



HAL
open science

Le grand trottoir roulant de L'Éducation sentimentale

Agnès Fontvieille-Cordani

► **To cite this version:**

Agnès Fontvieille-Cordani. Le grand trottoir roulant de L'Éducation sentimentale. R. Bénini & G. Couffignal. Styles genres auteurs, PUPS, 260 p., 2017, Bibliothèque des styles, 979-1023105797. hal-04216174

HAL Id: hal-04216174

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04216174>

Submitted on 23 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Agnès Fontvieille-Cordani, « Le grand trottoir roulant de *L'Éducation sentimentale* », *Style, genres, auteurs*, R. Bénini & G. Couffignal (dir.), PUPS, 2017.

Le grand trottoir roulant de *L'Éducation sentimentale*

Agnès Fontvieille-Cordani

Maître de conférences à l'Université Lumière Lyon 2

« Les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines, et on le voit battre sous la peau et les mots, depuis l'oreille jusqu'aux sabots » écrivait Flaubert à Louise Colet le 15 Juillet 1853. Ce sang qui palpite sous la peau du cheval, tend sa musculature et confère à l'animal sa vitesse, doit irriguer pareillement, selon Flaubert, la prose romanesque. L'image définit un horizon de création. Le romancier fait le pari d'une prose produisant, par son relief, un tel « effet sensible » qu'on la dirait vivante à l'image de ce monde qu'elle peint et dont elle entend capter le mouvement.

Dès la première page de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric est embarqué. Le roman multiplie les scènes de déplacement. Nous retiendrons principalement, pour illustrer notre propos, certaines scènes : le départ en bateau depuis le quai Saint Bernard à Paris jusqu'à Montereau (I, 1), le retour de Frédéric à Paris par diligence (II, 1), l'embarras des voitures aux Champs-Élysées (II, 4), les promenades en voiture de Frédéric et Rosanette dans la forêt de Fontainebleau (III, 1). Les nombreuses scènes de déambulations piétonnes et d'émeute auraient pu aussi avoir place dans notre étude.

La nature du parcours, le moment, le moyen de locomotion, la compagnie humaine, sont autant de déclinaisons d'une expérience sensorielle qu'il s'agit de rendre sous toutes ses facettes dans le « grand Trottoir roulant¹ » de la prose – le mot est de Proust. Lorsque, dans les années 1885, les frères Lumière inventeront le cinéma, ils privilégieront eux aussi, comme s'il fallait exacerber le mouvement, des scènes de transport : embouteillage de voitures attelées sur la place des Cordeliers à Lyon, débarquement des passagers sur un quai, arrivée d'un train en gare de la Ciotat, etc. Puis ils feront monter la caméra à bord du train. Flaubert, quelques vingt années auparavant, s'était lui-même mis au défi de rendre cet événement spatio-temporel que constitue le déplacement avec son propre médium artistique : la prose.

Beaucoup de critiques, et non des moindres, ont abordé la question du mouvement chez Flaubert. Nous mettrons nos pas dans les leurs. Flaubert explore les ressources lexicales de la

¹ « Et il n'est pas possible à quiconque est un jour monté sur ce grand *Trottoir roulant* que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, morne, indéfini, de méconnaître qu'elles sont sans précédent dans la littérature » (Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert, *La NRF*, n°76, 1^{er} janvier 1920, p. 74. L'italique est dans le texte). Les premiers trottoirs roulants furent montrés à l'Exposition universelle de 1893 à Chicago et à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Ce dernier, sous le nom de *Rue de l'Avenir*, parcourait l'ensemble de l'exposition et offrait au public un tapis roulant pour visiter toute l'exposition – Georges Méliès en a fait un film.

langue pour dire le transport ou plutôt les impressions qu'il procure, en jouant subtilement sur le sémantisme, l'aspect, le temps et la voix des verbes. À cela il faut ajouter le rythme, élément physiologique du langage, seul à même de produire dans la prose, les sensations que procure le transport. Le développement périodique de la phrase en style coupé, l'enfilade des paragraphes témoignent ainsi d'une recherche constante de l'harmonie.

LES VERBES DE DÉPLACEMENT

Éric Le Calvez, dans son étude de poétique génétique portant sur « La production du descriptif » dans *L'Éducation sentimentale*², a montré, en s'appuyant sur les brouillons de Flaubert, qu'à partir d'une dimension spatiale souvent première, le travail de l'écriture consistait à temporaliser la description. Dont résulte, à la lecture, des descriptions entièrement prises dans le mouvement du récit. On sait les artifices dont use le roman réaliste pour éviter le statisme des descriptions, en particulier le recours à un personnage descripteur par lequel la scène est vue. Avec ses « descriptions ambulatoires », Flaubert dépasse cet artifice : les verbes de déplacement ne ressortissent plus à un espace statique dont les limites sont définies *a priori* et de manière totalisante mais à un espace indéterminé et dynamique qui se constitue, se délimite et se reconfigure sans cesse dans le déplacement.

L'incipit de *L'Éducation sentimentale* est à lui seul un manifeste esthétique. Le bateau à vapeur, prouesse technologique des années 1840, embarque notre héros dans l'histoire. Par quoi vole en éclat le décor habituellement statique des romans de prose : l'espace défile au fil du temps. Donner vie à l'écriture par le style implique que contenu, êtres, objets, histoires, décors soient saisis toujours en déplacement, comme le fleuve qu'on ne remonte pas. En résulte une expression continue du mouvement qui passe en particulier par le verbe.

Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de *partir*, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard.

Des gens *arrivaient* hors d'haleine ; des barricades, des câbles, des corbeilles de linge gênaient la *circulation* ; les matelots ne répondaient à personne ; on *se heurtait* ; les colis *montaient* entre les deux tambours, et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur, qui, *s'échappant* par des plaques de tôle, *enveloppait* tout d'une nuée blanchâtre, tandis que la cloche, à l'avant, tintait sans discontinuer.

Enfin le navire *partit* ; et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, *filèrent* comme deux larges rubans que l'on *déroule*³. (I, 1, p. 41)

² Eric Le Calvez, *La Production du descriptif. Exogénèse et endogénèse de « L'Éducation sentimentale »*, Amsterdam, Rdoopi, « Faux titre, 224 », 2002. Voir aussi *Flaubert topographe : « L'Éducation sentimentale ». Essai de poétique génétique*, Amsterdam et Atlanta, Rodopoi, « Faux titre, 136 », 1997.

³ Cette citation et les suivantes sont tirées de l'édition suivante : Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. Pierre-Marc De Biasi, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche, Classiques », 2002. Dans cette citation, comme dans les suivantes, les italiques sont de notre fait.

Les verbes de déplacement font envisager « un événement de nature spatio-temporelle, puisqu'il entraîne une modification des relations spatiales d'un objet avec son support à des instants temporels successifs⁴ ». Dans le déplacement envisagé du point de vue linguistique, l'élément à localiser, la « cible », évolue par rapport à un « site⁵ ». La « cible » peut être le personnage, embarqué à bord d'un véhicule mobile, ou ce qu'il perçoit (depuis un bateau ou une voiture).

Verbes de changement de lieu

Une première série verbale *a priori* relative à un « changement de lieu », à un voyage, trace la ligne et le point d'horizon du récit : *partir*, *arriver* qui seront relayés au cinquième paragraphe par *s'en retourner*, *envoyer*, *revenir*, *regagner*. Observons les différences. Ces quatre derniers verbes transitifs résument le voyage du héros. Ils font apparaître le « site », lieu de destination (ou *terminus ad quem*) du trajet par des compléments essentiels construits indirectement ou directement : « M Frédéric Moreau *s'en retournait* à Nogent-sur-Seine », « sa mère l'*avait envoyé* au Havre » ; « en *regagnant* sa province ». Ces informations générales sont reléguées au second plan par l'imparfait. En revanche pour « Des gens arrivaient hors d'haleine », « Enfin le navire partit », les verbes sont en emploi absolu : la source et le but qui fondent la structure argumentale de ces verbes sont absents de la réalisation syntaxique de l'énoncé. C'est le contexte qui fera entendre que « la cible » part *du* quai (en direction de Montereau) ou arrive *sur* le quai⁶. En vertu du changement spatio-temporel qui les caractérise par définition, les verbes de déplacement ont une valeur aspectuelle en fonction du moment du déplacement qu'ils représentent (source, milieu, but). Les verbes *partir* et *arriver*, respectivement d'aspects inchoatif (pour *partir*) ou conclusif (pour *arriver*) ne font envisager le déplacement comme trajectoire que par implication : ils représentent en effet, pour l'essentiel, le seuil et la fin du procès. Ici, de plusieurs manières, par l'emploi discursif de l'adverbe « enfin » (marquant moins l'organisation textuelle que la résolution, pour le personnage d'une attente), par l'absence de mention du site, par le développement aux paragraphes 2 et 3 de la scène de départ, le contexte renforce ces contenus aspectuels, mettant au premier plan de courts instants étroitement reliés aux perceptions : « Enfin le navire partit, et les deux berges, peuplées de magasins [...] filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule ». *Partir*, qui pourrait faire l'objet d'une paraphrase négative (« ne pas rester ») glisse sémantiquement, comme *arriver*, de la notion de « changement de lieu » à celle de

⁴ Andrée Borillo, *L'Espace et son expression en français*, Paris, Ophrys, L'essentiel, 2000, p. 38.

⁵ « Le langage nous montre que la façon la plus courante que nous avons de situer dans l'espace, est de rapporter la position de l'élément que l'on veut localiser – la cible – à celle d'un élément de référence qu'on choisit comme repère – le site » (*Ibid.*, p. IV).

⁶ Lorsque leur schéma syntaxique est complet, ces verbes marquent le changement de lieu : **il part pour Montereau*.

« changement d'emplacement⁷ », l'action se laissant peut-être moins envisagée en fonction d'une source ou un but que depuis un site fixe (le quai saint-Bernard) dans lequel se meut la cible. Ce procédé de cadrage étroit du verbe de changement de lieu est fréquent :

- Et l'américaine l'*emporta*. (I, 1, p. 53)
- Puis, le conducteur sautant sur le marchepied, la diligence *repartait*. (I, 1, p. 178)
- Enfin, ils *s'en revenaient* par l'Arc de Triomphe et la grande avenue, en humant l'air, avec les étoiles sur leur tête, et, jusqu'au fond de la perspective, tous les becs de gaz alignés comme un double cordon de perles lumineuses. (III, 3, p. 523)
- Alors, tous les cinq, se penchant sur les crinières, *partirent*. (II, 4, p. 315)
- La cloche ayant tinté, Cisy *s'en alla*, au grand plaisir de Rosanette, qu'il ennuyait beaucoup, disait-elle. (II, 4, p. 317)

Les formes sont au passé simple ou à l'imparfait itératif. Et lorsque le site est explicite sont ajoutés des circonstants de manière ou de moyen :

Ils *sortirent* de Fontainebleau par un large rond-point [...]. (III, 1, p. 479)

Verbes de changement d'emplacement

Dans l'incipit, la saisie étroite de « arriver » va de pair, au second paragraphe, avec une scène d'agitation à quai qui s'enclasse dans le récit. Tout naturellement apparaissent des verbes de déplacement, *circul[er]* (reconstitué à partir de « circulation »), *se heurter*, *monter*, *s'échapper*⁸, dont on peut dire qu'ils expriment par nature « un changement d'emplacement ».

Plus loin, apparaît une autre série verbale :

La rivière était bordée par des grèves de sable. On rencontrait des trains de bois qui *se mettaient à onduler* sous le remous des vagues, ou bien, dans un bateau sans voiles, un homme assis pêchait ; puis les brumes errantes *se fondirent*, le soleil *parut*, la colline qui *suivait* à droite le cours de la Seine peu à peu *s'abaissa*, et il en *surgit* une autre, plus proche sur la rive opposée. (I,1, p. 43)

Comme *filer* et *dérouter*, les verbes *onduler* ou *suivre* désignent un changement d'emplacement, et relèvent plus particulièrement de ce que les linguistes appellent les « verbes de manière du mouvement » puisqu'ils dénotent moins un trajet orienté que la manière dont s'effectue le déplacement. De conserve, *filer* et *dérouter* renvoient à un procès non borné,

⁷ Les verbes de déplacement se répartissent entre ces deux catégories. On parle de « changement d'emplacement » lorsque « le déplacement s'effectue tout en restant dans un même lieu établi, désigné par le Nsite » (Andrée Borillo, *op. cit.*, p. 39)

⁸ On pourrait ajouter à la liste *envelopper* auquel le contexte d'un départ imminent transfère le trait sémantique afférent [mouvement].

d'aspect imperfectif, congruent, pour *dérouler*, avec l'aspect analytique du présent – qui montre l'action en cours d'accomplissement.

Très fréquemment, le déplacement est saisi à l'état pur, sans mention d'une quelconque orientation, avec un gros plan sur la voiture ou les chevaux : « les bêtes rafraîchies *trottaient* lestement (I,1, p. 53) ; Le cheval *marchait au pas* ; [...] La voiture *roulait*, (I, 5 , p. 156) ; et la lourde voiture, d'un train égal, *roulait* sur le pavé. (II,1, p. 177) ; Le milord, tournant bride, *se mit au trot*. (II, 4, p. 316) ; La voiture *glissait* comme un traîneau sur le gazon ; [...] » (III, 1, p. 480).

Lors du départ du bateau, c'est tout le paysage qui se déplace : « des trains de bois se mettaient à onduler » offre une tension entre la durée de l'action et son renouvellement par répétition, les éléments du paysage apparaissant et disparaissant sans cesse.

En vertu d'une illusion d'optique, due à la persistance rétinienne, sont perçus comme continus et en mouvement des phénomènes discontinus et statiques. Si l'illusion inverse les signes du monde – le site, ici lieu du parcours, paraît fixe, tandis que la cible semble se mouvoir –, y a-t-il donc métaphore ? Figurait dans le second brouillon (corrigé) de Flaubert le semi-auxiliaire modal *sembler* :

Les deux berges couvertes de magasins de chantiers et d'usines tout à coup *semblèrent filer* comme deux larges rubans que l'on déroule [...] (17599 f° 10 v°)

Sa suppression abolit l'opposition entre réalité et illusion au profit de cette dernière. L'écriture considère ainsi la réalité des perceptions comme vraie. Toutefois la comparaison qui accompagne le verbe revivifie la métaphore lexicalisée contenue dans *filer*. En même temps que la puissance de l'illusion est affirmée – puisqu'elle est considérée comme le réel de la sensation –, nous sont découverts, par l'image du double ruban, certains principes à l'œuvre dans le regard que formulera au début du XX^e siècle la Gestalttheorie⁹ : simplification de la vision, symétrie, similitude, continuité – le regard interprétant spontanément les formes hétérogènes comme des formes globales et structurées.

L'illusion est une interprétation du visible, comme en attestent les rencontres inédites de mots et les comparaisons, particulièrement frappantes dans la scène du retour de nuit de Frédéric à Paris, par diligence, au début de la seconde partie. Le défaut de visibilité ouvre alors sur l'imaginaire et le fantastique :

- Il n'apercevait au delà que les crinières des autres chevaux qui *ondulaient comme des vagues blanches* ; [...] (II, 1, p. 177).
- Parfois, en passant dans les villages, le four d'un boulanger projetait des lueurs d'incendie, et la *silhouette monstrueuse des chevaux courait* sur l'autre maison en face (II, 1, p. 177-178).
- *Les boutiques défilaient*, la foule augmentait, le bruit devenait plus fort. (II, 1, p. 180)

⁹ Voir https://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_de_la_forme.

LA CONVERSION DYNAMIQUE DES VERBES EN CONTEXTE

Dans le roman, le déplacement est un rendu textuel, un effet de l'art. Si le personnage observe depuis une voiture le défilé d'un paysage, il interprète physiologiquement ce défilement comme vivant en même temps que sa conscience, comme en arrière-plan, corrige cette impression et en dénonce l'illusion relative. C'est cette ambivalence d'une perception vraie et fautive à la fois que le texte travaille à rendre par le choix de verbes qui n'induiront le mouvement qu'en contexte. Les verbes de déplacement se mêlent donc à d'autres verbes, de types différents : verbes de changement de posture, verbes à sens temporel initial, à sens statique, à sens passif (en particulier les verbes pronominaux), morphologiquement et/ou sémantiquement négatifs, etc.

Verbes de changement de posture ou de position

La transformation magique du paysage dans l'incipit se poursuit avec des verbes inchoatifs *paraître*, *surgir* et des verbes conclusifs tels que *se fondre* et *s'abaisser*, que le passé simple projette ici au premier plan du récit :

On rencontrait des trains de bois qui *se mettaient à onduler* sous le remous des vagues, ou bien, dans un bateau sans voiles, un homme assis pêchait ; puis les brumes errantes *se fondirent*, le soleil *parut*, la colline qui *suivait* à droite le cours de la Seine peu à peu *s'abaissa*, et il en *surgit* une autre, plus proche sur la rive opposée. (I,1, p. 43)

Ces verbes renvoient, comme encore *se lever* ou *se dresser*, à un mouvement sur l'axe vertical exprimant moins un changement d'emplacement qu'un changement de position – la base du mouvement restant (du moins c'est ce que croit l'œil) fixe. Le paysage horizontal qui défile semble ainsi faire fond tandis que sur l'axe vertical surgirait la vie. Ainsi apparaissent et disparaissent des formes que l'imagination reçoit comme animées : « le soleil parut, la colline [...] s'abaissa, il en surgit une autre [...] ».

Verbes à sens temporel initial

Se succéder, se prolonger

Flaubert recourt à des verbes qui hésitent entre sens temporel et sens spatial. *Succéder*, dont le sens initial est temporel, peut prendre une dimension spatiale, en particulier lorsqu'il est employé à la forme pronominale avec un sujet n'impliquant pas la dimension temporelle :

deux lignes d'arbres bordaient la route, les tas de cailloux *se succédaient* (I, 1, p. 53)

ou lorsqu'il est suivi d'un complément qui confirme le phénomène spatio-temporel, comme dans la séquence relatant un embarras de voitures aux Champs-Élysées :

On tirait les parapluies, les parasols, les mackintosh ; on se criait de loin : « Bonjour ! – Ça va bien ? – Oui ! – Non ! – À tantôt ! » et les figures *se succédaient* avec une vitesse d'ombres chinoises. (II, 4, p. 321)

Souvent l'ambivalence est maintenue entre temps et espace, en particulier par des modificateurs adverbiaux qui redoublent le sens temporel du verbe :

Des champs moissonnés *se prolongeaient à n'en plus finir* (I, 1, p. 53)

Notre vision déforme l'espace en nous faisant percevoir des points rapprochés dans une continuité, comme des prolongements les uns par rapport aux autres. D'où cette impression de champs qui s'étirent indéfiniment. Frédéric, emporté par « l'américaine¹⁰ » - une voiture très légère tirée par deux chevaux -, se laissera donc bercer par ce paysage qui n'en finit pas et sur lequel il projettera sa « joie rêveuse et infinie ».

Recommencer

Le verbe *recommencer*, se dote d'une dimension spatiale tout à fait originale. Le début de la troisième partie narre, en contrepoint des événements passés sous silence – les émeutes de Juin 1848 – la promenade de Frédéric et Rosanette (indifférents à l'histoire) dans la forêt de Fontainebleau. *Recommencer* prend le relais d'*aller* :

Le lendemain, *ils allèrent voir* la Gorge-au-Loup, la Mare-aux-Fées, le Long-Rocher, la Marlotte ; le surlendemain, *ils recommencèrent*, au hasard, comme leur cocher voulait [...] (III,1, p. 481)

Ici *recommencer*, employé non pas comme semi-auxiliaire aspectuel (il ne peut sous-entendre *aller voir*) mais absolument, se charge dynamiquement d'une valeur spatiale. Cet emploi hardi se retrouve, poussé encore plus loin, dans :

Le quai de la gare se trouvant inondé, sans doute, *on continua* tout droit, et *la campagne recommença* (II, 1, p. 178).

L'alliance sujet-verbe transfère de manière inédite un sens processuel¹¹ au nom « campagne » tandis que « campagne » instille une dimension spatiale à « recommença ». Le mot *campagne* a-t-il été mis, par métonymie, pour « vision de la campagne », voire même pour « vision d'un paysage de campagne » ? En tout état de cause ces substitutions ne sont pas équivalentes :

¹⁰ « Et l'américaine l'emporta. » (I, 1, p. 53)

¹¹ Dans la scène du bal de Vaubyessard de *Madame Bovary*, « Elle choisit le Vicomte, et le violon recommença » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, GF, 2006 [1986], p. 114).

campagne est doté en contexte des traits /dynamique/ et /processif/. Plus qu'à un objet de vision ou un paysage, il renvoie désormais à une expérience nouvelle pensée ou sentie¹² par Frédéric, et qui sera explicitée plus loin : « Debout, l'un près de l'autre, sur quelque éminence du terrain, ils sentaient, tout en humant le vent, leur entrer dans l'âme comme l'orgueil d'une vie plus libre, avec une surabondance de forces, une joie sans cause. » (III, 1, p. 483) Cet emploi idiolectal de *recommencer* – marqueur de la subjectivité du personnage – se retrouve dans le passage suivant :

Mais les charrettes, *les boutiques recommençaient*, et la foule l'étourdissait, - le dimanche surtout, - quand, depuis la Bastille jusqu'à la Madeleine, c'était un immense flot ondulant sur l'asphalte, au milieu de la poussière, dans une rumeur continue ; [...] (I, 5, p. 130)

Discontinuer

Dans *L'Éducation sentimentale*, le verbe *discontinuer* subit aussi un traitement particulier :

[...] çà et là, une bicoque de plâtre à moitié construite était abandonnée. Puis, la double ligne de maisons ne *discontinua* plus ; et, sur la nudité de leurs façades, se détachait, de loin en loin, un gigantesque cigare de fer-blanc pour indiquer un débit de tabac. (II, 1, p. 179)

Un rapide sondage dans la base lexicale FRANTEXT semble indiquer qu'à l'époque de Flaubert, *discontinuer* a toujours un sens temporel, que le verbe soit employé comme transitif direct (*discontinuer qc*), absolument ou comme semi-auxiliaire d'aspect, marquant la conclusion d'un procès : *discontinuer de* (au sens d'"interrompre"). Employé à la forme négative, il marque une durée indéfinie, en particulier dans la locution adverbiale *sans discontinuer*. Or ici, le verbe exprime un mouvement ininterrompu dans l'espace. La négation présuppose que « la double ligne de maison » aurait pu être interrompue par une nouvelle bicoque de plâtre mais que ce n'est pas le cas : le paysage, qui a changé, produit l'effet d'une nouvelle continuité – la double négation soulignant discrètement l'illusion d'optique.

Verbes locatifs à aspect statique ou pronominaux passif

En contexte de déplacement, s'opère encore une conversion sémantique des verbes locatifs à sens statique ou pronominaux à sens passif. Revenons à l'extrait de la promenade dans la forêt de Fontainebleau, très travaillé et largement inspiré du roman *Manette Salomon* des frères Goncourt¹³:

¹² La focalisation du récit, du point de vue de Frédéric, est encore marquée par l'emploi, détaché, de l'adverbe *sans doute*.

¹³ Voir Eric Le Calvez, *op. cit.*, p. 236 et sq.

Le lendemain, ils *allèrent* voir la Gorge-au-loup, la Mare-aux-Fées, le Long-Rocher, la Marlotte ; le surlendemain, ils *recommencèrent*, au hasard, comme leur cocher voulait, sans demander où ils étaient, et souvent même négligeant les sites fameux.

Ils se trouvaient si bien dans leur vieux *landau*, bas comme un sofa et couvert d'une toile à raies déteintes ! Les fossés pleins de broussailles *filaient* sous leurs yeux, avec un *mouvement* doux et continu. Des rayons blancs *traversaient comme des flèches* les hautes fougères ; quelquefois, un chemin, qui ne servait plus, *se présentait* devant eux, en ligne droite ; et des herbes *se dressaient çà et là*, mollement. Au centre des carrefours, une croix *étendait* ses quatre bras ; ailleurs, des poteaux *se penchaient* comme des arbres morts, et de petits sentiers courbes, en *se perdant* sous les feuilles, donnaient envie de les *suivre* ; au même moment, le cheval *tournait*, ils y *entraient*, on *enfonçait* dans la boue ; plus loin, de la mousse *avait poussé* au bord des ornières profondes.

Comme dans l'incipit, on observe la prégnance du lexique du mouvement de part et d'autre du passage : avec le verbe général *aller* et les verbes de manière de mouvement (ou de direction) *filer*, *tourner*, *entrer* et *enfoncer*. Cette superstructure sémantique de la locomotion fait du déplacement l'action principale du récit, avec pour caractéristique, une décomposition du mouvement propice à la saisie des vibrations, d'effets visuels, de sensations. La variété des verbes augmente l'effet sensible de la scène car si à tout instant le paysage se modifie, à tout instant aussi la qualité des sensations varie. Découvert, le landau¹⁴ rapproche les voyageurs de la forêt ; bas, il donne à percevoir la texture même de la route, au fil d'« un mouvement doux et continu ».

Dans ce contexte, par une forme d'engendrement spontané, la notion de mouvement s'étend à des verbes à sens statique et à des locutions adverbiales à sens spatial (*çà et là*). Les verbes à sujets inanimés marquant un état tels que *étendre* ou *suivre* ou les pronominaux à sens passif tels que *se présenter*, *se dresser*, *se pencher*, *se perdre* récupèrent par contagion une valeur agentive qu'ils auraient eue avec un sujet animé. Dans « des rayons blancs *traversaient comme des flèches* les hautes fougères », sous l'influence de la comparaison « comme des flèches », le verbe *traverser* passe du sens de « pénétrer de part en part » au sens dynamique de « parcourir quelque chose d'une extrémité à l'autre » (TLF). Le contexte du mouvement ranime les potentialités dynamiques des termes. C'est encore le cas pour cette « croix » qui « étendait ses quatre bras » où l'anthropomorphisme qui fonde la catachrèse *les bras d'une croix* est exploité par exagération (dans le lexique de l'architecture religieuse, la croix n'a en effet que deux bras – pour quatre branches !). Ces revivifications lexicales déforment les mots de la même manière que l'illusion de la perspective agrandit ou rétrécit les formes. À l'instar du landau, le sens glisse : du statique au dynamique, du dynamique à l'intentionnel, du passif à l'actif. Ce sont là les traits de ce que l'on a rétrospectivement identifié à l'écriture impressionniste. Et, tandis que le paysage prend une dimension vivante voire humaine, le véhicule, les chevaux, les passagers se confondent comme en atteste le glissement du sujet vers

¹⁴ Cette voiture a été inventée dans la ville allemande de Landau in der Pfalz d'où elle tire son nom.

les pronoms indéfinis *on* ou *tout* : « [...] au même moment, *le cheval* tournait, *ils* y entraient, *on* enfonçait dans la boue [...]»¹⁵. C'est dire si cette physiologie de la sensation, qui sera rendue par l'harmonie rythmique, n'a rien d'individuel ni de singulier.

L'HARMONIE : VERBE, PHRASE, PARAGRAPHE

Dans une lettre qu'il lui adresse en 1869, Flaubert loue Madame Voisins d'Ambres (alias Pierre Cœur), pour son « mouvement » : « Vous avez la première de toutes les qualités pour un conteur, – le mouvement. Ça marche, et vous allez au but, à travers les descriptions, chose rare¹⁶. » Ce mouvement exalte une qualité intrinsèque de la *prose*. L'adjectif latin *prorsus*, *prorsa*, *prorsum*, signifiait littéralement « tourné en ligne droite » et, figurément « prosaïque ». Le mot *prose* concentre, dans ce double sens qui le fonde, tout le projet flaubertien : écrire « la vie ordinaire » avec « des phrases nettes et qui se tiennent droites, debout tout en courant, ce qui est presque une impossibilité ».

Cela doit-il nous étonner que le mouvement soit tout autant un contenu thématique qu'une propriété stylistique ? Certes non. L'harmonie, que l'on peut définir comme « l'accord des sons avec les choses signifiées¹⁷ » offre un passage naturel de l'un à l'autre. Car elle fonctionne d'autant mieux que sont imités des objets qui ont des propriétés communes avec la langue : « L'imitation musicale saisit d'abord les objets qui font bruit, parce que le son est ce qu'il y a de plus aisé à imiter par le son ; ensuite, ceux qui sont en mouvement, parce que les sons, marchant à leur manière, ont pu par cette manière exprimer la marche des objets¹⁸ ».

Le maître du mouvement : Voltaire

Le maître de Flaubert en matière de mouvement et de relief est Voltaire. Dans ses contes, pour « ne pas perdre de vue l'horizon¹⁹ », ce dernier allège la phrase. Il rabote les descriptions,

¹⁵ Voir encore : « Un bruit sourd de planches le réveilla, *on* traversait le pont de Charenton, c'était Paris » (II, 1, p. 178). Parfois, c'est le pronom indéfini « tout » qui devient la cible : « Par moment, les files de voitures, trop pressées, s'arrêtaient toutes à la fois sur plusieurs lignes. [...] Puis *tout* se remettait en mouvement ; les cochers lâchaient les rênes, abaissaient leurs fouets ; les chevaux, animés, secouant leur gourmette, jetaient de l'écume autour d'eux ; [...] » (II, 4, p. 322)

¹⁶ Lettre de Flaubert parue dans Madame Voisins d'Ambres, *Les Borgia d'Afrique*, Dentu et Cie, librairie de la Société des Gens de Lettres, in 18°, 1887. Citée dans « Une préface de Madame Voisins d'Ambres », *Les Amis de Flaubert*, Année 1976, Bulletin n°49, p. 42.

¹⁷ Charles Batteux, *Cours de Belles-lettres ou Principes de la littérature*, 3^{ème} partie, Paris, Desaint et Saillant, Durand, 1753, t. IV, p. 145. Ici *harmonie* s'entend au sens de ce qu'on a eu coutume d'appeler *harmonie mimétique*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 147.

¹⁹ « Il faut à la fois ne pas perdre l'horizon de vue et regarder à ses pieds » écrit Flaubert à Louise Colet le 26 août 1853.

cisèle le dialogue, esquisse à peine les personnages. En résulte une prose parcourue d'un bout à l'autre d'une énergie narrative unique :

Elle rencontra Candide en revenant au château, et rougit ; Candide rougit aussi ; elle lui dit bonjour d'une voix entrecoupée, et Candide lui parla sans savoir ce qu'il disait. Le lendemain après le dîner, comme on sortait de table, Cunégonde et Candide se trouvèrent derrière un paravent ; Cunégonde laissa tomber son mouchoir, Candide le ramassa, elle lui prit innocemment la main, le jeune homme baisa innocemment la main de la jeune demoiselle avec une vivacité, une sensibilité, une grâce toute particulière ; leurs bouches se rencontrèrent, leurs yeux s'enflammèrent, leurs genoux tremblèrent, leurs mains s'égarèrent. (*Candide*, chap. 1)

Flaubert reprend à Voltaire la vitesse d'un récit jouant de ralentis (grossissement de certains détails : « Elle ... rougit ; Candide rougit aussi ») et d'accélération (le récit sera précipité vers la catastrophe : Candide chassé du paradis). La phrase de Voltaire écourté la syntaxe pour cultiver l'accord des sons avec les choses signifiées, autrement dit l'harmonie. Les finales verbales en [a] puis en [ER] soulignent l'irrésistible contagion géographique de la passion chez Candide et Cunégonde. Outre sur les sons, l'harmonie se fonde sur le nombre. Voltaire pratique le style coupé. Comme Condillac ou Buffier, il goûte la phrase brève soumise à l'intelligibilité d'une période qui la dépasse. Par *période*, il faut entendre une phrase composée de plusieurs membres, liés entre eux par le sens et l'harmonie. La longueur variable des membres de la période joue d'oppositions entre le bref et le long.

La ponctuation médiane des points-virgules concourt à produire chez Voltaire une unité intonative, avec un effet de suspens et d'attente. Quoique juxtaposées, les propositions forment un tout. Auparavant, la période oratoire était tendue vers sa conclusion qui en constituait le point d'orgue. Dans le style coupé narratif, la phrase tend également vers sa chute. Contrastes, iconicité des rythmes et sonorités, juxtaposition par parataxe, asyndètes participent tous ensemble, implicitement, à ce ton inimitable du récit voltairien.

Parataxe : une période en style coupé

Flaubert reprend la phrase périodique en style coupé de La Bruyère et Voltaire, en y ajoutant un peu du coulant de Chateaubriand. La présence continue des verbes de mouvement et de déplacement assure la cohésion en même temps que cela crée un environnement en mouvement, propice aux déplacements : sentimentaux, affectifs, physiologiques. Sa « phrase-discours²⁰ » ne se prive pas des effets d'une ironie douce ou piquante qui résulte, comme chez Voltaire, de l'agencement en parataxe ; mais elle restitue encore la sensation même des personnages, comme vue de l'intérieur.

²⁰ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, chapitre 10 « Le style de Flaubert », Paris, Gallimard, p 234.

« L'harmonie imitative embrasse les sons, les mots, les mètres, les nombres » enseignait Batteux dans un index de son volume *Les Quatre Poétiques*²¹. Flaubert retiendra ces multiples ressources pour rendre les impressions variées liées au transport. Revenons au passage de la promenade dans la forêt de Fontainebleau. Le point de vue des personnages, c'est-à-dire ce qu'ils perçoivent, ressentent ou disent, est sous-tendu par les blancs de la juxtaposition. Ceux-ci forment un implicite que le lecteur reconstruit au fil de sa lecture :

Ils entrèrent dans la futaie de Franchard. La voiture glissait comme un traîneau sur le gazon ; des pigeons qu'on ne voyait pas roucoulaient ; tout à coup, un garçon de café parut ; et ils descendirent devant la barrière d'un jardin où il y avait des tables rondes. Puis, laissant à gauche les murailles d'une abbaye en ruines, ils marchèrent sur de grosses roches, et atteignirent bientôt le fond de la gorge. (3^{ème} partie, ch. 1, p. 180)

On sera sensible ici à la fluidité narrative d'un récit qui semble glisser lui-même « comme un traîneau sur le gazon ». La parataxe (juxtaposition ou coordination) est le mode de liaison de propositions indépendantes qui s'enchaînent avec ou sans mot de liaison. La juxtaposition des phrases et paragraphes crée un effet de continuité évoquant le « mouvement doux et continu » du voyage. Alors que la période chez Voltaire tendait vers la chute, tous les faits sont ici comme égalisés et tournés vers une ligne d'horizon lointaine du récit. Du reste le récit semble à peu près dépourvu d'intention, à l'image des personnages eux-mêmes. Si hasard et surprise sont la clé du sentiment de liberté envahissant Rosanette et Frédéric et la clé de l'harmonie textuelle.

La parataxe marque, par défaut, la successivité temporelle. Elle semble indiquée par l'ordre même d'événements presque insignifiants qui, dans le mouvement, s'annulent les uns après les autres. Elle aligne les choses vues ou entendues : voiture, pigeons, garçon de café, tables rondes. Mais aussi, et c'est là un trait de style caractéristique de Flaubert, elle aligne le déroulé du récit (« Ils entrèrent dans la futaie de Franchard ») et les commentaires ou ressentis (« La voiture glissait comme un traîneau sur le gazon »). Sont donc mis sur le même plan des énoncés dont les énonciateurs sont différents. On comprendra ici « énonciateur » en un sens élargi, en nous appuyant sur la définition qu'en donne, après Oswald Ducrot et Antoine Culioli, Alain Rabatel : « l'énonciateur correspond à une position (énonciative) qu'adopte le locuteur, dans son discours, pour envisager les faits, les notions, sous tel ou tel PDV²² ». La proposition « la voiture glissait comme un traîneau sur le gazon » reprend-elle une comparaison exprimée par les personnages ? À tout le moins, elle formule un ressenti de Frédéric et Rosanette. Le fait stylistiquement remarquable est surtout ici l'absence de transition entre un énoncé relevant

²¹ *Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux. Les Beaux-arts réduits à un même principe*, avec les traductions & des remarques par M. l'abbé Batteux, 1829 [1^{re} éd. 1747]. Flaubert emprunta cet ouvrage, que sans doute il connaissait déjà, en février 1873, d'après la liste que René Descharmes a établie des emprunts de Flaubert à la bibliothèque nationale (accessible sur le site flaubert.univ-rouen.fr).

²² Alain Rabatel, « Analyse pragma-énonciative des points de vue en confrontation dans les hyperboles vives : hyper-assertion et sur-énonciation », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 2014-2015, 61-62, p. 92.

d'une énonciation impersonnelle (« Ils entrèrent dans la futaie de Franchard ») et un énoncé dont le point de vue incombe à l'énonciateur personnage (« La voiture glissait comme un traîneau sur le gazon »). Le simple changement de temps fait « glisser » du récit (au passé simple) au commentaire (à l'imparfait). Mais ce qui est encore singulier, c'est que le commentaire ne produit pas une pause ou une parenthèse : il porte sur un moment plus large que le fait narré au passé simple (aspect perfectif de « ils entrèrent »). Il prend donc le relais de la narration. : « ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression²³ », écrit Proust pour justifier la manière dont l'impression se fait récit. La juxtaposition procure le sentiment d'un déroulé sans pause des faits. Dans cette suite comme ininterrompue, le statut de certains énoncés est ambivalent : « des pigeons qu'on ne voyait pas roucoulaient » : est-ce une simple notation descriptive ou un symbole amoureux ?

Cette dramatisation des impressions, des paroles, a pour effet qu'à la fin de la phrase, lorsqu'une proposition subordonnée se présente, elle se teinte d'une valeur dramatique : « [...] tout à coup, un garçon de café parut ; et ils descendirent devant la barrière d'un jardin où il y avait des tables rondes ». La relative, quoique facultative du point de vue syntaxique, est prédicative. Thibaudet avait relevé dans le dernier pan de certaines phrases, souvent en fin de paragraphe, la présence d'un « et de mouvement » « qui fait saillir [une description] par une pointe de détail pittoresque ». Ici le dernier membre de la phrase, introduit par « et », est plus long que les précédents. Pourtant la descente mène, par le biais d'une relative en « où » à un détail prosaïque qui n'a rien de conventionnel : des « tables rondes ». Les tables rondes où l'on pourrait s'attabler feraient-elles rêver nos personnages comme le faisaient, dans l'incipit ces « terrasses où l'on pouvait s'accouder » (I, 1, 43) aperçues depuis le bateau ? Pris dans le mouvement des phrases, le lecteur rêve le rêve des personnages. C'est là la force de ce fonctionnement textuel que de rester dans l'indiciel.

L'art de Flaubert est porté à son point de raffinement lorsque l'harmonie – sonorités et nombre –, fait pressentir la sensation sans la dire, comme le feront les tropismes de Nathalie Sarraute. Frédéric, en voiture aux côtés de Mme Arnoux, ne parle pas mais les notations descriptives associées au déplacement en disent long :

[...] Arnoux, qui conduisait sans attention, se perdit au milieu du bois de Boulogne. Alors, on s'enfonça dans de petits chemins. *Le cheval marchait au pas ; les branches des arbres frôlaient la capote.* Frédéric n'apercevait de Mme Arnoux que ses deux yeux, dans l'ombre ; Marthe s'était allongée sur elle, et il lui soutenait la tête. (I, 5, p. 156)

La voiture roulait, et les chèvrefeuilles et les seringas débordant les clôtures des jardins, envoyaient dans la nuit des bouffées d'odeurs amollissantes. Les plis nombreux de sa robe couvraient ses pieds. Il lui semblait communiquer avec toute sa personne par ce

²³ Marcel Proust, *op. cit.*, p. 75.

corps d'enfant étendu entre eux. Il se pencha vers la petite fille, et, écartant ses jolis cheveux bruns, la baisa au front, doucement. (I, 5, p. 157)

Dans ces deux extraits, la parataxe est de règle. Le verbe inchoatif *s'enfoncer* et les verbes de manière de mouvement *se perdre*, *marcher*, *frôler* contribuent à abolir l'opposition entre le confinement à l'intérieur de la voiture et l'environnement extérieur. Les phrases que l'on a soulignées fonctionnent sur le même modèle avec une proposition courte relative au déplacement de la voiture dans le premier membre (« Le cheval marchait au pas » ou « La voiture roulait ») et une proposition longue développant de manière oblique des sensations des personnages dans le second. « Les branches des arbres frôlaient la capote » rend par le frôlement des sonorités (l'itération des fricatives) une sensation de caresse que l'on imagine éphémère (puisque la voiture est en mouvement) tandis que les allitérations en [R] dans le second cas soutiennent l'expression d'un débordement d'effluves délicates aussi intense qu'il est éphémère : « et les seringas débordant les clôtures des jardins, envoyaient dans la nuit des bouffées d'odeurs amollissantes ». Le verbe *déborder*²⁴, dont le sens est dynamisé par le début de la phrase, est illustré par le rythme qui semble, à l'image du parfum, déborder.

L'hyperbate, du grec *hyperbaton* (littéralement “ce qui marche²⁵ au-dessus ou au-delà”) contient étymologiquement la métaphore de la marche ou du « déplacement » - mot par lequel Quintilien la définit. Cette figure, d'abord envisagée comme simple inversion, peut se définir « aux frontières de la phrase²⁶ » comme ajout après une fausse clôture. À l'instar du canonique exemple cornélien – « Albe le veut, et Rome », se trouvent, chez Flaubert, avec le verbe *passer*, des hyperbates qui semblent rajouter *in extremis* un sujet non prévu au verbe. Rapportons-nous à la scène qui relate le petit matin de la veillée funèbre de Dambreuse (3^{ème} p., ch. 4),

On entendit, pendant deux heures, le roulement sourd des charrettes défilant vers les Halles. Les carreaux blanchirent, un fiacre passa, puis une compagnie d'ânesses qui trottaient sur le pavé, et des coups de marteau, des cris de vendeurs ambulants, des éclats de trompette ; tout déjà se confondait dans la grande voix de Paris qui s'éveille. (p. 558-559)

L'adverbe « puis », dont Eric Le Calvez a souligné l'importance dans les descriptions flaubertiennes, temporalise la description. L'étude des brouillons montre qu'il est souvent rajouté après. Ici, il orchestre l'ajout par hyperbate de quatre nouveaux sujets qu'on aurait envie de rapporter au verbe « passa » : « une compagnie d'ânesses [...], et des coups de marteau, des cris de vendeurs ambulants, des éclats de trompette ». « Puis », le maintien de « passa » au singulier, la poursuite de l'énumération après le groupe introduit par « et », miment, dans le

²⁴ L'isotopie du débordement se poursuit en filigrane dans la phrase qui suit : « les plis nombreux de sa robe couvraient ses pieds ».

²⁵ *Hyperbate* est composé de *hyper* (“au-dessus”) et de l'adjectif verbal *baton* issu du verbe *bainô* (“marcher”).

²⁶ Anne-Marie Paillet & Claire Stolz (dir.), *L'Hyperbate aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, 2011.

rythme même de la phrase, une suite imprévisible de référents et de bruits. Ceux-ci ne constitueront un « tout » qu'*a posteriori*. « La grande voix de Paris qui s'éveille » ne se découvre – mot et chose – dans le texte et la conscience du personnage, qu'au terme d'un processus où les bruits et mouvements de la ville seront enregistrés comme automatiquement.

Cela nous renseigne plus généralement sur le fonctionnement des connecteurs qui balisent parfois les suites en parataxe. Flaubert bannit autant que possible les organisateurs de textualité qui offrent une vue large sur un parcours ou sur une période en les divisant au moyen de repères corrélés les uns aux autres du type « au milieu », « à droite », « à gauche », « en bas » ou « d'abord », « bientôt », « enfin », « deux mois après ».

La conjonction de coordination *ou bien* comme son nom l'indique devrait coordonner deux éléments (mots, syntagmes, phrases) sur un plan symétrique. Mais, à l'instar de « et » qui, comme l'a montré Proust, « commence toujours une phrase secondaire et ne termine presque jamais une énumération²⁷ », *ou bien* et *ou* cultivent l'asymétrie et le déséquilibre :

Ils s'amusaient de tout ; ils se montraient, comme une curiosité, des fils de la Vierge suspendus aux buissons, des trous pleins d'eau au milieu des pierres, un écureuil sur les branches, le vol de deux papillons qui les suivaient ; ou bien, à vingt pas d'eux, sous les arbres, une biche marchait, tranquillement, d'un air noble et doux, avec son faon côte à côte. (III, 1, p. 485)

Succédant à une pause de durée moyenne, « ou bien » orchestre une rupture qui se découvre au fil de la phrase. Ce qui est cohérent du point de vue sémantique, à savoir le rattachement de « biche » par coordination à la série des objets montrés – « des fils de la vierge [...], des trous [...], un écureuil [...], le vol de deux papillons » – ne l'est pas du point de vue syntaxique puisque « biche », sujet de « marchait » ne peut être COD de « montrait ». En revanche ce qui est cohérent du point de vue syntaxique, le rattachement de « la biche marchait » par coordination à la proposition « ils se montraient... » ne l'est pas du point de vue sémantique et énonciatif puisque la première proposition fait voir les personnages qui voient le monde tandis que la seconde proposition fait plonger à l'intérieur de leur vision. En résulte une prédictivité accrue de l'énoncé « sous les arbres, une biche marchait ». En somme, « ou bien » coordonne moins qu'il ne détache et n'orchestre une rupture énonciative. Est ici repris un procédé de rupture déjà présent dans la scène d'incipit où au détour d'une phrase surgit un pêcheur :

[...] On rencontrait des trains de bois qui se mettaient à onduler sous le remous des vagues, *ou bien*, dans un bateau sans voiles, *un homme assis pêchait* ; puis les brumes errantes se fondirent, le soleil parut, la colline qui suivait à droite le cours de la Seine peu à peu s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche sur la rive opposée.

²⁷ Marcel Proust, *op. cit.*, p. 79.

Des arbres *la* couronnaient parmi des maisons basses couvertes de toits à l'italienne.
[...] (I,1, p. 43)

De manière inattendue la figure du pêcheur surgit, sans la médiation du regard qui était présent dans la précédente proposition : « on rencontrait... ». On est proche ici de l'anacoluthie, de la rupture de construction syntaxique. Le cours dévié de la phrase mime le déplacement spatio-temporel et l'irruption d'un être. Par la suite, les connecteurs « puis » et la conjonction « et » détacheront de nouveaux plans. Ces ruptures de constructions sont à rattacher à l'emploi du « pronom, à renversement » « la » qui dans le paragraphe suivant ne reprend pas comme attendu le thème « la colline qui suivait le cours de la Seine » mais reprend, par surprise, « une autre ». La discontinuité du déroulement phrastique et de la dynamique informationnelle tente de ressaisir, dans le temps de la phrase, les à-coups du déplacement.

Les dévalements des paragraphes

Lorsqu'il écrit *Madame Bovary*, Flaubert travaille à casser la perfection de ses paragraphes :

Chaque paragraphe est bon en soi. Et il y a des pages, j'en suis sûre, parfaites. Mais précisément à cause de cela, ça ne marche pas. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints, comme on fait aux mâts de navire quand on veut que les voiles prennent plus de vent... (lettre à Louise Colet du 29 Juillet 1853)

Flaubert pousse loin sa révolution stylistique en l'étendant aux paragraphes. « La calligraphie est l'art du plein ; la typographie, l'art du vide²⁸ ». Le passage à la ligne introduit un courant d'air, un blanc qui augmente l'allure de la prose, fait gagner de la vitesse au récit. Le paragraphe « bon en soi » constitue un palier intermédiaire entre la phrase et le chapitre : outil essentiel de la composition narrative et de la cohésion textuelle, il a une fonction de regroupement – autour d'un épisode narratif, un temps, un lieu ou/et un personnage. Pour soumettre ses paragraphes aux exigences de l'harmonie, Flaubert va lutter contre ce qu'il a appris. Si on observe les trois premiers paragraphes de l'incipit, on voit peser une double menace sur le paragraphe. D'une part, sa confusion avec le palier textuel de niveau inférieur (la phrase) conteste sa fonction de regroupement de phrases – et ce d'autant que la réduction de certains paragraphes à une phrase semble avoir eu pour contrepartie l'émergence de la phrase périodique de style coupé. D'autre part, la permanence du lexique du déplacement au-delà du paragraphe conteste l'autonomie sémantique de ce dernier. Dès lors l'alinéa systématisé, en

²⁸ Roger Laufer, « L'alinéa typographique du XVIe au XVIIIe siècle », dans Roger Laufer (dir.), *La Notion de paragraphe*, CNRS éditions, 1985, p. 53

partie dépourvu de ses fonctions compositionnelles, servira à « dégroupier²⁹ » plus qu'à regrouper.

C'est le blanc entre les paragraphes qui sera désormais investi d'une fonction nouvelle : celle de rendre sensible un flux textuel accordé à la vitesse d'un récit dont on a pu montrer qu'elle était entièrement liée à la subjectivité. Les blancs, « incisant le texte au moment où le bateau a pris le large³⁰ » soutiennent, selon Sylvie Triaire, la discontinuité :

Enfin, le navire partit ; et les deux berges, peuplées de magasins filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule.

Avec les dévalements des paragraphes, l'harmonie du style coupé étend son champ d'action et amplifie ses effets. Les paragraphes courts accélèrent la vitesse du récit, augmentent l'impression de flux. Ce changement de vitesse ne signifie pas forcément que l'on écourte la narration. Cela peut permettre de détacher par surprise certains plans (voir « Des arbres *la* couronnaient. » déjà commenté).

Pour observer le dégroupement des paragraphes, on ne citera faute de place qu'un seul exemple, celui du défilé de voitures lors de l'embouteillage aux Champs-Élysées :

[...] Quelques gouttes de pluie tombèrent. L'embarras des voitures augmenta. Hussonnet était perdu.

— Eh bien, tant mieux ! dit Frédéric.

— On préfère être seul ? reprit la Maréchale, en posant la main sur la sienne.

Alors passa devant eux, avec des miroitements de cuivre et d'acier, un splendide landau attelé de quatre chevaux, conduits à la Daumont par deux jockeys en veste de velours, à crêpines d'or. Mme Dambreuse était près de son mari, Martinon sur l'autre banquette en face ; tous les trois avaient des figures étonnées.

« Ils m'ont reconnu ! » se dit Frédéric.

Rosanette voulut qu'on arrêtât, pour mieux voir le défilé. Mme Arnoux pouvait reparaître. Il cria au postillon :

— Va donc ! va donc ! en avant !

Et la berline se lança vers les Champs-Élysées au milieu des autres voitures, calèches, briskas, wurts, tandems, tilburys, dog-carts, tapissières à rideaux de cuir où chantaient des ouvriers en goguette, demi-fortune que dirigeaient avec prudence des pères de famille eux-mêmes. [...] L'averse redoublait. On tirait les parapluies, les parasols, les mackintosh ; on se criait de loin « Bonjour ! – ça va bien ? – Oui ! – Non ! – À tantôt ! » et les figures se succédaient à une vitesse d'ombres chinoises. Frédéric et Rosanette ne parlaient pas, éprouvant une sorte d'hébétude à voir auprès d'eux, continuellement, toutes ces roues tourner. (II, IV, p. 320-321)

²⁹ Marc Arabyan, *Le Paragraphe narratif : Etude typographique et linguistique de la ponctuation textuelle dans les récits classiques et modernes*, Paris, L'Harmattan, 1994.

³⁰ Sylvie Triaire, *L'Esthétique de la déliaison, Flaubert (1870-1880)*, Paris, Champion, 2002, p. 46.

Les paragraphes s'opposent par leurs tailles respectives. Ils font coexister toutes les formes de discours – prononcées, pensées, résumées. Tout est pris dans le déplacement, entre arrêt et relance. Flaubert donne sens aux blancs en travaillant ses ouvertures et fermetures de paragraphes en fonction de l'aspect des verbes de mouvement. Un départ brusque sera marqué, par exemple, par un verbe perfectif inchoatif en début de paragraphe qui donne l'impulsion et la sensation première : « Et la berline se lança vers les Champs-Élysées [...]. » Mais le paragraphe plutôt que de s'achever sur arrêt, se termine ici sur l'image des roues qui tournent indéfiniment à l'image de l'hébétude qui saisit nos personnages : « Frédéric et Rosanette ne parlaient pas, éprouvant une sorte d'hébétude à voir auprès d'eux, continuellement, toutes ces roues tourner ».

Le passage somptueux du landau de Mme Dambreuse se démarque dans la « vie » comme dans le texte. Et le paragraphe prend en charge le déroulement de cet îlot spatio-temporel marqué par une unité énonciative. L'ordre de la phrase mime l'ordre des événements, Frédéric ne découvrant que tardivement la propriétaire du landau, Mme Dambreuse, son mari puis... Martinon. L'effet de seuil du paragraphe est travaillé de manière à rendre la surprise : d'abord ce paragraphe n'enchaîne pas avec le précédent, laissant la question de Frédéric sans réponse, ensuite, l'adverbe « alors » marque une rupture dramatique en ouverture, renforcée encore par la place du verbe en seconde position.

« Toute la maîtrise dont témoigne *L'Éducation*, écrit Yvan Leclerc, réside [...] dans cette tension entre le continu et le discontinu, entre la coulée et son arrêt, entre les forces de liaison et de fragmentation.³¹ » Les formules et les combinatoires sont nombreuses. Le paragraphe s'ouvre sur un verbe inchoatif (*partir, s'ébranler, s'en aller, arriver*) ou conclusif (*s'arrêter, s'apaiser*). Il est long ou court. Du temps et de l'espace dont on ne saurait prévoir l'intervalle – ce qui permet, à certains endroits, un « extraordinaire changement de vitesse sans préparation³² » - s'écoule entre chaque phrase ou paragraphe. Ainsi varient continûment la nature et la durée des plans à l'image de « l'apparent décousu des faits, le train-train ordinaire des événements³³ »

Dans *L'Éducation sentimentale*, tout est passage : êtres, voiture, temps, espace, langage.

Par l'emploi singulier qu'il fait des verbes, des temps, des connecteurs, des adverbes, des pronoms, mais aussi par l'usage de la parataxe et des blancs, Flaubert élabore une véritable linguistique du déplacement, incorrecte aux yeux des puristes, mais dont Proust défendra la justesse. Le déplacement sans but d'un héros qui revient plus qu'il ne part modifie, en outre, les enjeux du roman.

³¹ Yvan Leclerc, *Gustave Flaubert. L'Éducation sentimentale*, PUF, Paris, collection « études littéraires », 1997, p. 74.

³² Proust, *op. cit.*, p. 84.

³³ Emile Zola, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les frères Goncourt*, préfacé par Henri Mitterand, Paris, Complexe, 1989, p. 157.

Flaubert rédige ses fameuses pages sur la forêt de Fontainebleau tandis qu'à partir de 1863, Manet, avec d'autres artistes, peint la forêt de Fontainebleau et la campagne des environs de Paris – c'est à Chailly qu'il réalisera, en 1865, sur une toile de 28 m² son *Déjeuner sur l'herbe*. Dans un fameux passage, Flaubert peint une course hippique au Champs de Mars (II, 4, p. 317-118) où il décompose le mouvement des chevaux en une période saisissante d'harmonie. À la même époque, entre 1864 et 1871, Manet travaille au rendu esthétique d'une scène au champ de course de Longchamp par des techniques toujours plus hardies de floutage pour rendre la vitesse de l'animal et l'impression du moment. Pour Arden Reed³⁴, Flaubert est le premier romancier du modernisme, comme Manet en peinture. Si l'on définit le modernisme dans la séparation des arts (qui marque la fin du *ut pictura poesis*), la destruction du sujet (ou le choix d'un sujet insignifiant qui n'est que prétexte) et la discontinuité, alors l'écriture du déplacement relève pleinement de cette modernité. Mouvement et déplacement ressortissent tous deux à une double dimension spatio-temporelle. Mais le déplacement est un mouvement particulier, qui modifie à tout instant le rapport entre l'objet et l'espace. C'est ce rapport même en constante évolution et recréation qu'appréhende l'écriture : rapport physiologique avant que d'être intellectualisé. Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert expérimente littéralement une prose « cinématographique », moins peut-être pour comprendre la réalité scientifique du transport que pour en rendre les sensations intimes.

³⁴ Arden Reed, *Flaubert, Manet. L'émergence du modernisme*, Paris, Champion, 2012.