

La poétique du paragraphe dans l'écriture réaliste de Flaubert et Maupassant

Jean-François CASTILLE

Université de Caen Basse-Normandie

EA LASLAR 4256

jean-francois.castille@unicaen.fr

Résumé :

Tandis qu'il fonctionne essentiellement comme outil d'organisation du discours dans la culture rhétorique de l'âge classique, le paragraphe devient, sous la plume de Hugo, d'abord, de Flaubert et Maupassant, ensuite, un instrument d'enrichissement expressif de la prose réaliste. Ce sont quelques aspects de cette utilisation moderne du paragraphe que cette contribution se propose d'étudier.

Abstract:

During classic period, the paragraph is a rhetoric norm. It is especially an instrument used to order the discourse. The nineteenth century introduces a break with the rhetorical tradition. With Victor Hugo's prose, the paragraph becomes a poetical instrument. Then, Flaubert and Maupassant also contribute to enrich the expressive values of paragraph, but in realistic prose. This communication proposes to study some aspects of this modern use of the paragraph.

Bien qu'il soit devenu aujourd'hui une norme transversale régissant l'ensemble des productions écrites, le paragraphe n'en demeure pas moins une invention moderne. Ce n'est pas que l'âge classique méconnaisse totalement cette forme de segmentation du discours, mais elle est loin de correspondre à un fonctionnement normatif dans le champ des écrits littéraires. On sait, par exemple, qu'elle est absente des *Essais* de Montaigne. Même constat pour cet autre monument de la prose française que sont les premières lettres de Guez de Balzac. La situation est, en revanche, plus fluctuante pour la prose narrative du XVII^e siècle : il arrive que le paragraphe soit absent des longs romans des Scudéry et de Gomberville, mais tout dépend des éditions. Ainsi, la première édition in-octavo de *L'Ariane* de Desmarets de Saint-Sorlin est imprimée sans paragraphes, alors que la seconde édition in-quarto, revue et augmentée de plusieurs histoires – et dans l'ensemble beaucoup plus raffinée – présente à la fois des illustrations et un découpage en paragraphes. Peut-être l'imprimeur, pour des textes d'une telle longueur, répugnait-il

à multiplier les blancs typographiques, et ne proposait cette option que dans des éditions plus luxueuses. De sorte que le paragraphe correspondrait, comme l'illustration, à une plus-value qualitative réservée aux éditions luxueuses, et ne s'imposerait nullement comme norme institutionnelle d'organisation du sens ou de lisibilité. Le problème éditorial est, en fait, le plus délicat : dans la mesure où ni les normes typographiques ni celles de la ponctuation ne sont fixées à cette époque, il est souvent impossible d'établir avec certitude qui, de l'imprimeur-éditeur ou de l'auteur, prend l'initiative du découpage en paragraphes.

Doit-on y voir un effet de discrimination stylistique qui voudrait que le paragraphe ne s'impose que dans les genres sérieux de la prose de discours, mais soit exclu des genres mineurs comme la lettre ou le roman, lesquels revendiquent traditionnellement l'humilité et la bassesse ? Même si ce type de clivage stylistique correspond bien à une réalité institutionnelle des belles-lettres au XVII^e siècle, il n'explique pas, par exemple, la présence de paragraphes dans la première édition du *Roman bourgeois* de Furetière, emblème du genre narratif mineur s'il en est. En réalité, il est probable qu'un inventaire, quoique fastidieux, de l'ensemble des productions en prose de l'époque permettrait de prendre la mesure de la complexité de la situation ; et il semble qu'au-delà des problèmes de hiérarchisation des styles, il soit préférable d'élargir la perspective d'analyse en prenant en compte les conditionnements culturels exercés par la tradition rhétorique.

Il faut d'abord dire que les traités de référence ne sont d'aucun secours sur un tel sujet. Certes, le paragraphe est connu des auteurs de l'Antiquité. Il semble correspondre à un signe de ponctuation marquant la fin d'un passage et appelé *paragraphos*. Il apparaît sous la forme d'un tiret placé par le scribe en marge de la ligne où se trouve la fin de la phrase. Mais il ne fonctionne pas pour autant comme instrument de segmentation du discours, et un rhéteur grec ou latin serait bien en peine de décider à quelle partie de l'art de bien dire appartient un découpage typographique du discours : est-ce à la disposition ou à l'élocution ? Autrement dit, le paragraphe est-il affaire d'agencement des idées ou affaire de style ? Non seulement l'art rhétorique ne peut rien nous enseigner dans ce domaine, mais on peut aller jusqu'à dire qu'il ne le doit pas, sinon à prendre le risque de compromettre la cohérence même de la *tekhnê*. Si, en effet, la construction du discours et la cohérence argumentative sont l'affaire de la *dispositio*, à quoi peut bien servir une segmentation en paragraphes sinon à manifester typographiquement, de manière redondante, ce que la technique est censée réaliser par elle-même ? En d'autres termes, si le discours est construit selon les règles de l'art, nul besoin de paragraphes.

Il faut aller plus loin. Chez Aristote, l'achèvement est, certes, une affaire de sens, mais c'est également, tout aussi crucialement, une affaire de rythme. Ce n'est donc pas le signe de ponctuation (le paragraphe) qui marque la terminaison d'une période, mais la clausule rythmique. « Ce qui est arythmique est indéterminé »¹ : l'absence de rythme équivaut à une absence de limite, à une indétermination vectrice de désordre,

1. Aristote, *Rhétorique*, Médéric Dufour et André Wartelle (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1973, Livre III, 1408b. Voir également note 3, p. 110-111.

de chaos (ce que les Grecs appellent *apeiron*). L'auteur de la *Rhétorique* prend soin de rappeler cet axiome: « Il faut que la fin soit marquée [...] non par le scribe, ni le signe de ponctuation mais par le rythme »². Avant toute forme de ponctuation, c'est donc le rythme qui structure et borne la période. Le lien organique qui se noue entre rythme et achèvement rendrait inutile toute autre forme de terminaison du sens. Voilà peut-être pourquoi, chez des auteurs classiques formés par cette tradition rhétorique, la question des limites intradiscursives, dans la mesure où elle implique une symbiose entre rythme et sens, ne se pose pas fondamentalement en termes de signes graphiques.

Absent des rares traités de grammaire du XVII^e siècle, ce qu'il est convenu, à cette époque, d'appeler « alinéa » ne commence à être mentionné dans les tables de matières qu'au siècle suivant. C'est ainsi que le grammairien de l'*Encyclopédie*, Beauzée, procure quelques indications sur sa nature et ses règles d'emploi :

Les points sont les plus fortes des Ponctuations, mais ils ne marquent pas les distinctions les plus considérables. Les alinéa [*sic*] sont des signes de distinction et de repos, qui vont entrer, à la suite des points, dans le système de la proportion qui doit régler les intervalles de la prononciation et la subordination des sens partiels d'un discours. [...]

On doit employer ce signe de distinction, pour différencier, par exemple, les diverses considérations que l'on peut faire sur un même fait, sur un même projet ; les différentes affaires dont on parle dans une lettre, dans un mémoire ; en un mot toutes les fois que l'on passe d'un point de vue dont l'exposition a eu une certaine étendue, à un autre point de vue qui permet de prendre entre deux un repos plus considérable que celui du point³.

Cette présentation est confirmée par Condillac, qui s'attache, conformément à l'orientation générale de son propos, à la relation entre le paragraphe et le mouvement de la pensée :

Vous voyez par-là que dans le discours écrit, les alinéas contribuent à distinguer, d'une manière plus sensible, les différentes parties d'une pensée. Ils marquent où chacune finit, où chacune commence ; et, par cet artifice, elles se démêlent beaucoup mieux.

S'il faut distribuer, dans plusieurs alinéas, les différentes parties d'une pensée ; il faut à plus forte raison, séparer de la même manière plusieurs pensées différentes.

Cependant, cette précaution, nécessaire pour plus de clarté, lorsque ce développement a une certaine étendue, devient inutile, lorsqu'il est fort court. Alors les pensées sont suffisamment distinguées par les points qui les terminent. [...]

De pareils repos supposent un sens fini. Mais des sens finis peuvent tenir les uns aux autres, et n'être, tous ensemble, que les parties d'un même développement. C'est pourquoi les points, qui sont dans le cours des alinéa [*sic*], ne marquent pas un repos aussi grand que ceux qui les terminent. [...]

2. *Ibid.*, 1409a.

3. Nicolas Beauzée, *Grammaire générale ou Exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, Paris, J. Barbou, 1767, t. II, p. 620.

Une pensée qui demande un développement d'une certaine étendue, telle que celle qui nous sert d'exemple, forme ce qu'on appelle un « paragraphe »⁴.

Ainsi l'alinéa n'est lui-même qu'une excroissance du point, une marque de ponctuation correspondant à une pause insistante, un « repos plus considérable ». Tandis que le point sépare les pensées entre elles, l'alinéa, lui, sépare les « différentes parties d'une pensée », autrement dit, les différentes étapes d'un discours de longue étendue, quel que soit le genre considéré. Ainsi que le suggère bien l'exposé de Condillac, le paragraphe n'étant qu'une marque de ponctuation, les règles qui régissent son utilisation sont de même nature que celles du point. Tout comme le point distingue une pensée, un « sens fini » d'un autre, le paragraphe distingue un ensemble de pensées cohérentes d'un autre ensemble. Les règles sont donc dictées par la nécessité de borner des étapes de pensée et de contribuer, de la sorte, à la lisibilité du message. En d'autres termes, c'est la pensée qui commande le découpage, et non un choix individuel d'auteur. Bien qu'elle soit formulée dans une optique rationaliste, cette conception se rattache à l'héritage rhétorique dont il a été question plus haut. Le discours, pour parler comme les cartésiens, n'est qu'un tableau de la pensée, et toutes les segmentations typographiques qu'il fait apparaître sont celles de la pensée elle-même. Sous la plume de Condillac, l'expression « sens fini » n'est sans doute pas hasardeuse : elle insiste, comme le faisait Aristote, sur la nécessité de déterminer le sens, c'est-à-dire de lui fixer un terme, une limite. C'est en ce sens qu'on peut parler d'une vision rhétorique du paragraphe, c'est-à-dire de la nécessité qui s'impose progressivement dans le champ de la production écrite de fixer une norme graphique permettant de visualiser les articulations du discours. Sans remettre en cause (de nombreux textes en témoignent) le principe d'une limitation prosodique et rythmique, elle présuppose – et se distingue en cela de la tradition aristotélicienne – qu'il existe en outre deux marques de limitation sémantique du sens : le point et le paragraphe. Ce dernier apparaît donc clairement comme un instrument d'agencement des idées et s'inscrit, de ce point de vue, dans une logique rhétorique qui est celle de la *dispositio*.

C'est cette conception qui semble prévaloir jusqu'au XIX^e siècle. Sans exclure d'autres auteurs ni d'autres genres littéraires qu'une telle communication⁵, circonscrite au domaine réaliste, n'a pas permis d'explorer, on peut penser que le premier nom associé à une utilisation non rhétorique du paragraphe est celui de Victor Hugo. Non pas dans son premier roman de jeunesse *Han d'Islande*, en tout point conforme à la norme d'usage, mais dans un texte d'une portée idéologique décisive : *Le Dernier Jour d'un condamné*. Tout à la fois plaidoyer contre la peine de mort, journal intime, roman, ce texte publié en 1829 anticipe sur la dimension protéiforme des sommes romanesques ultérieures. Il se présente également comme

4. Étienne Bonnot de Condillac, *Cours d'étude pour l'instruction du prince de Parme*, Parme, Imprimerie royale, 1775, t. I, *Grammaire*, p. 87-88.

5. En particulier, il faudrait parcourir le vaste champ de la prose des Lumières pour rendre compte plus précisément de la transition de l'âge classique au romantisme.

la matrice formelle inaugurale de la prose narrative hugolienne. C'est en effet dans ce texte que le jeu des alinéas et des blancs typographiques marque une rupture avec la norme héritée de l'âge classique. Une telle initiative formelle se justifie sans doute par le genre même du journal, affranchi de toute astreinte à un ordre discursif et en prise directe sur les réactions affectives du narrateur-personnage. Mais on ne peut être que frappé par ce choix de paragraphes volontairement concis et concentrés et par la généralisation corollaire d'une syntaxe averbale qui juxtapose froidement des séquences dont rien apparemment ne justifie la dissociation. Observons trois extraits significatifs :

Comptons ce qui me reste.

Trois jours de délai après l'arrêt prononcé pour le pourvoi en cassation.

Huit jours d'oubli au parquet de la cour d'assises, après quoi les *pièces*, comme ils disent, sont envoyées au ministre.

Quinze jours d'attente chez le ministre, qui ne sait seulement pas qu'elles existent, et qui cependant est supposé les transmettre, après examen, à la cour de cassation.

Là, classement, numérotage, enregistrement ; car la guillotine est encombrée, et chacun ne doit passer qu'à son tour.

Quinze jours pour veiller à ce qu'il ne vous soit pas fait de passe-droit.

Enfin la cour s'assemble, d'ordinaire un jeudi, rejette vingt pourvois en masse, et renvoie le tout au ministre, qui renvoie au procureur général, qui renvoie au bourreau. Trois jours.

Je viens de faire mon testament.

À quoi bon ? Je suis condamné aux frais, et tout ce que j'ai y suffira à peine. La guillotine, c'est fort cher.

Je laisse une mère, je laisse une femme, je laisse un enfant.

Une petite fille de trois ans, douce, rose, frêle, avec de grands yeux noirs et de longs cheveux châtain.

Elle avait deux ans et un mois quand je l'ai vue pour la dernière fois.

Ainsi, après ma mort, trois femmes, sans fils, sans mari, sans père ; trois orphelines de différente espèce ; trois veuves du fait de la loi.

Voici ce que c'est que mon cachot :

Huit pieds carrés. Quatre murailles de pierre de taille qui s'appuient à angle droit sur un pavé de dalles exhaussé d'un degré au-dessus du corridor extérieur.

À droite de la porte, en entrant, une espèce d'enfoncement qui fait la dérision d'une alcôve. On y jette une botte de paille où le prisonnier est censé reposer et dormir, vêtu d'un pantalon de toile et d'une veste de coutil, hiver comme été.

Au-dessus de ma tête, en guise de ciel, une noire voûte en *ogive* – c'est ainsi que cela s'appelle – à laquelle d'épaisses toiles d'araignées pendent comme des haillons.

Du reste, pas de fenêtres, pas même de soupirail ; une porte où le fer cache le bois⁶.

6. L'édition utilisée ici pour les trois extraits du *Dernier Jour d'un condamné* est la suivante : Victor Hugo, *Roman I*, in *Œuvres complètes*, Jacques Seebacher (éd.), Paris, R. Laffont (Bouquins), 1985, p. 439-440. Les italiques sont dans l'original.

Dans le premier passage, la succession mécanique des paragraphes est associée au calendrier froidement administratif et arithmétique de la procédure de pourvoi en cassation ; dans le second, le découpage souligne le passage de la dérision et de l'ironie amère du début (« [l]a guillotine, c'est fort cher ») à un registre à la fois plus pathétique et plus poétique (ainsi qu'en témoigne le parallélisme grammatical du troisième paragraphe : « [j]e laisse une mère, je laisse une femme, je laisse un enfant ») ; dans le troisième, le même système de segmentation s'applique à une topographie de cellule carcérale et apparente le passage à un descriptif de type technique et bureaucratique. On voit donc comment la multiplication des paragraphes est organiquement reliée à un effet de sens séminal, non seulement de ce texte, mais de toute la littérature hugolienne : le principe de déshumanisation constitutif du monde juridico-administratif et industriel moderne, principe qui est au cœur de toute son œuvre. Le découpage isole chaque cellule de sens, non pour créer des enchaînements, mais au contraire pour accentuer un effet de séparation, de coupure et de discontinuité. Dès lors qu'il apparaît sous la forme d'une succession de paragraphes simplement juxtaposés les uns aux autres, le réel administratif, juridique, topographique, y est donné comme inorganique, désarticulé, et révèle ainsi à la fois sa dérision et son inconsistance absurde. On sait quelle fortune aura, dans la prose hugolienne ultérieure, cette utilisation de la dimension symbolique et mimétique du paragraphe.

Un texte tel que *Le Dernier Jour d'un condamné* permet, dans ce début de XIX^e siècle, de repérer une rupture fondamentale avec la tradition classique, rupture qui articule le passage d'une conception rhétorique à une conception poétique du paragraphe. Dans la première, on l'a vu, le découpage en paragraphes est un point superlatif, un marqueur emphatique d'articulation du sens participant à la cohérence argumentative d'ensemble du discours ; dans la seconde, c'est maintenant la coupure elle-même qui fait sens, c'est le blanc typographique qui se charge d'une consistance d'autant plus problématique qu'elle transite par un effet de vide. Tandis que le paragraphe rhétorique consolide la logique du sens, le paragraphe poétique introduit une béance qui la fait vaciller. Ne donnons pas ici d'autre sens au mot « poétique » que celui proposé par Jakobson. La fonction poétique, dit-il, « met en évidence le côté palpable des signes »⁷. Et c'est bien de cela qu'il s'agit ici : le changement de paragraphe fonctionne comme signe à part entière, au lieu de n'être qu'un blanc. Ou, si l'on veut, c'est un blanc qui fait signe.

Peut-être l'hybridité de la prose hugolienne qui marie volontiers le poétique et le prosaïque explique-t-elle chez lui la présence de paragraphes comparables à des strophes, d'alinéas comparables à des vers blancs. Mais cette tendance à une poétisation de la prose – même si elle peut jouer un rôle non négligeable dans d'autres proses que la sienne – n'explique pas tout. Après Hugo, ou en même temps que lui, deux écrivains réalistes comme Flaubert et Maupassant inaugurent à leur tour une véritable poétique du paragraphe.

De nombreux travaux sur le style de Flaubert ont, à juste titre, insisté sur une dimension cardinale de sa prose, à savoir la phrase. Certes, Proust – le premier

7. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, vol. I, *Les Fondations du langage*, p. 218.

peut-être –, commentant le fameux « Il voyagea », avait été sensible à cette autre particularité de l'écriture de Flaubert qu'est le blanc :

À mon avis la chose la plus belle de *L'Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc⁸.

Mais il convient de noter que cette remarque isolée intervient après plusieurs pages consacrées à l'art de la phrase. Barthes, à son tour, prolongera cette approche en insistant sur ces « deux croix »⁹ de l'écriture flaubertienne que sont la répétition et la transition intraphrastique. Le manuscrit confirme, en effet, la présence de ces deux obsessions, l'une paradigmatique, l'autre syntagmatique. On voit ainsi Flaubert substituer un mot à un autre mot pour des raisons prosodiques ou sémantiques, ou réorganiser des séquences à l'intérieur des phrases pour gagner en fluidité. Mais un des nombreux enseignements qui se tirent également de la consultation de ce manuscrit, est qu'il ne fait apparaître aucune correction sur la disposition en paragraphes. S'il hésite assez régulièrement sur le choix des mots ou des structures dans certains passages, en revanche il ordonne son texte et découpe les séquences avec une indiscutable sûreté. Il peut certes arriver qu'il supprime un paragraphe entier, mais il n'introduit, ni ne supprime de coupure dans le fil du discours. Si on en juge à la fois par l'abondance des paragraphes et par leur différence de volume, on repère chez Flaubert une attention esthétique, non moins obsessionnelle que celle qu'il voue à la phrase, à la question de l'agencement des séquences narratives. Il est certain que, par bien des aspects, la segmentation du discours dans *Madame Bovary* se rattache à une pratique normative de l'écriture narrative. C'est bien sûr le cas des découpages liés à l'agencement chronologique des séquences et, plus largement, à l'organisation spatio-temporelle du récit. Comme d'autres romanciers, Flaubert use du paragraphe pour signaler une ellipse temporelle ou un sommaire. Et des expressions du type « deux jours après » ou « le lendemain » abondent en début de paragraphe. De même pour les séquences descriptives qui s'ordonnent selon des repères topographiques marqués par les changements de paragraphe : intérieur / extérieur ou rez-de-chaussée / premier étage de la maison de Toste, pour ne prendre que cet exemple.

Mais c'est surtout par d'autres caractéristiques que l'écriture de Flaubert innove. Non pas quand le paragraphe se justifie pleinement dans la norme narrative, mais quand, au contraire, il participe d'un choix d'écrivain. Quand on sait – Proust, et d'autres après lui, ont insisté sur cet aspect – l'importance accordée à la fluidité dans sa prose, la segmentation d'une séquence homogène relève à première vue de l'anomalie. C'est pourtant ce qui se passe dans une série de scènes célèbres, dans lesquelles le changement de paragraphe ne se justifie par aucune raison technique, telle que le détachement d'un descriptif ou d'un passage au discours rapporté, ou encore la séparation de différentes scènes narratives.

8. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Pierre Clarac et Yves Sandre (éd.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade; 229), 1971, « À propos du "style" de Flaubert », p. 595.

9. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil (Points; 35), 1972, « Flaubert et la phrase », p. 140.

Dans les extraits suivants, en effet, le procédé obéit à d'autres exigences :

La fracture était simple, sans complication d'aucune espèce. Charles n'eût osé en souhaiter de plus facile. [...] tandis que la servante déchirait des draps pour faire des bandes, et que mademoiselle Emma tâchait de coudre des coussinets. Comme elle fut longtemps avant de trouver son étui, son père s'impacienta ; elle ne répondit rien ; mais, tout en cousant, elle se piquait *les doigts*, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer.

Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amande.

On parla d'abord du malade, puis du temps qu'il faisait, des grands froids, des loups qui couraient les champs, la nuit. [...] Comme la salle était fraîche, elle grelottait tout en mangeant, ce qui découvrait un peu *ses lèvres charnues*, qu'elle avait coutume de mordillonner à ses moments de silence.

Son cou sortait d'un col blanc, rabattu. Ses cheveux, dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne ; et, laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondulé vers les tempes, que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie. Ses pommettes étaient roses. Elle portait, comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaille.

Quant à Charles, il ne chercha point à se demander pourquoi il venait aux Bertaux avec plaisir. [...] Il aimait à se voir arriver dans la cour, à sentir contre son épaule la barrière qui tournait, et le coq qui chantait sur le mur, les garçons qui venaient à sa rencontre. Il aimait la grange et les écuries ; il aimait le père Rouault, qui lui tapait dans la main en l'appelant son sauveur ; il aimait *les petits sabots* de mademoiselle Emma sur les dalles lavées de la cuisine ; *ses talons hauts* la grandissaient un peu, et, quand elle marchait devant lui, *les semelles de bois*, se relevant vite, claquaient avec un bruit sec contre le cuir de la bottine.

Elle le reconduisait toujours jusqu'à la première marche du perron. Lorsqu'on n'avait pas encore amené son cheval, elle restait là.

Il arriva un jour vers trois heures ; tout le monde était aux champs ; il entra dans la cuisine, mais n'aperçut point d'abord Emma, les auvents étaient fermés. [...] Entre la fenêtre et le foyer, Emma cousait ; elle n'avait point de fichu, on voyait sur *ses épaules nues* de petites gouttes de sueur.

Selon la mode de la campagne, elle lui proposa de boire quelque chose. [...] Comme il était presque vide, elle se renversait pour boire ; et, la tête en arrière, les lèvres avancées, le cou tendu, elle riait de ne rien sentir, tandis que le bout de sa langue, passant entre *ses dents fines*, léchait à petits coups le fond du verre.

Elle se rassit et elle reprit son ouvrage, qui était un bas de coton blanc où elle faisait des reprises ; elle travaillait le front baissé ; elle ne parlait pas, Charles non plus. [...] Emma, de temps à autre, se rafraîchissait *les joues* en y appliquant la paume de *ses mains*, qu'elle refroidissait après cela sur la pomme de fer des grands chenets¹⁰.

10. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Jacques Neefs (éd.), Paris, Librairie générale française (Classiques de poche), 1999, p. 71, 73, 74 et 80. Nous ajoutons les italiques.

Ces changements de paragraphes extraits de deux chapitres consécutifs mettent en évidence la présence d'une technique narrative propre à Flaubert. Elle consiste à clôturer un paragraphe sur un resserrement de focale qui fixe le regard sur une partie du corps. Le regard de Charles en l'occurrence – et celui du lecteur – puisque nous sommes dans un régime de focalisation interne. Mais ce type de point de vue n'est en rien requis, ainsi qu'on le voit dans l'extrait suivant du début de la noce aux Berteaux :

De temps à autre, on entendait des coups de fouet derrière la haie ; bientôt la barrière s'ouvrait : c'était une carriole qui entrait. [...] Suivant leur position sociale différente, ils avaient des habits, des redingotes, des vestes, des habits-vestes [...]. Quelques-uns encore (mais ceux-là, bien sûr, devaient dîner au bas bout de la table) portaient des blouses de cérémonie, c'est-à-dire dont le col était rabattu sur les épaules, le dos francé à petits plis et la taille attachée très bas par une ceinture cousue.

Et les chemises sur les poitrines bombaient comme des cuirasses ! Tout le monde était tondu à neuf, les oreilles s'écartaient des têtes, on était rasé de près ; quelques-uns même qui s'étaient levés dès avant l'aube, n'ayant pas vu clair à se faire la barbe, avaient des balafres en diagonale sous le nez, ou, le long des mâchoires, des pelures d'épiderme larges comme des écus de trois francs, et qu'avait enflammées le grand air pendant la route, ce qui marbrait un peu de plaques roses toutes ces grosses faces blanches épanouies¹¹.

Nulle autre raison ne semble justifier un blanc typographique au beau milieu de ce portrait collectif des paysans, sinon un resserrement de perspective sur les chemises et les visages des convives. Ici, la situation se complexifie du fait de la présence d'un embrayage énonciatif marqué par un point d'exclamation. Dans les clausules de paragraphes précédentes, il se dégage une constante obsédante qui consiste dans un resserrement du point de vue sur une partie du corps d'Emma. Bon nombre de commentateurs ont déjà mis en évidence cette érotisation du regard de Charles, sans qu'il soit besoin d'y insister à nouveau. Mais il importe d'être sensible au rôle particulier que joue le changement de paragraphe, qui crée une sorte de point de fixation du sens. Chaque fin de paragraphe se charge d'une densité signifiante qui oblige en quelque sorte le lecteur à une pause réflexive. La dernière phrase est comme suspendue et le blanc typographique crée un véritable appel de sens. On voit dès lors que la segmentation répond moins à une exigence d'organisation discursive qu'à une sorte de code herméneutique qui invite le lecteur à l'approfondissement du contenu signifiant.

Cette fonction herméneutique du paragraphe est parfois associée à une autre utilisation. Flaubert use, en effet, fréquemment du paragraphe pour signaler un changement de perspective ou de point de vue. Le chapitre des noces aux Berteaux se conclut ainsi sur deux paragraphes très brefs, dont le premier est justifié par un changement de repères spatio-temporels :

M. et madame Charles arrivèrent à Tostes, vers six heures. Les voisins se mirent aux fenêtres pour voir la nouvelle femme de leur médecin.

11. *Ibid.*, p. 86-87.

La vieille bonne se présenta, lui fit ses salutations, s'excusa de ce que le dîner n'était pas prêt, et engagea Madame, en attendant, à prendre connaissance de sa maison¹².

En un seul changement de paragraphe, les jeunes époux sont devenus « M. et madame Charles ». Avant même que l'existence de la bonne soit mentionnée, c'est son point de vue qui enveloppe déjà la perception que nous avons des deux héros. Non plus Charles et Emma, mais un couple bourgeois que l'on désigne par un appellatif de déférence propre à l'idiome de la domesticité. Ce type de prolepse n'est pas isolé : on se souvient que l'idiome homaisien précède l'apparition du pharmacien au début de la deuxième partie. Un peu à la manière d'un leitmotiv, le personnage est annoncé avant sa manifestation.

Signalons pour finir une autre utilisation suspensive du paragraphe. Elle est particulièrement sensible dans ces moments romanesques que Genette a appelés les « silences de Flaubert », c'est-à-dire des passages où toute action se fige pour laisser place à une pause contemplative, totalement détachée du contexte immédiat. Il se crée alors un lien fusionnel ineffable entre le personnage et le paysage.

Puis, considérant la mine mélancolique du svelte animal qui bâillait avec lenteur, elle s'attendrissait, et, le comparant à elle-même, lui parlait tout haut, comme à quelqu'un d'affligé que l'on console.

Il arrivait parfois des rafales de vent, brises de la mer qui, roulant d'un bond sur tout le plateau du pays de Caux, apportaient, jusqu'au loin dans les champs, une fraîcheur salée. Les joncs sifflaient à ras de terre, et les feuilles des hêtres bruissaient en un frisson rapide, tandis que les cimes, se balançant toujours, continuaient leur grand murmure. Emma serrait son châle contre ses épaules et se levait¹³.

La consultation du manuscrit révèle que Flaubert a abondamment corrigé ce passage. Il supprime en particulier des paragraphes qui introduisaient davantage de bruit. Par exemple : « Dans le sentier derrière, elle entendait par intervalles un pas lourd marcher, le bruit des sabots sur la poussière coupait d'un rythme lent, le silence de la campagne [*sic*] », etc. Plus loin, il avait prévu de prolonger l'échange verbal avec Djali, qu'il écourte en définitive. Dans la version finale, c'est en quelque sorte au blanc typographique qu'il appartient de signaler ce changement de climat et de matérialiser le silence de la campagne, fait de sifflements, de bruissements et de murmure.

Une étude des spécificités esthétiques du paragraphe flaubertien exigerait bien sûr un parcours beaucoup plus approfondi. Mais, si incomplet soit-il, l'examen qui précède permet déjà – espérons-le – d'en mesurer l'intérêt et l'importance.

Si elle est nettement moins sensible chez des héritiers tels que les Goncourt ou Zola, cette poétique du paragraphe s'épanouit de façon spectaculaire dans les nouvelles de Maupassant. Il est vrai que l'économie narrative n'est plus la même : la concision impose au nouvelliste une parcimonie, un art de l'ellipse et du sommaire,

12. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 92.

13. *Ibid.*, p. 112.

un agencement rigoureux des séquences narratives. On comprend dès lors quel rôle éminemment structurant peut jouer le paragraphe dans un tel genre.

Le paragraphe de Maupassant fonctionne bien sûr comme outil d'enchaînement chronologique de séquences narratives :

Loiseau, sous prétexte de se dégourdir les jambes, alla placer du vin aux débitants du pays. Le comte et le manufacturier se mirent à causer politique. Ils prévoyaient l'avenir de la France. L'un croyait aux d'Orléans, l'autre à un sauveur inconnu, un héros qui se révélerait quand tout serait désespéré : un Du Guesclin, une Jeanne d'Arc peut-être ? ou un autre Napoléon I^{er} ? Ah ! si le prince impérial n'était pas si jeune ! Cornudet, les écoutant, souriait en homme qui sait le mot des destinées. Sa pipe embaumait la cuisine.

Comme dix heures sonnaient, M. Follenvie parut. On l'interrogea bien vite ; mais il ne put que répéter deux ou trois fois, sans une variante, ces paroles : « L'officier m'a dit comme ça : "Monsieur Follenvie, vous défendez qu'on attelle demain la voiture de ces voyageurs. Je ne veux pas qu'ils partent sans mon ordre. Vous entendez. Ça suffit" ».

Alors on voulut voir l'officier. Le comte lui envoya sa carte où M. Carré-Lamadon ajouta son nom et tous ses titres. Le Prussien fit répondre qu'il admettrait ces deux hommes à lui parler quand il aurait déjeuné, c'est-à-dire vers une heure.

Les dames reparurent et l'on mangea quelque peu, malgré l'inquiétude. Boule de suif semblait malade et prodigieusement troublée.

On achevait le café quand l'ordonnance vint chercher ces messieurs.

Loiseau se joignit aux deux premiers ; mais comme on essayait d'entraîner Cornudet pour donner plus de solennité à leur démarche, il déclara fièrement qu'il entendait n'avoir jamais aucun rapport avec les Allemands ; et il se remit dans sa cheminée, demandant une autre canette¹⁴.

Non seulement le paragraphe permet de distinguer les séquences de discours rapporté des événements narratifs au passé simple, mais la succession très resserrée de brefs paragraphes crée un effet d'accélération du tempo et de concentration de la durée très caractéristique de la prose des nouvelles de Maupassant.

Dans le sillage de Flaubert, Maupassant se plaît également à créer de brusques changements de climat, en ménageant des îlots méditatifs liés à une contemplation du paysage. Il arrive fréquemment que le changement de paragraphe corresponde à un changement de point de vue, voire à un point de vue indécis et flottant. Ainsi, dans l'exemple suivant extrait de *Boule de suif*, l'hypothèse selon laquelle le spectacle dépeint dans le paragraphe central est perçu du point de vue des occupants de la voiture n'est pas à exclure :

La porte subitement se ferma. Tout bruit cessa. Les bourgeois, gelés, s'étaient tus : ils demeuraient immobiles et roidis.

Un rideau de flocons blancs ininterrompu miroitait sans cesse en descendant vers la terre ; il effaçait les formes, poudrait les choses d'une mousse de glace ; et l'on n'entendait plus, dans le grand silence de la ville calme et ensevelie sous l'hiver, que ce

14. Guy de Maupassant, *Boule de suif*, Paris, Pocket, 1991, p. 55.

froissement vague, innommable et flottant de la neige qui tombe, plutôt sensation que bruit, entremêlement d'atomes légers qui semblaient emplir l'espace, couvrir le monde.

L'homme reparut, avec sa lanterne, tirant au bout d'une corde un cheval triste qui ne venait pas volontiers¹⁵.

Comme chez Flaubert, ces enclaves ouvrent, au beau milieu d'une scène homogène, une fenêtre sur une perception inspirée du paysage, comme si le sublime s'invitait au beau milieu du prosaïsme social. Ainsi qu'en témoigne ce paragraphe-phrase consacré au paysage enneigé, le registre stylistique de la prose s'élève lui-même et contraste nettement avec le minimalisme grammatical du paragraphe précédent.

Enfin, si l'écriture de Maupassant contribue à enrichir ce qu'il appelle « l'illusion réaliste » dans la préface de *Pierre et Jean*, c'est sans doute par l'importance qu'il confère à la dimension visuelle dans la restitution des scènes ou des tableaux. Dans cette perspective, le paragraphe joue chez lui un rôle crucial :

Le cocher avait allumé ses lanternes. Elles éclairaient d'une lueur vive un nuage de buée au-dessus de la croupe en sueur des timoniers, et, des deux côtés de la route, la neige qui semblait se dérouler sous le reflet mobile des lumières.

On ne distinguait plus rien dans la voiture ; mais tout à coup un mouvement se fit entre Boule de suif et Cornudet ; et Loiseau, dont l'œil fouillait l'ombre, crut voir l'homme à la grande barbe s'écarter vivement comme s'il eût reçu quelque bon coup lancé sans bruit.

Des petits points de feu parurent en avant sur la route. C'était Têtes. On avait marché onze heures, ce qui, avec les deux heures de repos laissées en quatre fois aux chevaux pour manger l'avoine et souffler, faisait quatorze. On entra dans le bourg, et devant l'Hôtel du Commerce on s'arrêta.

La portière s'ouvrit. Un bruit bien connu fit tressaillir tous les voyageurs : c'étaient les heurts d'un fourreau de sabre sur le sol. Aussitôt la voix d'un Allemand cria quelque chose.

Bien que la diligence fût immobile, personne ne descendait, comme si l'on se fût attendu à être massacré à la sortie. Alors le conducteur apparut, tenant à la main une de ses lanternes, qui éclaira subitement jusqu'au fond de la voiture les deux rangs de têtes effarées, dont les bouches étaient ouvertes et les yeux écarquillés de surprise et d'épouvante¹⁶.

Pour qui souhaiterait transposer un tel épisode au cinéma, nul besoin de script : l'écriture de Maupassant donne toutes les informations utiles. Elle précise les éclairages, les sources de lumière, les points de vue, les angles, bref tout ce qui est indispensable à une visualisation de la scène. Les segmentations de paragraphes orchestrent tous les changements de plans. C'est ainsi que les points de vue du cocher et des passagers alternent, la scène s'achevant sur le point de vue conjoint de l'aubergiste et de l'officier qui scrutent l'intérieur de la voiture. C'est à la lecture de ce type de passage que l'on mesure à quel point Maupassant a radicalisé le principe du réalisme subjectif initié par Flaubert.

15. Guy de Maupassant, *Boule de suif*, p. 33.

16. *Ibid.*, p. 46.

Impossible dans l'espace de cette contribution d'envisager une étude plus approfondie et plus complète. Nous nous bornerons pour conclure à repréciser la perspective d'analyse qui fut la nôtre. Tandis que le blanc typographique fonctionnait comme simple indicateur de liaison et d'enchaînement du sens dans la conception que nous avons nommée « rhétorique » du paragraphe, la prose du XIX^e siècle invente une autre stratification du sens. La segmentation en paragraphes fonctionne comme un véritable indicateur métadiscursif qui signale un certain nombre d'opérations formelles caractéristiques de la narrativité moderne. Il peut arriver, dès lors qu'elle correspond à un code herméneutique, que cette segmentation devienne elle-même vectrice d'une tension constitutive de l'écriture réaliste de Flaubert et Maupassant, à savoir la tension entre l'enlisement dans le prosaïsme et le détachement contemplatif, entre réalisme romanesque et méditation.