parce qu'un automatisme linguistique de politesse est tellement bien connu et enraciné dans tout locuteur que la moitié peut ne pas être exprimée tout en restant sousentendue. Les automatismes, et non pas le langage créateur, dominant chez les personnages.

Bribes ou tronçons de phrase; en parlant, on supprime plusieurs éléments d'une phrase "bien formée" - il n'y a donc souvent que des tronçons de phrases qui restent

Félicité: Non! non! moins vite! (p. 27)
(Marchez moins vite)

Liébard: En voilà une Mme Lehoussais, qui
au lieu de prendre une jeune homme ... (p. 29)

Mme Aubain: Allons! du courage! du courage! (p. 35)
(Prenez du courage)

Loulou: Félicité! la porte! la porte! (p. 51)
(Ouvrez la porte)

Si la phrase dite "bien formée" comporte toujours un verbe, il y a 14 cas de phrases qui ont subi l'ablation de cet élément essentiel. C'est

ceci souvent que nous constatons la nécessité du contexte pour compléter l'énoncé. Normalement un énoncé parlé a tendance à dépendre du contexte immédiat et donc à ne pas comporter de sens indépendant ou absolu, puisque les circonstances fournissent les éléments qui manquent.

Un texte purement intellectuel crée son propre contexte à l'intérieur duquel toutes les idées se placent et évoluent. C'est un univers hermétique et mental qui se suffit à lui-même. Mais le langage parlé opère le plus souvent, autrement ce qui se dit, se dit d'ordinaire dans un contexte non linguistique et fourni par la réalité des choses; et se dit accompagné de gestes, d'attitudes et d'un jeu de voix considérable. C'est grâce à ce monde extra-linguistique, qui fournit une quantité d'indices au sujet parlant, qu'il est permis au locuteur d'abrégier sa parole, de la raréfier en quelque sorte, parce que ce qui manque sur le plan linguistique est suppléé par le contexte du monde réel. Ceci permet de simplifier son expression considérablement; par exemple, dire "ça" avec un geste indicatif, peut signifier un gâteau, un insecte, un objet quelconque, sans avoir à nommer quoi que ce soit.

Cette qualité de pouvoir écrire correctement le langage parlé implique tout un contexte, voilà qui fait partie du génie de Flaubert à créer ses personnages. Qui plus est, le discours direct arrive non seulement à exprimer sans nommer, mais aussi à communiquer une attitude ou un sentiment sans toujours nécessairement nommer ou en faire une

description par des moyens lexicaux.

- Félicité: Ah! (p. 23)
- réaction envers la nouvelle que raconte son ami Théodore, Félicité est contente et surprise.
- Gremanville: Feu mon père. (p. 25)
- c'est une façon habituelle de rappeler le souvenir d'un défunt pour cet ancien noble, un marquis plus précisément.
- Félicité: Non! non! moins vite! (é. 27)
- qui veut dire "marchez moins vite", marque un ton d'inquiétude, d'angoisse.

Voilà six mois que je n'en ai reçu ... (p. 39)
- en pronom représente des lettres, des nouvelles.
- Théodore: Mais non, je vous jure! (é. 23)
- Théodore voulait jurer à Félicité qu'il ne se moquait pas d'elle avec un ton d'insistance.
- Félicité: Vous en avez assez, Monsieur de Gremanville!
A une autre fois! (p. 25)
- en pronom représente du vin, de la bière, des liqueurs ... etc. L'attitude polie de dire "non" à quelqu'un,

Ça ne leur fait rien, à eux! (p. 40)
- pronoms leur et eux représentent les parents de Victor. Le ton marque l'insistance.
- Le chef: Bon! encore un! (p. 41)
- un représente un marin mort de la fièvre jaune parmi toute une série, tout en trahissant une certaine irritation de la part du médecin.
- Médecin: Pas encore! (p. 42)
- la maladie de Virginie n'était pas encore désespérante, le médecin le dit sur un ton d'impatience qui veut dire "ne désespérez pas!"
-

- Mme Aubain: Elle? (p. 44)
- Virginie. Mme Aubain n'arrive pas à croire qu'une servante qui n'est pas de la parenté de sa famille, pourrait se souvenir toujours de sa fille. Elle le dit sur un ton qui ne cache pas un certain doute.
- Félicité: C'est Madame qui serait heureuse de l'avoir! (p. 47)
- la supposition modeste de Félicité.
- Loulou: Charmant garçon! Serviteur; Monsieur!
Je vous salue, Marie! (p. 48)
- L'oiseau, Loulou, imite les phrases de Félicité, qui dit souvent que l'oiseau est son charmant garçon et elle est son serviteur, elle appelle les gens Monsieur, elle salue souvent la Vierge Marie.
- Voilà le mode de vie et l'attitude quotidienne d'une simple servante.
- Mme Aubain: Prenez donc garde! vous êtes folle! (p. 49)
- vous se rapporte à Félicité.
Mon Dieu! comme vous êtes bête! (p. 50)
- vous se rapporte à Félicité, d'un ton affectif.
- Loulou: Félicité! la porte! la porte! (p. 51)
- Ce qui veut dire: Félicité allez ouvrir la porte! d'un ton d'urgence.
- Mme Aubain: Eh bien! faites-le empailler! (p. 51)
- le représente l'oiseau mort, le ton est plein d'autorité.
- Félicité: Ils me l'auront volé! (p. 53)
- l' représente l'oiseau; cette supposition est bien plus ferme que les autres suppositions de Félicité.
Pardonnez-moi. Je croyais que c'était vous qui l'aviez tué! (p. 57)
- moi se rapporte à Félicité (ici encore une fois l'attitude modeste de Félicité envers les gens.)
- l' se rapporte à l'oiseau.
-

- Fabu: Elle n'a plus sa tête, vous voyez bien! (p. 57)
- Elle se rapporte à Virginie;
vous se rapporte aux voisines de Félicité,
le tout trahissant l'exaspération de Fabu.
- Simonne: Allons! dites-lui adieu! (p. 57)
- La voisine La Simonne demande à Félicité
de dire adieu à l'oiseau (lui représente
l'oiseau), mais en s'impatiantant.
- Félicité: Est-il bien? (p. 60)
- il, c'est ici le perroquet dont l'idée
crée de l'angoisse dans l'âme de Félicité.

Il convient de remarquer que ces phrases, ne s'éclairent qu'à la suite de toute une implication de faits et de circonstances. Nous sommes en présence d'une langue spontanée, qui s'exprime par une explosion subite du sentiment et à laquelle nous recourons d'instinct lorsque nous sommes sous le coup d'une forte émotion. 14

Une statistique intéressante peut être tirée: 21 parmi les 37 phrases sont des phrases monorhèmes ou dirhèmes qui exigent absolument un contexte pour comprendre le sens. Surtout 15 parmi 21 phrase contiennent un pronom soit sujet vous, objet le, la, l' ou en, ceci prouve que ces dialogues sont de la langue parlée spontanée, ce ne sont pas des phrases bien construites qui comportent un sens complet. Il est non sans intérêt de constater que: 7 parmi les 15 phrases contenant un pronom qui vise le perroquet Loulou. Flaubert a spécialement mis en relief ceci comme le sujet principal dans les dialogues de Félicité. L'oiseau est devenu le symbole de Dieu pour Félicité.

¹³ Marcel Cressot, Le Style et ses techniques (Paris: Presses Universitaires de France; 1971), p. 206.

Il existe tout de même 6 phrases qui peuvent se tenir indépendamment :

A. Des impératifs complets sans aucun pronom dedans :

Ne craignez rien! (Félicité) (p. 27)
Dépêchez-vous! dépêchez-vous! (Félicité) (p. 27)

Donnez-moi ma chaufferette, ma bourse
mes gants; plus vite donc! (Mme Aubain) (p. 42)

B. Des affirmations :

Soit, je vous accepte! (Mme Aubain) (p. 24)

La cour n'était pas fermée! si des voleurs
s'introduisaient? (Félicité) (p. 42)

C. Des constructions nominales :

Allons! du courage! du courage! (Mme Aubain) (p. 35)

Comparées avec des phrases monorhèmes et dirhèmes incomplètes, ces phrases complètes, indépendantes occupent une place peu importante dans les dialogues, ceci démontre encore une fois, la tendance de Flaubert à utiliser un langage purement parlé.

XII

SYNTAXE AFFECTIVÉ ET PARLÉE

Certaines formes de phrase permettent de porter l'accent sur un élément sur lequel on peut insister ou qui doit être frappé d'un accent affectif de façon présentative:

Il n'y en a qu'un qui soit acceptable.
C'est le maire qu'il faudrait voir.

de façon mise en relief par extraction:

Moi, je le veux. / je le veux, moi.
Manger, c'est essentiel. / manger est essentiel.
Pour joli, elle l'est.

Dans la plupart des cas, il s'agit d'extraire l'élément pour le mettre hors de la phrase, où, en général, tous les éléments sont d'importance égale, et de la déplacer hors de la phrase, là où il peut bénéficier de l'attention qu'attire un élément isolé.

Présentatif:

En voilà une Mme Lehoussais, qui au lieu de
prendre un jeune homme ... (p. 29)

... voilà 6 mois que je n'en ai reçu ! ... (p. 39)

C'est Madame qui ... (p. 47)

... que ... c'était vous qui ... (p. 57)

C'est un malheur qu'on ... (p. 40)

Extraction:

Moi, Madame ... (p. 39)

Ça ne leur fait rien, à eux! (p. 40)

Ces formes d'accentuation dans la syntaxe, sont autorisées surtout dans la langue parlée, elles permettent de mettre la valeur affective au mot voulu car c'est précisément l'affectivité qui est l'affaire de la phrase parlée.

Tournures affectives

Le propre de l'intellect, c'est de s'exprimer simplement et efficacement, sans redondance, en choisissant les termes les plus judicieux correspondant à l'idée. Le propre de l'émotion, c'est de

se fixer sur le terme essentiel et d'insister par la simple répétition, surtout en jouant sur le ton: plus on répète, plus le ton entre en jeu.

Répétition:

Non! non! moins vite! (p. 27)

Dépêchez-vous! dépêchez-vous! (p. 27)

Allons! du courage! du courage! (p. 35)

Pauvre petit gars! pauvre petit gars! (p. 40)

Ah! oui! ... oui! ... vous ne l'oubliez pas! (p. 44)

Félicité! la porte! la porte! (p. 51)

quand le parleur veut se faire entendre plus vite et de mieux attirer l'attention, il emploie la répétition pour insister, l'émotion du parleur y joue un rôle important aussi, par exemple quand Félicité est triste, elle dit: "Pauvre petit gars! pauvre petit gars!" (p. 40) sur un ton triste, sans la répétition, l'émotivité ne pourrait pas paraître aussi forte.

En terme ordinaire, donc veut dire par conséquent, bien veut dire de la bonne façon:

Exp. Il travaille bien; donc c'est un bon travailleur.

Mais parfois ces termes trahissent l'attitude affective:

Prenez donc garde! vous êtes folle! (p. 49)

implique un ton de supériorité; si ce donc avait été placé au début, ou à la fin de la phrase, le ton serait changé complètement:

Prenez garde donc! - un ton d'indignation plus fort.

Donc prenez garde! - Par conséquent, le ton est plat.

Elle n'a plus sa tête; vous voyez bien! (p. 57)

- ce bien ajoute au ton de la colère.

Donnez-moi ma chaufferette, ma bourse, mes gants;
plus vite donc! (p. 42)

- donc ajoute un ton d'impatience.

Certains termes s'insèrent dans la phrase même comme donc bien; d'autres s'ajoutent à la phrase ou s'incrument là-dessus: ah! (p. 23), mon Dieu! (p. 50) etc.

Ah! (p. 23) représente un son extra-linguistique, donc un cri purement physique et qui n'a pas de sens lexical, mais qui est capable d'exprimer toutes sortes d'états d'esprit sans toutefois représenter un concept en particulier. Le Ah! dépend donc du contexte pour choisir, si on peut dire, son ton: ici, c'est très probablement un ton d'indifférence

- le ah! a réalisé le contexte par un geste qui exige la coopération et l'entente du lecteur. mon Dieu (p. 50) joue exactement le même rôle, mis à part le fait qu'ici le ton est celui de l'exaspération, et que le point de départ n'est plus un son inarticulé mais un mot chargé à l'origine de connotations puissantes mais maintenant vidé de sens, quitte à garder la puissance affective de connotation.

XIII

LES COMMENTAIRES

Il y a deux façons de présenter le discours direct: soit l'auteur le laisse apparaître devant les yeux du lecteur sans autre forme de procès; soit il prévient le lecteur par des moyens lexicaux et sémantiques qu'il s'agit d'une citation directe de la langue parlée, en plaçant son commentaire soit avant, soit après les paroles en question. Ce commentaire peut apporter plus ou moins de détails. La façon classique et anodine de procéder ici consiste à employer le verbe dire.

Statistique:

| <u>Sans</u> | <u>Avant</u> | <u>Après</u> |
|-------------|-------------------------------------|---------------|
| 23 | A24 finit par dire | F23 dit |
| F25 | 25 <u>disait</u> | F27 dit |
| F27 | F27 <u>criait</u> | 42 dit |
| A39 | 29 dit | A44 reprenait |
| A39 | A35 en répétant | F53 pensait |
| A40 | F37 <u>criait</u> | F57 dit |
| A42 | F39 dit | |
| A44 | F39 réplique doucement | 6 |
| F57 | F40 <u>répétait</u> par intervalles | |
| 57 | F40 dit | |
| 57 | 41 dit | |
| 11 | F42 une réflexion lui vint | |
| | F47 avait dit | |
| | LL48 répéta | |
| | A49 <u>criait</u> | |
| | A50 <u>disait</u> | |
| | F50 <u>répliquait</u> | |
| | LL51 <u>imitait</u> | |
| | A51 dit | |
| | F56 répliqua doucement | |
| | F60 dit | |
| | 21 | |

11 parmi les 38 discours directs ne sont pas présentés, 21 + 6=27 parmi les 38 discours directs sont présentés. 13 parmi les 27 cas sont présentés par le mot quasi-vide "dire" qui n'ajoute aucune nuance de sens. Donc, 24 parmi les 38, c'est-à-dire deux tiers des cas ne sont pas décrits artificiellement, mais créent leur propre ton par l'intonation que leur prête le lecteur en écoutant son propre jeu de voix. Parmi les autres verbes que dire qu'utilise Flaubert pour présenter le discours direct, il y en a qui décrivent le contexte (répéter, imiter, par exemple) sans toutefois décrire la nuance du ton de voix:

| | | | | |
|-----------|---|-----------|---|-----|
| finir par | 1 | crier | 3 | FFA |
| imiter | 1 | répliquer | 3 | FFF |
| reprenre | 1 | | | |
| réflexion | 1 | | | |
| penser | 1 | | | |

Seuls crier, répliquer impliquent une certaine force et une qualité particulière de la voix.

Le verbe pittoresque est rare pour aider à l'interprétation intonative des paroles: nous en revenons toujours donc à insister sur le fait que presque toujours il est au lecteur d'entendre la voix même des locuteurs.

Il y a peu d'autres additions sémantiques pour ajouter du pittoresque au verbe plus ou moins plat:

A24 finir par qui suggère l'hésitation

F39, 56 répliqua doucement qui suggère une certaine vivacité de ton, mais vivacité restreinte quand même: c'est bien du caractère de Félicité.

Si Flaubert refuse de s'interposer entre le locuteur et le lecteur en imposant par un choix lexical le ton de voix à ce dernier qui doit donc user de son imagination linguistique pour créer le ton.

Nous pouvons conclure que la majeure partie des éléments du discours direct se trouve sans l'addition de détails pittoresques interprétatifs imposés au lecteur par l'auteur. "Non! non! moins vite!" (F27), cette phrase, elle-même, interprète l'urgence, l'angoisse de la part du locuteur qu'elle-même impose une intonation très précise dont la valeur directe dépasse de loin toute description artificielle.

F39 Félicité lui dit: Moi, Madame, voilà six mois
que je n'en ai reçu! ...
de qui donc? ...

La servante répliqua doucement: "Mais de mon neveu!"

"Ah! de votre neveu!"

Les deux phrases de Madame Aubain ne sont pas présentées, parce que qu'elles interprètent elles-mêmes un ton de surprise et de mépris et

n'ont donc pas besoin d'une présentation artificielle.

Pourtant ailleurs dans Hérodias, autre conte, des éléments lexicaux pittoresques y sont abondants:

La voix s'éleva: Malheur à vous ... (p. 120)

Il continua plus haut: Au près du cadavre de leurs mères ... (p. 120)

La voix grossissant, se développait, roulait avec des déchirements de tonnerre ...

- Etale-toi dans la poussière ... (p. 120)

Il les frappa, toutes attentivement, puis hurla en piétinant: - Je l'ai! je l'ai! ... (p. 118)

CHAPITRE II

Après une étude analytique de phrases du discours direct, nous arrivons à prendre quelques exemples des phrases de la narration. Il n'y a qu'une seule manière d'exprimer une pensée, selon Flaubert, et le romancier s'astreignait à trouver le seul mot et la seule construction capables de traduire exactement sa pensée. Si beaucoup d'écrivains sont très attentifs quant à la propriété des termes, à la quantité des images ou des épithètes, chez Flaubert, s'ajoute par surcroît le souci de l'harmonie musicale de la phrase. On sait que l'écrivain faisait passer toutes ses phrases par l'épreuve du "gueuloir". Il lisait à haute voix tout ce qu'il écrivait, raturait et modifiait chaque phrase jusqu'à ce qu'elle satisfasse son oreille par l'harmonie et la cadence.

On ne saurait nier que Flaubert, dans ce conte, ne se serve de toute une gamme de phrases: il y en a de courtes, il y en a de très longues et c'est une constatation que l'on se voit obliger de faire par la force des choses. Pourtant il n'existe pas de définition de "phrase courte" et de "phrase longue".

Si, pour faciliter la discussion, il est souhaitable d'établir des "normes" de phrases, tout ce que l'on peut faire c'est d'établir des longueurs arbitraires. La phrase courte se mesure plutôt en syllabes qu'en mots: nous suggérons une limite de douze syllabes, en partie parce que, pour le français moderne, l'alexandrin s'est imposé comme une longueur permettant, entre autres choses, d'exprimer avec le plus d'aisance une idée complète en une seule phrase (une phrase de moindres dimensions serait par conséquent vraiment courte et frappante même par sa brièveté). Pour ce qui regarde la phrase longue, il est plus facile de compter par mots, et nous proposons, toujours arbitrairement une longueur de cinquante mots.

Au deuxième chapitre, des phrases "bien construites" de la narration d'Un Coeur Simple sont exposées et analysées; nous analyserons la complexité de ces phrases et tâcherons d'apprécier la structure architecturale, le rythme ternaire, la fonction et l'expressivité de chaque phrase.

I

LA PHRASE COURTE

De toute évidence le propre de la phrase courte, c'est de produire un effet brusque dans l'esprit du lecteur; elle y ajoute souvent un effet de surprise grâce au fait qu'elle est, en ce qui concerne la fréquence, d'une occurrence assez rare. L'effet de choc peut très bien souligner un changement rapide ou un événement soudain, exprimé d'ailleurs par un verbe au passé simple:

Le désespoir de Mme Aubain fut illimité. (p. 44)

Théodore, la semaine suivante, en obtint des rendez-vous. (p. 23)

Paul, devenu sérieux, l'amena chez sa mère. (p. 55)

L'effet en est renforcé si le verbe, dont la terminaison annonce le changement subit, est placé en fin de phrase; de cette façon le verbe, qui exprime le temps par sa dernière syllabe, bénéficie de deux avantages: premièrement, étant le tout dernier mot, il résonne dans l'imagination à la pause qui suit chaque point final; deuxièmement il reçoit toute la force de l'accent tonique qui, en français, tombe sur la dernière

syllabe de chaque groupe syntaxique. La position finale dans la phrase est reconnue toujours comme étant une position clé où l'auteur consciencieux essaie de placer ses mots importants:

Mme Aubain l'en dissuada. (p. 54)

Le délire de Félicité tomba. (p. 59)

Ce choc est encore plus fort si la phrase en question se trouve isolée, composant à elle seule un paragraphe entier:

Elle l'enferma dans sa chambre. (p. 53)

Paul, devenu sérieux, l'amena chez sa mère. (p. 55)

La phrase longue, par le fait même de contenir plusieurs éléments, doit avoir l'air de les mettre en relation puisqu'ils se trouvent justement dans la même unité. Par contre une série de phrases brèves donne l'impression d'une suite d'événements qui se produisent, l'un après l'autre dans le temps, bien sûr, mais sans pour cela avoir beaucoup de rapport, ni desens, ni peut-être d'importance:

Au bord d'un champ d'avoine, il la renversa
brutalement. Elle eut peur et se mit à crier.
Il s'éloigna. (p. 22)

Puis, sans commandement, ils (les chevaux) tournèrent
à droite. Il l'embrassa encore une fois. Elle
disparut dans l'ombre. (p. 23)

Ses yeux s'affaiblirent. Les persiennes
n'ouvraient plus. Bien des années se
passèrent. (p. 56)

S'il y a un rapport entre deux événements, Flaubert préfère ne pas
exprimer ce rapport par des moyens lexicaux; de façon explicite, mais
il le suggère par une ressemblance dans la forme de la phrase:

Le moment arrivé, elle courut vers l'amoureux.
A sa place, elle trouva un de ses amis. (p. 24)

Ici, d'ailleurs, le parallélisme des deux phrases qui suggère l'identité,
ajoute à l'effet de choc quand on découvre brusquement, par le sens,
qu'il y a un renversement de situation.

Assez souvent la phrase courte au passé simple annonce un
changement dans un état de choses dont Flaubert fait par la suite une
description plus ou moins détaillée. Il y a donc contraste entre
l'événement rapide et la situation impressionnante qui en résulte et qui
domine l'attention:

Son agonie commença. Un rôle, de plus en plus
précipité, lui soulevait les côtes. Des bouillons
d'écume venaient aux coins de sa bouche, et tout
son corps tremblait. (p. 60)

La phrase courte se trouve moins fréquemment avec le verbe à l'imparfait. C'est, une phrase qui insiste sur l'état des choses et présente avec force une situation: l'imagination du lecteur se penche en quelque sorte sur l'actualité et s'identifie avec le moment vécu. Assez souvent, après la vive impression initiale Flaubert procède à développer les détails:

Virginie s'affaiblissait.
Des oppressions, de la toux, une fièvre
continue et ... (p. 41)

Félicité tous les jours s'y rendait.
A quatre heures précises, elle passait au
bord des maisons, montait la côte, ... (p. 44)

Encore, il se peut que la phrase courte reflète une brièveté qui s'exprime dans le texte:

Il était mort. On n'en disait pas
davantage. (p. 40)

La phrase courte, c'est-à-dire plus courte que la phrase normale, peut donc produire des effets considérables, mais presque toujours par rapport à son contexte. La phrase courte, diffère ici de la phrase longue ou même mitoyenne, où il est possible, à force d'en arranger la structure intérieure, de frapper le lecteur non pas simplement par l'architecture aussi variée et complexe que le gothique flamboyant, mais également par le développement de la pensée.

II

LA PHRASE LONGUE

La très longue phrase se trouve assez rarement dans Un Coeur Simple, probablement parce qu'elle serait hors de proportion dans un conte de taille relativement mince. Flaubert, aux moments importants, se permet de développer la phrase ample. C'est le cas quand il s'agit de décrire certaines scènes où il faut peser sur des minuties et présenter les détails. Ceux-ci faisant partie d'un tout, il s'agit de les faire rentrer dans la même phrase ou unité linguistique. Citons au moins les exemples du déjeuner donné par la mère Liébard à sa maîtresse (p. 29), de la chambre de Félicité (p. 53) et de la procession de la Fête-Dieu (p. 59).

En fait il est question tout simplement de dresser une liste des éléments qui constituent la scène que l'auteur veut offrir à l'imagination du lecteur. La liste est un procédé stylistique connu de tout temps. Il y a plusieurs façons de procéder. Certains, comme Balzac, aiment entasser tout crûment les détails et les présenter en vrac, comme le

fait souvent la vie, au lecteur.¹ D'autres font de même, mais souvent pour le plaisir de se faire admirer pour leur prouesses lexicales et d'amuser par le jeu qu'ils font des mots.² Ou bien la liste reste très simple, mais l'auteur établit des parallélismes à l'intérieur de sa pensée en essayant de donner une sorte de forme à sa phrase, peut-être pour des raisons de clarté. C'est ce qu'on trouve chez Montaigne quelquefois.³

¹"Ceux qui veulent aimer en secret peuvent avoir pour espions des chiens, des Pyrénées, des mères, des Dumay, des Latournelle, ils ne sont pas encore en danger ... " par exemple, cet échantillon cité par Ch. Bruneau, Langue de Balzac (Paris: Centre de Documentation Universitaire; 1954), p. 113.

²" ... car les curez, vicaires, prescheurs, medecins, chirurgiens et apothecaires qui alloient visiter, penser, guerir, prescher et admonester les malades, estoient tous mort de l'infection, et ces diables pilleurs et meurtriers oncques n'y prindrent mal." Extrait d'un passage cité par R.A. Sayce Style in French Prose (Oxford: Clarendon Press; 1953) p. 137.

³"L'incivilité, l'ignorance, la simplesse, la rudesse s'accompagnent volontiers de l'innocence; la curiosité, la subtilité, le sçavoir trainent la malice à leur suite; l'humilité, la crainte, l'obeissance, la debonnaireté (qui sont les pièces principales pour la conversation de la société humaine) demandent une ame vuide, docile et presumant peu de soy". Extrait d'un passage cité par R. A. Sayce, op. cit., p. 138.

Ou bien, en même temps qu'il vise le pittoresque par le détail surprenant, l'auteur veut faire honneur à la richesse de la nature avec la précision des sciences, ce qui mène à la liste frustée et technique.⁴ Quelquefois l'auteur fait effort pour introduire dans le texte un élément de variété afin d'égayer et d'alléger un peu la monotonie, la simplicité, la répétitivité de la liste pure dans toute sa crudité: Balzac ressent cette nécessité.⁵

⁴"Le duc, la chevêche et l'orfraie faisaient entendre leurs cris dans les fentes de la montagne, quelques petits oiseaux rares mais familiers tempéraient cependant l'horreur de cette solitude. Là je trouvais la dentaire heptaphyllos, le ciclamen, le vidus avis, le grand lacerpitium, et quelques autres plantes qui me charmèrent et s'amusèrent longtemps; ... " Ibid., p. 142.

⁵"Ce problème, effrayant par lui-même, devient horrible quand on voit que ces prétendues maisons ont pour ceinture un marais du côté de la rue de Richelieu, un océan de pavés moutonnants du côté des Tuileries, de petits jardins, des baraques sinistres du côté des galeries, et des steppes de pierres de taille et de démolitions du côté du vieux Louvre." Ibid., p. 143. Ici, chaque élément de la liste (marais, océan, jardins, baraques, steppes) possède un complément pour mieux préciser le détail, ce qui donne plus de couleur, plus de pittoresque et plus de variété en fournissant de quoi nourrir l'imagination. Mais, ici, au moins, la variété est produite d'une façon simpliste qui ne fait que reproduire la monotonie que l'auteur, précisément, veut éviter en premier lieu. Si nous ne tenons pas compte des rares adjectifs (moutonnants, petits, sinistres, vieux), le complément consiste exclusivement en l'addition de substantifs précédés par le de par trop répété (et que Flaubert n'accepte pas du tout), avec, en plus, la reprise régulière du lourd mécanisme syntaxique du côté de qui ne fait qu'accentuer ce défaut stylistique.

Lorsque Flaubert présente une liste, elle est d'ordinaire conçue à l'avance et ne s'amène pas simplement au fil de la plume; elle présente surtout des parallélismes, mais des parallélismes variés au maximum non seulement quant à l'idée mais aussi quant à la structure linguistique. Prenons un exemple simple et clair: Mme Liébard qui sert un repas (p. 29)

| | |
|---------------------------------------|-----|
| A. Elle lui servit un déjeuner | 8 |
| où il y avait | 4 |
| un aloyau, | 4 |
| des tripes, | 2 |
| du boudin, | 3 |
| une fricassée de poulet, | 7 |
| du cidre mousseux, | 5 |
| une tarte aux compotes | 5 |
| et des prunes à l'eau-de-vie | 7 |
| | |
| B. accompagnant le tout de politesses | 10 |
| à Madame | |
| qui paraissait en meilleure santé, | 3.9 |
| à Mademoiselle | |
| devenue "magnifique", | 4.5 |
| à M. Paul | |
| singulièrement "forci", | 4.6 |
| | |
| sans oublier | |
| leurs grands-parents défunts | 4.6 |
| que les Liébard avaient connus, | 8 |
| étant au service de la famille | 9 |
| depuis plusieurs générations. | 8 |

Deux groupes sont ici présentés: les mets du repas, et les invités, c'est-à-dire le côté physique (A) et le côté moral (B), chacun avec son introduction. La deuxième partie est nettement plus importante

que la première, comme il sied d'ailleurs, non seulement d'après le conteur mais aussi pour l'effet harmonieux de la cadence dite majeure. On commence avec trois viandes, de la même longueur syllabique à peu près, la variété se trouvant dans le déterminant; on reprend avec une suite de quatre autres mets, (volaille, boisson, dessert, liqueur de ménage) - donc augmentation dans le nombre d'éléments - où chaque élément est de poids à peu près égal mais où le trait descriptif diffère: de + substantif, simple adjectif, à + substantif, à + composé.

La deuxième partie comporte quatre unités, mais faites de trois personnes vivantes et présentes pour qui on emploie un appellatif; ajoutant à la fin les ancêtres décédés: encore une variation. Chaque personne est décrite: la première par un pronom relatif, la deuxième par un participe passé et une citation, la troisième par l'addition d'un nom propre accompagné d'un mot assez rare suivant un adverbe. Mais le quatrième groupe de personnes est tout différent, et non simplement en raison de ceux qui le composent mais grâce à la présentation stylistique: l'importance en est signalée par la transformation de la simple préposition à dans la formule plus importante "sans oublier"; le nombre devient ainsi plus important: les grands-parents défunts; et la description qui suit, en trois groupes assez longs et rythmés, élargit la perspective en un arrondissement sur un laps de temps considérable - le point de départ ayant été un aloyau. Cette liste reflète-t-elle peut-être le caractère un peu illogique et décousu de la conversation où on parle de plusieurs

sujets, où Mme Liébard prononce un monologue de ce genre. Ici, encore le souci de vérité, une liste qui est loin d'être une simple addition mathématique où l'on ajoute a à b et à c par un simple calcul arithmétique; nous nous trouvons en présence d'une progression géométrique en quelque sorte, où les effets se multiplient et finalement lancent l'imagination à l'infini.

Passons à notre deuxième exemple, l'inventaire des objets dans la chambre de Félicité (p. 53):

| | | | | | |
|-----|----|----------------------------|-----------------------------------|-----|-----|
| I. | A. | On voyait | contre le murs: | 3.4 | 3.4 |
| | | 1 | des chapelets, | | 3 |
| | | 2 | des médailles, | | 3 |
| | | 3 | plusieurs bonnes Vierges, | | 4 |
| | | 4 | un bénitier en noix de coco; | | 9 |
| | B. | | sur la commode, | | 4 |
| | | | couverte d'un drap comme un autel | | 8 |
| | a. | | la boîte en coquillages | | 6 |
| | b. | | que lui avait donnée Victor; | | 8 |
| II. | 1 | puis un arrosoir | | | 5 |
| | 2 | et un ballon, | | | 4 |
| | 3 | des cahiers d'écriture, | | | 6 |
| | 4 | la géographie en estampes, | | | 8 |
| | 5 | un paire de bottines; | | | 5 |
| | A. | et | au clou du miroir, | | 6 |
| | b. | | accroché par ses rubans | | 7 |
| | a. | | le petit chapeau de peluche! | | 6 |

La phrase se divise en deux parties, quant à la présentation des listes, et ces deux parties s'équilibrent quant à la masse syllabique (53: 49). La première liste commence par deux objets simples, en groupes courts et au pluriel; elle continue avec deux groupes plus longs et variés: variation du déterminant (plusieurs, un) et du groupe nominal: adjectif + substantif, et substantif + composé pour noter la matière. Ces objets sont présentés par des déterminants indéfinis, mais la liste s'achève par un groupe beaucoup plus étoffé qui offre un objet maintenant connu, chéri et honoré dans l'univers personnel de Félicité, et présenté par conséquent par l'article défini indicateur d'une certaine notoriété: la boîte en coquillages.

La deuxième liste constitue le pendant de la première, mais souligne toujours le trait qui diversifie. D'abord deux substantifs courts mais présentés, pour changer, par puis et et respectivement, après quoi ce genre de présentatif tombe. La liste est reprise maintenant non pas par deux éléments comme au début, mais par trois éléments, chacun fait de deux substantifs mais de façon nettement différente; il y a successivement: des articles qui contiennent ("cahiers d'écritures"), un nom abstrait illustré par des objets concrets ("géographie en estampes") et des objets précédés par un substantif quantificateur ("paire de bottines"). Comme dans la première partie, la liste finit en beauté, s'épanouissant plus amplement, avec, à nouveau, une référence à une chose très commune et fort précieuse dans le monde de Félicité,

et donc présentée aussi par un article défini et suivi, pour en souligner la notoriété, par un point d'exclamation: "le petit chapeau de peluche!". Notons que ces deux fins d'énoncé se construisent en chiasme - élément de liste plus proposition descriptive: expression descriptive plus élément de liste - [a:b = b:a]. Ces deux grandes parties qui forment un parallélisme, tant aimé de Flaubert, s'inscrivent dans une phrase; et représentent deux groupes de choses - plutôt sacré et adoré d'une part (le fait que les coquillages s'associent au religieux est important), et plutôt mondain et hétéroclite de l'autre. Si les substantifs en liste entrent dans le cadre linguistique d'une façon binaire, les objets eux-mêmes qui composent la liste se trouvent distribués dans la chambre de façon ternaire - autre construction affectionnée par Flaubert. Cette présentation ternaire, elle aussi, offre une sorte de chiasme, où l'élément central, étant allongé par une expression participiale descriptive, est bien plus ample et nettement plus important (pour le poids et pour le sens) que les deux autres - A:B:A. Ici, également, la variété ne manque pas, étant fournie par un jeu de prépositions différentes.

On constate que la phrase, bien que construite avec beaucoup de variété - il n'y a aucune répétition dans le sens strict du terme - constitue une unité organisée où tout se tient et a sa raison-d'être. La phrase reflète la vie. Flaubert lui-même parle de "choses hétéroclites" (p. 53); mais cet assemblage de bizarreries n'est pas dénué de sens pour Félicité et chaque objet a son importance. Flaubert explique que Félicité poussait "ce genre de respect" (p. 53) très loin, "respect" suggère l'existence d'un ordre de choses, d'une hiérarchie, donc, d'une organisation.

Notre dernier échantillon de phrase descriptive ultra-longue provient du passage qui relate la procession de la Fête-Dieu (p. 59).

| | | | | |
|----|--------|---|------|--------|
| A. | 1 | Tous les enfants des écoles, | 7} | |
| | 3 | les chantres | 2} | 13 |
| | | et les pompiers | 4} | |
| | | | | }33 |
| a. | | marchaient | 2} | |
| b. | | sur les trottoirs, | 4} | 6} |
| | | | | }20 |
| b. | tandis | qu'au milieu de la rue, | 8} | |
| a. | | s'avançaient premièrement | 6} | 14} |
| B. | 1 | le suisse armé da sa hallebarde, | 2.6} | |
| | 2 | le bedeau avec une grande croix, | 3.5} | 16 |
| | 3 | l'instituteur surveillant les gamins, | 4.6} | |
| | | la religieuse inquiète de ses petites filles; | 4.7} | 21 }56 |
| | 4 | trois des plus mignonnes, | 5} | |
| | | frisées comme des anges, | 5} | |
| | | jetaient dans l'air | 4} | 19 |
| | | des pétales de roses; | 5} | |
| A. | 1 | le diacre, | 2} | |
| | | les bras écartés, | 5} | 13 |
| | | modérait la musique; | 6} | |
| | 2 | et deux encenseurs | 5} | |
| | | se retournaient | 4} | 18 |
| | | à chaque pas vers le Saint-Sacrement, | 9} | |
| | | que portait, | 3} | 60 |
| | | sous un dais de velour ponceau | 8} | 19 |
| | | tenu par quatre fabriciens, | 8} | |
| | 3 | Monsieur le Curé, | 5} | |
| | | dans sa belle chasuble. | 5} | 10 |

Après ce qui a été dit jusqu'ici, point n'est besoin de reprendre les détails de la phrase; il convient cependant d'en examiner les grandes lignes. Il y a trois groupes comportant chacun trois, quatre (mais qui se présentent deux par deux) et trois éléments respectivement. Chaque fois la masse des groupes s'accroît. Entre les deux premiers groupes s'interposent deux verbes, chacun accompagné d'un complément adverbial, le tout disposé en forme de chiasme abba. Comme contrepoids à ce groupe verbal, il existe à la fin de la deuxième liste, une phrase quasi entre parenthèses qui développe le tableau offert par les petites filles. Les trois sujets de la première liste ne possèdent qu'un verbe en commun (marchaient), les quatre sujets de la deuxième liste en possèdent un également (s'avançaient) mais se trouvent en plus caractérisés, pour la plupart, par un mot supplémentaire suggérant une autre activité: armé de; avec = portant; surveillant; inquiétant de = s'inquiète de; mais chaque sujet de la troisième liste possède son verbe à elle, et pour cause - les sujets ne sont plus de simples citoyens (enfants, pompiers), ni non plus des personnes ayant seulement quelque lien avec l'église (suisse, bedeau, religieuse), mais ceux qui sont plus intimement liés à l'église (diacre, encenseurs, curé). Notons que le dernier sujet, étant l'apogée de la phrase, bénéficie d'une forme appellative, qui rend plus personnel, avec des majuscules, ainsi que de sa position forte en fin de phrase grâce à une inversion.

La phrase longue impressionne par sa complexité: les termes

groupés d'une liste apparaissent généralement en parallèle mais de façon très variée: en groupes de trois, quatre ou cinq, avec division intérieure éventuelle; en groupes égaux en poids ou formant cadence majeure; disposés strictement en parallèle ou en chiasme, présentation initiale variée et complément varié: groupement et disposition d'après le sens et l'importance des termes; effet d'arrondissement final qui lance l'imagination. Et jamais deux fois la même orchestration, car les phrases longues diffèrent beaucoup entre elles. Ici, on se trouve aux antipodes de la phrase en monorhème ou désarticulée qui caractérise le langage parlé des dialogues.

III

LA PHRASE MOYENNE

Pour la phrase de longueur moyenne, Flaubert a une certaine prédilection pour la phrase binaire, équilibrée et divisée en deux parties de longueur à peu près égale, et appelées partie montante et partie descendante respectivement, d'après la ligne mélodique de l'intonation. Ici, le principe de base, c'est que les deux moitiés se valent à peu près quant au poids:

| | | |
|---|---------|---------|
| Un jour d'été, elle se résigna; / et des papillons s'envolèrent de l'armoire. | 9 11 | (p. 46) |
| Elle la reçut dévotement, / mais n'y goûta pas les mêmes délices. | 7 9 | (p. 35) |
| La mère Liébard, en apercevant sa maîtresse, /12 prodigua les démonstrations de joie. | 10 | (p. 29) |
| Félicité invariablement déjouait leurs astuces;/14 et ils s'en allaient pleins de considérations pour elle. | 14 | (p. 25) |
| Son visage était maigre / et sa voix aiguë. | 6 5 | (p. 21) |

Quelquefois la phrase un peu plus longue laisse percevoir un groupement rythmé et parallèle à l'intérieur de chaque moitié:

| | |
|-------------------------------|-----------|
| Son mari, / | 3 |
| costumé comme un matelot, / | 7 |
| revenait d'un long voyage, // | 7 |
| et lui disait en pleurant / | 7 |
| qu'il avait reçu l'ordre / | 6 |
| d'emmener Virginie. | 7 (p. 44) |

| | |
|------------------------------------|-----------|
| La lune à son premier quartier / | 8 |
| éclairait une partie du ciel, // | 8 |
| et un brouillard flottait comme | |
| une écharpe / | 10 |
| sur les sinuosités de la Toucques. | 8 (p. 27) |

| | |
|------------------------------------|----|
| Mme Aubain, au bout de | 4 |
| l'herbage avec ses deux petits, // | 10 |

| | |
|--------------------------------|-----------|
| Cherchait éperdue / | 5 |
| comment franchir le haut bord. | 7 (p. 27) |

Quelquefois, pourtant, la phrase en deux parties est déséquilibrée. Si la deuxième partie a plus de poids, il y a cadence majeure, où la phrase finit en un développement noble et imposant. Si par contre la deuxième partie se montre plus brève, il y a cadence mineure, avec un effet de surprise ou de choc.

Cadence mineure:

| | | |
|--|----|---------|
| Un râle, de plus en plus précipité, // | 10 | |
| lui soulevait les côtes. | 5 | (p. 60) |
| Des bouillons d'écume venaient au | | |
| coins de sa bouche, // | 12 | |
| et tout son corps tremblait. | 6 | (p. 60) |
| Mais une chose était seulè capable de l'émouvoir, // | 13 | |
| les lettres de son fils. | 6 | (p. 45) |
| Mme Aubain, au peid de la couche qu'elle | | |
| tenait dans ses bras, // | 15 | |
| poussait des hoquets d'agonie. | 7 | (p. 43) |
| Ce fut de cette manière, à force de | | |
| l'entendre, qu'elle apprit le catéchisme, | | |
| son éducation religieuse ayant été | | |
| négligée dans sa jeunesse; // | 36 | |
| et dès lors elle imita toutes les pratiques | | |
| de Virginie, jeûnait comme elle, se | | |
| confessait avec elle. | 26 | (p. 34) |

Cadence majeure:

| | | |
|--------------------------------------|----------|--------------|
| Félicité lui en fut reconnaissante | 11 } 15 | |
| comme d'un bienfait, // | 4 } | |
| et désormais la chérit avec un | | |
| dévouement bestial | 7.8 } 24 | |
| et une vénération religieuse. | 9 } | (p. 46) |
| Puis elle voulut parler au capitaine | | |
| du bateau; // | 13 | |
| et, sans dire ce qu'elle envoyait, | | |
| lui fit des recommandations. | 16 | (pp. 52, 53) |
| Après les Polonais, ce fut le père | | |
| Colmiche, // | 12 | |
| un vieillard passant pour avoir fait | | |
| des horreurs en 93. | 16 | (pp. 46, 47) |

Parfois, à l'intérieur de la phrase en deux parties, Flaubert introduit, pour éviter la monotonie, un jeu ternaire.

| | | |
|---|----|---------|
| Elles retirèrent également les jupons, | | |
| les bas, | | |
| les mouchoirs, // | 15 | |
| et les étendirent sur les deux couches, | | |
| avant de les replier. | 16 | (p. 46) |
| | | |
| Elle leur acheta une couverture, | | |
| des chemises, | | |
| un fourneau; // | 14 | |
| évidemment ils l'exploitaient. | 8 | (p. 31) |

Une variante sur la phrase binaire, c'est la phrase ternaire. Ici encore on remarque la tendance à grouper les mots de façon rythmique ou harmonieuse, de sorte que les groupes sont à peu près de la même longueur syllabique; autre formule, c'est d'établir une relation proportionnelle entre la longueur des groupes, le plus souvent 1:2. Le caractère ternaire peut se trahir généralement d'une des deux façons; la phrase peut être de nature relativement simple, en une seule proposition, et se diviser en trois blocs; ou bien la phrase d'une certaine complexité tend à se diviser en trois groupes assez parallèles, souvent grâce à la présence de trois verbes.

Phrase simple:

| | | |
|--------------------------------|---|---------|
| Toutes ses petites affaires / | 6 | |
| occupaient un placard / | 6 | |
| dans la chambre à deux lits. / | 6 | (p. 46) |

| | | |
|---------------------------|---|---------|
| Elle avait eu, / | 4 | |
| comme une autre, / | 3 | |
| son histoire d'amour. / | 5 | (p. 22) |
| La jument de Liébard, / | 6 | |
| à certains endroits, / | 5 | |
| s'arrêtait tout à coup. / | 6 | (p. 28) |

Phrase Complexe:

| | | |
|---|----|---------|
| Le murmure de la foule grossit, / | 8 | |
| fut un moment très fort, / | 6 | |
| s'éloignait. / | 3 | (p. 60) |
| Elle s'accusait, / | 4 | |
| voulait la rejoindre, / | 5 | |
| criait en détressé au milieu de ses rêves. / | 11 | (p. 44) |
| Il l'aborda d'un air tranquille, / | 8 | |
| disant qu'il fallait tout pardonner, / | 9 | |
| puisqu'il c'était "la faute de la boisson". / | 10 | (p. 23) |

IV

LA PHRASE BIEN AGENCEE (surtout groupe ternaire)

Un des traits les plus connus, peut-être, du style de Flaubert, c'est la coupe ternaire, où les éléments se groupent par trois: bien entendu, il y a mille façons de composer des variations sur ce thème, passant des plus simples aux plus complexes, mettant en oeuvre divers aspects de la langue française - rythme syllabique, parallélismes, symétries, cadences, assonance, allitération, rime, etc. Parfois la coupe ternaire suffit à elle seule, quelquefois elle entre dans une architecture plus compliquée comme élément composant; même elle se groupe pour offrir au lecteur - plus rarement - une coupe à quatre.

A. Simple

| | | | |
|-------------------------------|-----|---|---------|
| Le curé discourait, | 3.3 | 6 | |
| les enfants récitait, | 3.3 | 6 | |
| elle finissait par s'endormir | 4.4 | 8 | (p. 34) |

Cette phrase est très simple: trois sujets + trois verbes à l'imparfait; discourait et récitait, font une sorte de répétition de bruit monotone, le curé et les enfants encore renforcent la monotonie: c'est le catéchisme

de dimanche; surtout le rythme ici joue un rôle important: la répétition de 3 +3, 3 +3, 4 +4 fait dormir les lecteurs à cause de sa monotonie de répétition. Ce qui compte surtout, c'est le parallélisme des deux premiers groupes, sur le plan grammatical et syllabique: efficace bien que simple. Le troisième groupe ajoute un peu de variété, bien que le volume syllabique reste appréciablement le même.

| | |
|--------------------------------|-----------|
| Elle s'agita pour les souliers | 3.4 |
| pour le chapelet, | 4 |
| pour le livre, | 3 |
| pour les gants, | 3 (p. 34) |

Nous voyons ici de simples répétitions par quatre: les souliers, le chapelet, le livre, les gants sont les choses ordinaires dont Félicité a besoins tous les jours; ici, au lieu de dire tout simplement "Elle s'agita pour tout", la répétition sans aucune conjonction, met en relief l'accumulation. La seule variation qu'on peut trouver: les articles les, le, le, les qui ne tombent quand même pas dans l'uniformité comme pour la préposition quatre fois répétée. Ce genre de liste, qui frappe par sa nudité, est assez rare dans ce conte, d'autant plus que c'est le groupe ternaire qui attire le plus souvent l'auteur.

On trouve d'autres phrases bien agencées où le groupe ternaire n'occupe qu'une place secondaire dans toute la phrase:

| | | |
|-----------------------------------|---|-------------|
| C'était Liébard, / | 4 | |
| le fermier de Touques, / | 5 | } |
| | 2 | } 14 |
| petit, | 2 | } |
| rouge, | 1 | } |
| obèse, | 2 | } |
| portant une veste grise / | 5 | |
| et des housseaux armés d'éperons. | 8 | }13 (p. 25) |

Le groupe ternaire se forme de trois adjectifs de la même longueur à peu près, et qui décrivent l'aspect physique d'un homme, mais il y a une progression de plus en plus précise et pittoresque quant à ces trois adjectifs: petit dans l'ordre physique, veut dire "inférieur à la taille moyenne", et reste tout ce qu'il y a de plus vague. Rouge désigne la couleur de la peau, c'est déjà plus précis et donne la couleur à la personne, indique même peut-être qu'il travaille dans les champs, que c'est un paysan. Obèse veut dire gros et gras, on a l'image d'un gros ventre devant les yeux, il décrit le domaine physique avec plus de précision déjà. Avec les trois adjectifs d'à peu près la même longueur, on arrive à se faire un portrait physique, qui est de plus en plus précis, d'un paysan normand. Il suit deux groupes descriptifs plus importants en ce qui concerne la longueur ainsi que la précision des détails apportés: c'est la fin de phrase classique où le volume du pittoresque ne fait qu'accroître: - tout le monde reconnaît la cadence majeure. Mais pour la suite d'adjectifs petit, rouge, obèse, groupe ternaire, intérieur et secondaire, l'effet se produit simplement grâce à la disposition des termes.

| | |
|-----------------------------------|-----------|
| La marée basse / | 4 |
| laissait à découvert / | 6 |
| des oursins, | 3 |
| des godéfiches, | 3 |
| des méduses; | 3 |
| et les enfants couraient, / | 6 |
| pour saisir des flocons d'écume / | 8 |
| que le vent emportait. | 6 (p. 30) |

Dans cette coupe de trois groupes nominaux, la répétition est plutôt automatique et sans variations ni fioritures; l'article des est répété trois fois, tandis que oursins, godefiches, méduses sont simplement trois substantifs représentant des créatures de mer. Même, le rythme est identique: 3 + 3 + 3 il n'y a pas de variation ni dans la construction de la phrase, ni en ce qui concerne le rythme; une simple répétition de rythme, d'article, et de termes existe seulement. C'est une des formes les plus simples d'effet d'esthétique, à base de rythme syllabique. C'est plutôt la phrase en entier, que la liste à trois, qui impressionne:

4 / 6 /
 3/
 3/
 3/
6 / 8 / 6 /

et c'est à l'intérieur de cette architecture que la liste de noms ternaire joue un rôle important mais secondaire.

B. Plus compliquée:

| | |
|---|----------------|
| Les <u>poutrelles</u> du <u>plafond</u> / étaient <u>vermoulues</u> , | 11 (12) |
| les <u>murailles</u> / noires de <u>fumée</u> , | 7 (6) |
| les <u>carreaux</u> / <u>gris</u> de <u>poussière</u> . | 7 (6) (p. 29) |

Voici une technique remarquable qu'on trouve assez souvent dans les oeuvres de Flaubert: quand les trois propositions ont le même verbe, il ne le répète plus, le mettant en facteur commun. Les deux dernières propositions ont par conséquent une tournure elliptique. La symétrie de la phrase n'en est pas moins parfaite. On remarque souvent que la 1ère proposition est assez longue, la 2ème assez courte, le 3ème courte aussi. La disposition syllabique ne manque pas de rappeler l'alexandrin. Les sujets poutrelles, murailles, carreaux sont tous des termes de construction tous disyllabique; les trois sujets sont déjà parallèles, accompagnés de trois articles les au début des trois phrases, la 1ère phrase est assez longue, dans la 2ème et la 3ème, on trouve la suppression de verbe étaient, ce qui rend le tout plus rapide et moins lourd. Il y a, pour mieux lier le tout, un petit jeu d'allitération approximative, tout d'abord des labiales p - p - v - m - f et puis des plosives k - g - p; avec en plus, la construction en parallèle où noires de fumée est symétrique à gris de poussière. Ceci, c'est le groupe ternaire plus ou moins développé, grâce surtout au parallélisme plus poussé, et au jeu phonétique.

| | | |
|---|------|-----------|
| Elles représentaient différentes scènes du monde, | 5.6} | 11 |
| des anthropophages / coiffés de plume, | 5.4} | 9 |
| un <u>singe</u> / enlevant une demoiselle, | 2.7} | 9 |
| des <u>Bédouins</u> / dans le désert, | 3.4} | 7 |
| une <u>baleine</u> / qu'on harponnait, etc. | 3.4} | 7 (p. 26) |

Un seul sujet, un seul verbe, et un objet direct qui s'allonge en quatre groupes appositionnels; le vocabulaire est pittoresque, les quatre substantifs principaux appartiennent au monde sauvage, exotique; anthropophages et Bédouins sont des gens exotiques, singe et baleine sont des animaux mais également extraordinaires, donc, il y a déjà un parallélisme de vocabulaire. Les articles indéfinis des, un, une sont répétés également d'une façon parallèle, chaque substantif est suivi d'un complément qui le décrit: c'est là où l'on trouve la variété.

- (1) Un complément formé d'un participe passé
- (2) Un complément formé d'un participe présent
- (3) Tout simplement un complément circonstanciel de lieu
- (4) Une proposition subordonnée

Donc, de quatre façons différentes, Flaubert arrive à varier ses phrases de sorte que la phrase reste symétrique, mais ne manque pas de variations. Chose extraordinaire: malgré ces variations, les quatre parties possèdent quand même une répétition rythmique de 5 + 4, 5 + 4, 3 + 4, 3 + 4; les quatre compléments, grammaticalement, sont composés différemment, mais selon le rythme, ils sont composés de la même longueur syllabique, ce qui donne

à chaque partie, une qualité musicale (9.9.7.7). A quoi viennent s'ajouter, pour créer de l'harmonie, des effets phonétiques, pour lier les groupes, effets minces, mais qui se laissent quand même apercevoir:

| | | |
|-------------------------------|-------------------|------------------------------|
| un <u>s</u> inge | enlev <u>a</u> nt | une <u>d</u> emoiselle |
| des <u>B</u> édou <u>i</u> ns | da <u>n</u> s | le <u>d</u> és <u>e</u> rt |
| une <u>b</u> ale <u>i</u> ne | qu' <u>'</u> on | har <u>p</u> onn <u>a</u> it |

C'est le groupe répété de quatre et non ternaire, mais avec une variété savamment pratiquée.

| | | |
|--|-----|--------------|
| Puis la ville se remplissait <u>d'</u> un <u>b</u> ou <u>d</u> onn <u>e</u> ment de voix | 7.6 | } 13 |
| où se mêlait | 4 | |
| <u>d</u> es henn <u>i</u> sse <u>m</u> ents de chev <u>a</u> ux, | 7 | } 11 |
| <u>d</u> es bê <u>l</u> em <u>e</u> nts d'agne <u>a</u> ux, | 5 | |
| <u>d</u> es gro <u>g</u> ne <u>m</u> ents de cochons, | 6 | } 11 |
| avec le bruit sec des carrioles dans la rue | 5.6 | } 11 (p. 25) |

Il y a plusieurs sujets juxtaposés dans la phrase subordonnée; au lieu de les mettre au début de la phrase subordonnée, ce qui serait du style trop banal, ils sont mis à la fin avec l'inversion du verbe: ceci met en relief les trois sujets, accentués par la répétition de certains sons: les, ment et de répétés trois fois, et la répétition de ces sons fait un bruit sourd et confus qui s'accorde justement avec le vocabulaire choisi (hennissement, bêlement, grognement), tout à fait le bruit, par

effet onomatopéique, que font les bestiaux (chevaux, agneaux, cochons).
Ce sont les répétitions identiques Article + Bruit en ment + de +
Animaux, qui font le coeur artistique de la phrase; cependant, cette
répétition ne risque pas d'être monotone à cause de ce jeu d'allitération
et d'assonance, et aussi de son vocabulaire assez amusant et pittoresque.

Le rythme de longueur identique 5 + 5 + 5 y rajoute une répétition
amusante des cris de bestiaux. On doit également prendre note du fait
que ce groupe ternaire s'inscrit dans une phrase où, après et avant, il
y a des échos de la structure essentielle. Nous notons les sons répétés
qui servent à cimenter les divers groupes en un tout, qui rappelle
d'ailleurs une série d'alexandrins:

| | | | | | | |
|------------|-----|----|---|-------|----|--------|
| se - ait | d' | b- | - | ment | de | v- |
| se - aient | | | | | | |
| | des | | - | ments | de | - vaux |
| | des | b- | - | ments | d' | - eaux |
| | des | | - | ments | de | c- |
| | | b- | | | d- | c- |

De toute évidence, c'est là une structure assez savante qui frise la
poésie et qui est non sans rappeler justement la poésie vers-libriste
de l'époque.

| | |
|--|-----------|
| Elle s'ennuyait de n'avoir plus à peigner ses cheveux, | 8.6 |
| à lui lacer ses bottines, | 7 |
| à la border dans son lit, | 7 |
| et de ne plus voir/continuellement/ | 5.4 |
| sa gentille figure, | 5 |
| de ne plus la tenir/par la main/ | 6.3 |
| quand elles sortaient ensemble. | 6 (p. 36) |

Les éléments sont exposés d'une façon parallèle: construction de trois De + Ne plus + Inf., mais quand même, arrangée avec un peu de variété et arrivée à éviter l'uniformité: le 1er infinitif avoir s'intercale entre l'adverbe négatif ne plus; le 2ème infinitif voir qui répète à peu près le même son que avoir le 1er infinitif, est mis après la négation ne plus, tandis que le 3ème infinitif aussi se trouve après la négation ne plus, mais avec un peu de différence: le pronom objet la y est mis entre ne plus et l'infinitif tenir. Au milieu de la phrase la même formule se répète encore par groupe de trois: trois prépositions à suivis de trois infinitifs + objet direct cheveux, bottines et les possessifs ses et ses plutôt parallèles; le 3ème infinitif est suivi d'un complément circonstanciel de lieu dans son lit, un peu varié, mais quand même avec un possessif son. Après cette analyse, une conclusion s'impose: symétrie de construction de phrase, mais quand même, la phrase ne manque pas de variétés, ce ne sont pas des groupes ternaires strictement identiques, chaque fois, nous trouvons de petites variétés dans les détails.

On dit que les phrases de Flaubert sont passées par le "gueuloir",
c'est fait pour être chanté. Nous comptons les syllabes:

| | | |
|--------------------------------|----|------|
| (1) De n'avoir plus | 4} | |
| à peigner ses cheveux | 6} | } 24 |
| à lui lacer ses bottines | 7} | |
| à la border dans son lit | 7} | |
| (2) et de ne plus voir / | 5} | |
| continuellement / | 4} | } 14 |
| sa gentille figure | 5} | |
| | | } 29 |
| (3) de ne plus la tenir / | 6} | |
| par la main / | 3} | } 15 |
| quand elle sortaient sensamble | 6} | |

trois groupes ternaires rythmiques d'à peu près de la même longueur
6.7.7, 5.4.5, et 6.3.6. Dans toute la phrase, nous pouvons compter
deux groupes rythmiques de la même longueur approximative: 24.29
syllabes.

| | |
|--|-------------|
| <u>Sa</u> cravate blanche / et <u>sa</u> calvitie, | 4.5 |
| le jabot / de sa chemise, | 3.4 |
| <u>son</u> ample redingote brune, | |
| <u>sa</u> façon de priser / en arrondissant le bras, | 6.7 |
| tout son individu / lui produisait ce trouble | 6.6 |
| où nous jette le spectacle / des hommes extraordinaires. | 6.7 (p. 26) |

Nous avons ici cinq sujets juxtaposés, dans cette juxtaposition,
d'abord, il y a une unité: les substantifs servent tous à décrire

l'apparence de quelqu'un; ces substantifs ont tous (sauf "le jabot") un possessif qui précède pour personnaliser ces substantifs; le jabot, l'article défini se trouve au milieu de deux groupes de possessifs sa et sa son et sa, permettant d'éviter de tomber dans la monotonie de trop de répétition de possessifs (bien qu'il soit imposé par la servitude grammaticale). Entre chaque groupe, il y a une symétrie grammaticale:

la symétrie par deux:

- (1) deux noms (cravate et calvitie)
- (2) deux noms (jabot et chemise)
- (3) deux adjectifs (ample et brune)
- (4) deux verbes (priser et arrondissant)

Non seulement dans chaque groupe, les noms, les adjectifs, les possessifs, et les verbes sont exposés symétriquement, la longueur des parties entre dans un jeu rythmique, où les groupes équilibrés deviennent progressivement et proportionnellement plus longs, pour former une superbe cadence majeure qui se termine avec le mot le plus volumineux, le plus important et phonétiquement le plus singulier de la phrase, extraordinaires.

| | | | | | |
|---------|---------|-------|-------|-------|--|
| (4 / 5) | 3 / 4 | | | | |
| 9 | (7 7) | 6 / 7 | 6 / 6 | 6 / 7 | |
| | | (13 | 12 | 13) | |

Le tout n'est pas sans rappeler la sonorité et le volume de l'alexandrin

D'abord un groupe ternaire avec beaucoup de répétitions: nous saute aux yeux: la répétition de possessif sa, son, sa suivis d'un substantif + un Pronom relatif qui + V. Jusqu'ici, la répétition est trop abondante, mais c'est souvent le cas, Flaubert essaie de varier à la dernière partie d'un groupe:

- (1) adv. + adv.
- (2) un O.D. simplement
- (3) O.D. + adj.

Ce qui permet la phrase d'être 1) longue, 2) courte, 3) longue. Le deuxième groupe ternaire joue surtout le jeu de rythme tandis que le premier par les répétitions.

| | | | |
|---|-----|------|---------|
| Félicité monta les bagages / sur l'impériale, | 9.4 | } 13 | |
| fit des recommandations / au cocher, | 7.3 | } 10 | |
| et plaça | | | |
| dans le coffre / six pots de confiture, | 5.6 | } 11 | |
| et une douzaine de poires, | 6 | | |
| avec un bouquet de violettes. | 8 | } 14 | (p. 35) |

Ici, la grande règle, c'est le ternaire. Premièrement il y a trois propositions; deuxièmement chacune possède un verbe au passé simple, plus objet direct, plus complément, donc présentée en trois groupes à l'intérieur de la proposition; troisièmement, la dernière cache, à la fin, un autre développement ternaire. Nous remarquons que dans la troisième proposition, il s'insère un élément de diversification, à

savoir le changement de place du complément, ce qui permet de développer l'objet direct de façon ternaire: Six pots de confiture et une douzaine de poires, avec un bouquet de violettes, cette partie rend le premier groupe ternaire moins monotone: parce qu'elle allonge le troisième élément de ce 1er groupe, surtout avec la conjonction et, la préposition avec. Prenons note de l'intention de varier tout en gardant le même ordre d'idées: il y a un rapport entre six et douzaine, bien que l'un soit précis, et l'autre imprécis; puis l'imprécis devient encore plus imprécis en quittant le domaine des chiffres pour devenir bouquet: tous ces termes sont reliés par l'idée de quantité.

La phrase que nous avons appelée "bien agencée" n'est autre donc qu'une oeuvre d'artiste, et essaie de créer une phrase structurée et diversifiée à la fois - la structure doit être présente et se laisser percevoir avec assez de force pour que le lecteur ne manque pas de s'en rendre compte; et pourtant elle ne doit pas être si crue ni si banale que le lecteur n'arrive qu'à consulter l'existence d'un squelette organisateur au dépens du corps bien charnu de l'idée. La technique ne devra jamais détériorer jusqu'à devenir simple cliqué stylistique, automatisme de l'écrivain qui ne crée plus mais qui laisse courir la plume sans la dominer. Il n'y a qu'une chose plus extraordinaire que les structures de Flaubert, c'est la variété qu'il parvient à y injecter.

CONCLUSION

Nous avons entrepris cette étude parce qu'elle concerne un des "grands" de la littérature française, et surtout un des grands adhérents de la doctrine de l'Art pour l'Art. Cette doctrine suppose un effort, le plus souvent conscient, vers un but spécifique. Or, l'Art se définit d'après le Petit Robert comme étant l' "ensemble des moyens de procédés réglés qui tendent à une certaine fin". Ces procédés réglés consistent à bien choisir et à bien placer les pierres et les "fausses fenêtres" en architecture; à bien transférer les couleurs de la palette jusque sur la toile pour l'artiste, en les disposant "à une certaine fin"; et en littérature, surtout pour l'écrivain qui s'occupe de "bien" composer, de choisir les termes qui "conviennent" en les arrangeant de façon "convenable". En fin de compte, les mots et leur disposition, constituent en matière de littérature, "l'ensemble des moyens" que signale le dictionnaire. C'est au moins en partie par l'analyse des moyens linguistiques d'un auteur que l'on arrive à décider si son style "convient", si sa présentation de signes linguistiques sur papier est "convenable", satisfaisante, convaincante. L'idée de l'art et de l'esthétique n'a plus besoin de flotter, insaisissable et éphémère, dans les nuages: il est

question de regarder les mots. Comme l'a très bien compris Pascal, le mot bien lancé, c'est la balle de tennis dont on se sert de part et d'autre, mais il y a un joueur qui la place mieux.

Nous avons pensé jeter un peu de lumière sur l'art de Flaubert en étudiant certains types de phrases et la façon dont l'écrivain a choisi ses mots et les a disposés à l'intérieur de ces phrases. Voilà l'intérêt de notre étude: à l'aide d'une étude détaillée des dialogues, analyse systématique de linguistique, nous arrivons à comprendre comment les éléments sont choisis et exposés avec une telle simplicité, et réalisent une unité importante et intéressante par leur expressivité, et frappante par la banalité du vocabulaire dans le discours direct: dans le discours direct, c'est surtout à travers tous ces éléments de la phrase que nous pouvons entendre le ton des locuteurs, et que nous arrivons à connaître le caractère et les attitudes des personnages principaux du conte.

On constate que les énoncés sont courts, simples, très différents des phrases courtes de la narration, mais que tout de même ils ne tombent pas dans la vulgarité ou le populaire.

Nous voulons signaler que, les extraits des phrases "bien formées", typiquement flaubertiennes tirées du deuxième chapitre sont, bien sûr, très intéressants et révélateurs au point de vue du style de

Flaubert. Dans ces phrases narratives ou descriptives, le vocabulaire est bien plus riche mais chaque élément a peu d'importance. L'ensemble des mots sert de fond dans le conte, mais, c'est la phrase qui domine. Par contre, les éléments du discours direct sont d'une simplicité extrême et donc de portée limitée mais leur expressivité leur confère une grande importance dans toute la phrase. Ceci nous permet de poursuivre une brève étude de tous les éléments possibles dans une phrase, de faire une analyse de mot à mot, et d'essayer d'en dégager l'intérêt.

Comme le titre du livre Trois contes l'indique, il s'agit de contes, c'est-à-dire de récits où le contenu, les personnages et l'intrigue sont nécessairement condensés. Pour créer les personnages et interpréter leur caractère, le discours, le plus fort, - discours direct - arrive non seulement à exprimer sans nommer, mais aussi à rendre une attitude sans toutefois nécessairement donner de nom ou en faire une description par des moyens lexicaux. Ainsi, pour un conte d'une quarantaine de pages, Flaubert s'est limité à cette structure de caractère romanesque pour créer ses personnages et aussi les faire parler en style direct. Donc, ce parler banal fait contraste avec la langue élaborée de la narration, et crée, on pourrait dire, l'élément pittoresque. D'ailleurs, ce n'est pas seulement le pittoresque qui est en jeu, mais aussi la vraisemblance. En effet, ces dialogues intercalés dans la narration ne sont pas des passages groupés de conversation, ils ne contiennent pas

de sens important dans tout le conte, mais la banalité de ces bribes de phrases est le témoin de l'émotion des héros: c'est parce que le dialogue est vide que nous sentons que les coeurs sont pleins.

Le titre du conte Un Coeur Simple implique la simplicité de la nature de l'héroïne Félicité; pour ceci, le style est adapté à l'évocation de la vie intérieure de Félicité, la structure de la phrase correspond à la simplicité de sa nature: non seulement, comme nous l'avons souvent mentionné auparavant par le discours direct; mais aussi par des phrases plus composées, plus longues, et plus artificielles: la phrase que nous avons citée au deuxième chapitre: "On voyait contre les murs" (p. 53), est destinée à créer un effet direct et nu (simple mais fort) comme la phrase d'une liste. La longueur de cette phrase est importante, mais la construction est élémentaire, et ne comporte qu'un seul verbe situé au début et qui gouverne une longue liste d'objets nominaux. Sinon, nous trouvons bien d'autres phrases de la sorte, qui donnent une impression de simplicité et en même temps, de vraisemblance:

Pour cent francs par an, Félicité 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. 19)

Il semble qu'on entende une réflexion des voisins de Mme Aubain.

Pratiquement toutes les phrases ont un contexte simple, et parmi elles presque la moitié n'a pas de phrase subordonnée; de plus, seulement deux ont plus d'une phrase subordonnée.

Nous pouvons combiner la phrase du discours direct et celle, plus longue, de la narration, et en tirer une conclusion: elles sont toutes deux consacrées à créer cette simplicité du conte, des personnages, et de l'histoire, sans jamais abandonner la vraisemblance.

Finalement, notre étude de la langue de Flaubert est systématique, fondée sur des constatations tirées de la gamme étendue de son langage, montrant comment et par quels traits caractéristiques les deux phrases (le dialogue et le reste) se diffèrent. L'étude a montré que ces deux phrases sont différemment constituées. Selon notre connaissance, chez certains autres auteurs (citons par exemple Racine et Corneille), le langage est le même pour tous les personnages, c'est d'ailleurs précisément le langage employé par l'auteur. Il s'agit dans ce cas de déployer les variétés, les potentiels d'une langue unique. Toutefois chez Flaubert, maître de toutes possibilités, ce n'est pas toujours l'auteur qui parle, il met en scène des gens simples qui s'expriment dans un langage simple.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

1. Livres Consultés

- Bollème, Geneviève. La leçon de Flaubert. Paris: Les lettres nouvelles, 1964.
- Brombert, Victor H. Flaubert par lui-même. Paris: Edition du Seuil, 1971.
- , The novels of Flaubert. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1966.
- Bruneau, Charles. La langue de Balzac. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1954.
- , Petite Histoire de la langue française. Paris: Armand Colin, 1970.
- Bruneau, Jean. Les débuts littéraires de Gustave Flaubert. Paris: Edition Colin, 1962.
- Chaillet, Jean. Etudes de grammaire et de style. Paris: Edition Bordas, 1969.
- Chevalier, Jean-Claude. Grammaire Larousse. Paris: Librairie Larousse, 1973.
- Corbeil, J.C. Les structures syntaxiques du français moderne. Les éléments fonctionnels dans la phrase. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1968.
- Cressot, Marcel. Le style et ses techniques. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- Demorest, Don Louis. L'expression figurée et symbolique dans l'oeuvre de Gustave Flaubert. Genève: Slatkine Reprints, 1967.
-

- Digeon, Claude. Le dernier visage de Flaubert. Paris: Aubier, Editions Montaigne, 1946.
- Dusmesnil, René. Flaubert, son hérédité, son milieu, sa méthode. Genève: Slatkine Reprints, 1969.
- Duquette, Jean-Pierre. Flaubert, ou l'architecture du vide. Montréal: Presse de l'Université de Montréal, 1972.
- Ferrère, E. L. L'esthétique de Gustave Flaubert. Genève: Slatkine Reprints, 1967.
- Flaubert, Gustave. Trois Contes, Paris: Gallimard, folio, 1973.
- Frei, Henri. La grammaire des fautes. Genève: Slatkine Reprints, 1929.
- Godin, Henri J.G. Les ressources stylistiques du français contemporain, Oxford: Basil Blackwell, 1964.
- Grevisse, Maurice. Le Bon Usage. Paris: P. Geuthner, Editions J. Duculot Gembloux (Belgique), 6ème édition, 1955.
- Marouzeau, J. Précis de stylistique française. Paris: Masson et Cie, 1969.
- Mourot, J. Le génie d'un style. Paris: A. Colin, 1969.
- Mouton, Jean. Le style de Marcel Proust. Paris: Correa, 1948.
- Naaman, Antoine Youssef. Les débuts de Gustave Flaubert et sa technique de la description. Paris: A.G. Nizet, 1962.
- Nadeau, Maurice. The greatest of Flaubert. London: Alcove Press, 1972.
- Rostand, François. Grammaire et affectivité. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1951.
- Sayce, R.A. Style in French Prose. Oxford: Clarendon Press, 1953.
- Sherrington, R. J. Three novels by Flaubert. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Thibaudet, Albert. Gustave Flaubert. Paris: Editions Gallimard, 1935.
- Ullmann, Stephen. Style in French novel. Cambridge: Cambridge University Press, 1957.
- Wetherill, P. M. Flaubert et la création littéraire. Paris: Nizet, 1964.
-

2. Articles Consultés

- Albalat, M. "Le travail du style dans Gustave Flaubert", Revue Bleue Politique et Littéraire, 13 oct. (1902), 742-784.
- Dariosecq, Luc. "A propos de Loulou", French Review XXXI, 4 (Feb., 1958), 322-324.
- Deblauwe, André. "Origine des hallucinations chez Flaubert et leur influences sur son art", Synthèse (juillet-août 1970), 38-42.
- Debray-Genette, Raymonde. "Les figures du récit dans Un Coeur Simple", Poétique 3 (1970), 384-94.
- . "Du monde narratif dans Les Trois Contes", Littérature 2, 1971, 39-62.
- Hanouvelle, Marie-Julie. "Quelques manifestations du discours dans Les Trois Contes", Poétique 9, 41-49.
- Kelemen, Jolán. "L'imparfait de Flaubert et des romanciers naturalistes du XIX siècle", Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae 20, 63-85.
- Laubenthal, Wilhelm. "Gustave Flaubert: Un Coeur Simple", Die Neueren Sprachen 17, 1968, 438-443.
- Murray, Sachs. "Flaubert's Trois Contes: the conquest of art", L'Esprit Créateur 10, i 62-74.
- Raitt, A. W. "Flaubert extract from Un Coeur Simple", The Art of Criticism, edited by Peter H. Nurse, Edinburgh: University Press, 1969.
- Rattermanis, J. "Contribution à l'étude de style de Flaubert", Français Moderne, Oct. (1937), 369-372.
- Smith, Harold. "Echec et illusion dans un Coeur Simple", French Review XXXIX, 36-48.
- Stoltzfus, Ben. "Point of view in Un Coeur Simple", French Review, XXXV, 19-25.
- Wake, C. H. "Flaubert's search for an identity: some reflexions on Un Coeur Simple", French Review XLIV (spec. issue 2), 89-96.
- Waugh, Linda R. 1976. "Lexical Meaning: The Prepositions 'en' and 'dans' in French", Lingua 39, 69-118.
-