

RÉNOVATION DU CONCEPT DE « PHRASE » CHEZ FLAUBERT ET BAUDELAIRE

UDC 821.133.1.09 *Flaubert G.*
821.133.1.09 *Baudelaire C.*

Pierre Fleury

Sorbonne Université, Paris, France

Résumé : *Pour Baudelaire et Flaubert, le mot « phrase », si central dans leur esthétique, n'a ni le même sens ni les mêmes connotations qu'aujourd'hui. Nous pouvons constater que chez eux la phrase fonctionne aussi bien comme idéal classique que comme repoussoir, au sein d'une problématique qui mêle enjeux sociaux et enjeux littéraires. C'est au cœur de ce paradoxe linguistique que proprement se façonne le style. Pour le montrer, nous observons des échantillons de phrases en commentant la manière dont cet objet linguistique est mis en scène dans l'écriture.*

Mots-clés : *phrase, Baudelaire, Flaubert, modernité, style*

1. INTRODUCTION

Nous cherchons ici à interroger la notion de modernité d'un point de vue stylistique, en tâchant d'éclairer à nouveaux frais la révolution opérée par Flaubert et Baudelaire eu égard à un phénomène grammatical : la phrase. Scruter cet aspect du texte, c'est tâcher de saisir ce qui ouvrira la voie aux vastes écoles des écrivains qui leur succéderont et n'auront de cesse de les pointer comme des modèles de style. Ce qui est sûr en effet, c'est que l'un et l'autre confèrent au travail du style une importance inédite : le texte est un artefact, ciselé à la virgule près en un assemblage de phrases parfaites, ruiné par la moindre modification. Ainsi de Baudelaire, en juin 1863, qui refuse des modifications à deux poèmes du *Spleen de Paris* (lettre à Gervais Charpentier ; c'est lui qui souligne) :

Je vous avais dit : supprimez *tout un morceau*, si *une virgule* vous déplaît dans ce morceau, mais ne supprimez pas la virgule ; elle a sa raison d'être. J'ai passé ma vie entière à apprendre à construire des phrases, et je dis, sans craindre de faire rire, que ce que je livre à une imprimerie est *parfaitement fini*. (Baudelaire, *Corr.*, II, 307)

Submitted November 19, 2021; Accepted December 15, 2021

Corresponding author: Pierre Fleury

Sorbonne Université, Paris, France

E-mail: pierre.fleury@maximilianeum.de

Et l'on trouve le même genre de protestations chez Flaubert, comme en 1856 : « *Je ne ferai rien*, pas une correction, pas un retranchement, pas une virgule de moins, rien, rien ! » (à Léon Laurent-Pichat, Flaubert, *Corr.*, II, 649. C'est lui qui souligne.).

On connaît aussi les montées au créneau de Georges Sand, là encore à propos de virgules (Serça 2012, 78–83). Tout se passe comme si, à l'aube de la modernité, la maîtrise de la phrase devenait le vrai et ultime lieu du travail de l'écrivain.

C'est que pour Flaubert, écrit Barthes, « la phrase est à la fois une unité de style, une unité de travail et une unité de vie » (Barthes 2002, 84). De fait, tout au long de sa correspondance, Flaubert produit un important discours sur la phrase, et l'érige ainsi en emblème de son éthique d'écrivain : la phrase vaut chez lui pour le style en général, métonymiquement. Paul Bourget écrit en 1882 : « il plaça l'absolu tout à la fois hors de lui-même et hors des choses, dans l'œuvre d'art, et comme il était écrivain, cette œuvre d'art fut pour lui la Phrase Écrite » (Bourget 1883, 127). Un tel culte n'apparaît pas explicitement chez Baudelaire, mais on relève chez lui des déclarations sur l'importance d'utiliser de « très belles phrases » (*Fusées*) ou de chercher « l'unité de la phrase » (*Conseil aux jeunes littérateurs*), formules presque flaubertiennes et qui confirment que cet objet langagier concentre en tant que tel certaines préoccupations toutes classiques de nos deux auteurs.

Mais de quelles phrases parle-t-on ?

Depuis longtemps, la phrase pose un problème de définition aux grammairiens : c'est un problème interne à la grammaire ; un problème de situation de l'objet dans le champ grammatical. Mais notre hypothèse est que, pour Flaubert et Baudelaire, la définition de la phrase charrie une véritable problématique, non pas d'ordre grammatical, mais d'ordre sociolinguistique et esthétique. C'est qu'à y regarder de plus près, on s'aperçoit que le terme *phrase*, tout en portant le projet esthétique des auteurs, est souvent chargé, concomitamment, de connotations très négatives, et qu'il est loin de désigner uniquement un fait de grammaire...

2. QU'EST-CE QU'UNE PHRASE AU XIX^E SIÈCLE ?

Longtemps, le mot *phrase* est resté proche de son sens étymologique (grec φρασις, latin *phrasis* : « la diction, la façon de dire ») et désigne toute suite de mots, toute expression plus ou moins figée. Dans le dictionnaire de l'Académie, sixième édition (celle qui fut la plus récente tout au long de la vie de Flaubert et Baudelaire¹), on lit encore : « PHRASE. s. f. Assemblage de mots construits ensemble, et formant un sens. »

En plus de ce premier sens, assez neutre, s'élabore progressivement une acception proprement grammaticale. Pour reprendre le terme de Jean-Pierre Seguin, on dira que le XVIII^e siècle a « inventé » la phrase (Seguin 1993) ; en effet, la phrase, dans son sens moderne, est une construction mentale destinée à décrire la langue, et cette construction ne va pas de soi ; elle est une tentative comme une autre pour modéliser la langue, le fruit d'une *invention*.

Seguin s'emploie notamment à retracer la longue hésitation entre les mots *période*, *phrase*, *proposition*, avant que ce dernier ne se spécialise dans le niveau logique de l'analyse,

¹ Flaubert s'est procuré la septième édition à sa sortie, en 1878 – deux ans avant sa mort.

tandis que *phrase* devient l'objet spécifiquement grammatical (l'unité délimitée par la majuscule et par le point) et *période* un phénomène stylistique (Combettes 2011).

Ce sont les multiples détours de cette théorisation linguistique qui ont accaparé des chercheurs comme Seguin, ou plus récemment Gilles Siouffi dans son *Histoire de la phrase française* (2020) ; pourtant, force est de constater que lorsque Baudelaire, Flaubert, ou leurs contemporains emploient le mot *phrase*, c'est le plus souvent pour désigner tout autre chose. En fait, le mot *phrase* désigne surtout une expression *vide*, réduite à un vernis rhétorique, comme dans l'expression « faire des phrases ». C'était même le sens acté, aux origines du mot, en 1695 :

Il a aussi pour contraire un certain style enflé et bouffi, qui fait semblant de dire de grandes choses et ne dit rien : le phébus qui va toujours sur des échasses, ce qu'on appelle galimatias, ou, par un terme nouveau, phrases, et autres styles à perte de vue. (De Courtin 182)

Il y a donc coexistence de deux pensées de la phrase ; d'une part elle désigne un segment de discours envisagé grammaticalement ; cet effort est d'essence métalinguistique. Dans l'autre acception, le mot est plutôt métadiscursif, si l'on veut ; il sert à porter un regard sur le « contenu » discursif, à la manière d'autres mots comme « bavardage » ou « citation », qui ne sont pas spécialement métalinguistiques. Pour des raisons de clarté, nous proposons, pour ce deuxième cas de figure, d'orthographier le mot avec un accent circonflexe : *phrâse*. Cet accent est utilisé par Flaubert lorsqu'il souhaite mettre à distance un terme tout accentuant le sème [emphase] lié à ce terme, comme dans *tâbleau* (voir la lettre de Flaubert à Louise Colet, Croisset, 14 mars 1853) ou dans *pôhésie*. Ce dernier terme, dans la lettre à Louise Colet du 16 décembre 1852, apparaît coordonné avec son corollaire la *pose* : l'accent circonflexe est là pour relayer l'aspect poseur, *phrâseur*, du discours discrédité.

La *phrâse* entretient donc un lien intrinsèque et profond avec la phrase toute faite, honnie des écrivains. Dans l'*Encyclopédie*, Dumarsais écrit : « ce mot *phrase* se dit plus particulièrement d'une façon de parler, d'un tour d'expression, en tant que les mots y sont construits et assemblés d'une manière particulière. » On comprend alors que, dans la mesure où il désigne d'abord une expression figée, le mot *phrase* ait pris la connotation de « phrase toute faite », de phrase « préparée à l'avance », « conçue », « qui se donne comme conçue ».

La phrase, avant d'être un objet grammatical, est donc un phénomène discursif. Chez les écrivains, le mot apparaît dès lors pour désigner des moments de discours spécifiques, marqués par la pose, la construction, l'artifice. Le terme est par ailleurs très associé à des citations : la citation, objet par nature pré-fabriquée, est typique de la phrase/*phrâse*. Ainsi dans *Les Paradis artificiels* :

Dans une petite ville comme B..., avoir vécu dans la famille d'un évêque suffisait évidemment pour conférer une sorte de distinction ; de sorte que la bonne dame n'avait sans cesse à la bouche que des phrases comme : « Mylord faisait ceci, mylord faisait cela ; mylord était un homme indispensable au Parlement, indispensable à Oxford..... » Peut-être trouva-t-elle que le jeune homme n'écoutait pas ses discours avec assez de révérence. (Baudelaire, I, 450–451)

Ou chez Flaubert, dans la lettre à Louise Colet du 5–6 juillet 1852 :

C'est cette pudeur-là qui m'a toujours empêché de faire la cour à une femme. – En disant les phrases po-ë-tiques qui me venaient alors aux lèvres, j'avais peur qu'elle ne se dise : « Quel charlatan ! » et la crainte d'en être un effectivement, m'arrêtait. (Flaubert, *Corr.*, II, 128)

Toutes ces connotations associées à la phrase sont en fait un effet de perspective : le discours devient phrases (phrâses) lorsqu'on considère qu'il est un produit, qu'il est le fruit

d'un calcul ; lorsqu'on apprécie son impact (ou son absence d'impact), sa force de frappe (ou sa nullité). Et lorsqu'on adopte cette perspective, le contenu (même cité) est escamoté, au profit d'une forme, forme rhétorique, mais aussi acoustique (le son produit par le discours, les voix, les timbres).

Or, bien sûr, la phrase devient aussi, dans le même moment, le lieu grammatical de la beauté littéraire – comme on l'a rappelé plus haut, et comme cela a été développé déjà par Roland Barthes ou plus récemment par Gilles Philippe (2013).

On se gardera donc de distinguer trop nettement phrase et phrase puisque l'originalité de ce milieu de XIX^e siècle est précisément de confondre les deux. Tout semble en fait se jouer dans la *négociation* entre phrase et phrase : la coexistence de ces deux réalités s'agence, nous allons le voir, en véritable problématique pour l'écrivain.

3. LA PHRASE

Aux yeux de Flaubert et de Baudelaire, la société du XIX^e siècle accorde une place grandissante à la phrase. Le regard qu'ils portent sur la phrase est donc un regard porté sur la société, et vice-versa.

3.1. Le mot

D'une part en effet, le bon mot, le trait d'esprit, le mot, sont des formes privilégiées de la phrase ; et l'art de la conversation consiste justement en la manipulation la plus avisée du langage, dans le but de proférer un « assemblage de mots » qui fasse saillie, et qui s'ancre dans les mémoires. Une telle pratique mondaine est mise en scène, par exemple, dans *Bouvard et Pécuchet* :

Bouvard, en passant près de la charmille, découvrit sous les branches une dame en plâtre. Avec deux doigts, elle écartait sa jupe, les genoux pliés, la tête sur l'épaule, comme craignant d'être surprise.

— Ah ! pardon ! ne vous gênez pas !

Et cette plaisanterie les amusa tellement, que, vingt fois par jour, pendant plus de trois semaines ils la répétèrent. (Flaubert, V, 366–367)

On reconnaît là les caractéristiques du bon mot, de la phrase réussie. L'élan suscité par cette phrase, sa force de frappe, est dit par la coordination « et » en tête du paragraphe suivant ; et cette réussite s'accompagne tout de suite de répétitions (plus de quatre cent fois, si l'on résout la multiplication proposée par Flaubert). On voit bien ici comment le trait d'esprit est consubstantiel à l'idée de répétition, et partant de *scie* (voir plus loin).

Quelques pages plus tard, Bouvard tente d'élargir la portée de sa phrase en la glissant au milieu d'une soirée mondaine ; mais « la plaisanterie ne fut pas relevée. Tout le monde connaissait la dame en plâtre ! » (Flaubert, V, 389). L'échec de la phrase à devenir virale est extrêmement cuisant : c'est l'échec de leur mondanité, le premier échelon dans la spirale d'isolement social que traverseront les deux amis au cours du roman. Leur plaisanterie n'a pas réussi à être connue, reconnue, parce que les gens la « connaissaient » déjà. Tout est affaire de mémoire, d'ancrage dans les esprits des autres.

De fait, la phrase brève, faite pour être retenue, est typique du XIX^e siècle. L'esthétique de la maxime est revenue en force avec la Révolution française, comme le rappelle Gilles Siouffi : « les mots, authentiques ou non, que l'on prête aux révolutionnaires sont légion. [...] Le modèle

de la phrase courte apparaît commode pour véhiculer non plus des vérités décevantes, mais des principes, des idéaux. Ces phrases circulent sur les supports les plus variés. » (Siouffi 2020, 216).

3.2. La scie

Le culte du bon mot et le goût pour la maxime fusionnent en quelque sorte dans le phénomène de la « scie », une réalité sociologique alors en pleine expansion. La *scie* est la propagation dans toute la population d'une expression, ou d'une mélodie, ou d'un geste, de façon, dirions-nous de nos jours, « virale ». Les journaux en plein développement ont naturellement favorisé une telle dynamique, mais aussi les chansons, à une époque où l'activité des chansonniers prend de l'ampleur (Benini 2020). La caractéristique fondamentale de la scie est bien entendu la répétition d'une phrase ; par quoi elle devient donc phrase : la répétition et la propagation figent l'élément, en font une « phrase toute faite ». – Nous sommes très proches ici du fonctionnement du *cliché*, de l'idée reçue, dont Flaubert et Baudelaire font partie des contempteurs les plus affirmés.

Baudelaire évoque ainsi une scie à la fin du *Salon de 1846* (« XVIII De l'héroïsme de la vie moderne »). La page est célèbre entre toutes et joue un rôle crucial dans la constitution d'une certaine vision de la *modernité* selon Baudelaire ; sans rentrer dans le détail d'un texte maintes fois commenté d'un point de vue politique (notamment par Dolf Oehler, 1976), il vaut la peine de le citer, car il rend compte finement de tout une analyse sociale, puis esthétique, de la « phrase » :

Un ministre, harcelé par la curiosité impertinente de l'opposition, a-t-il, avec cette haute et souveraine éloquence qui lui est propre, témoigné, – une fois pour toutes, – de son mépris et de son dégoût pour toutes les oppositions ignorantes et tracassières, – vous entendez le soir, sur le boulevard des Italiens, circuler autour de vous ces paroles : « Etais-tu à la Chambre aujourd'hui ? as-tu vu le ministre ? N... de D... ! qu'il était beau ! je n'ai jamais rien vu de si fier ! »

Il y a donc une beauté et un héroïsme modernes !

Et plus loin : « C'est K. – ou F. – qui est chargé de faire une médaille à ce sujet ; mais il ne saura pas la faire ; il ne peut pas comprendre ces choses-là ! »

Il y a donc des artistes plus ou moins propres à comprendre la beauté moderne.

Ou bien : « Le sublime B... ! Les pirates de Byron sont moins grands et moins dédaigneux. Croirais-tu qu'il a bousculé l'abbé Montès, et qu'il a couru sus à la guillotine en s'écriant : « Laissez-moi tout mon courage ! »

Cette phrase fait allusion à la funèbre fanfaronnade d'un criminel, d'un grand protestant, bien portant, bien organisé, et dont la féroce vaillance n'a pas baissé la tête devant la suprême machine !

Toutes ces paroles, qui échappent à votre langue, témoignent que vous croyez à une beauté nouvelle et particulière, qui n'est celle ni d'Achille, ni d'Agamemnon.

La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas. (Baudelaire, II, 495–496. C'est nous qui soulignons.)

« Ces paroles, qui échappent à votre langue » ; « circule » : nous sommes bien face à divers phénomènes viraux, inassignables, sociaux ; Baudelaire assiste ici à la naissance de « phrases » au sens fort et péjoratif. L'autonomie du procédé est lisible dans le choix du sujet agent « ces paroles ». La construction du verbe « échapper » est particulièrement intéressante : *échapper* à signifie « se dérober par la fuite à, être préservé de, ne pas être

aperçu de » ; contrairement à *s'échapper de*, plus attendu, qui aurait décrit l'origine des paroles, dans une simple métaphore spatiale (des paroles qui appartiennent à la langue et *s'en échappent*). Ici c'est apparemment le contraire : ces paroles, ces clichés, ces phrases, sont inaperçues de la langue, elles *lui échappent*, elles forment un fond de langue qui n'est pas « traité ». De fait, Baudelaire pointe, ironiquement bien sûr, la présence invisible de ce fond néo-héroïque : « nous ne le voyons pas ». Mais ce qu'il décrit, c'est un fait de langue, avant tout. L'épique surgit donc là où on ne l'attend pas, dans les petites phrases virales ; et ce caractère épique recoupe la forme de ces phrases : brèves, péremptoires, grandiloquentes. Baudelaire va loin dans sa métaphore : ce fond linguistique néo-épique, ce fond de phrases, « nous abreuve comme l'atmosphère » ; on ne peut donc vivre sans elles ; tout l'art de la prose sera donc nécessairement de *faire avec*, avec cette nouvelle forme, ou ce résidu, de rhétorique.

3.3. La fascination

À tout prendre d'ailleurs, l'ironie n'est pas aussi totale qu'elle n'y paraît. De même que chez Flaubert le cliché est une source de fascination sinon d'inspiration, chez Baudelaire aussi ce trait « vulgaire » n'est peut-être pas tout-à-fait dénué de pertinence, à ses yeux de théoricien de la modernité et du Beau moderne.

Cette fascination problématique de Baudelaire trouve un écho dans certaines lettres de Flaubert. Ainsi, dans cette lettre du 14 juin 1853 à Louise Colet (Flaubert, *Corr.*, II, 354) :

Les mots des bourgeois de Chartres à Préault sont bons. T'ai-je dit celui d'un curé de Trouville, auprès de qui je dinais un jour ? Comme je refusais du champagne (j'avais déjà bu et mangé à tomber sous la table, mais mon curé entonnait toujours), alors il se tourna vers moi et, avec un œil ! quel œil ! un œil où il y avait de l'envie, de l'admiration et du dédain tout ensemble, il me dit en levant les épaules : « Allons donc ! vous autres jeunes gens de Paris qui, dans vos soupers fins, *sablez le champagne*, quand vous venez ensuite en province, vous faites les petites bouches ». Et comme il y avait de sous-entendus, entre le mot « *soupers fins* » et celui de « *sablez* », ceux-ci : « *avec des actrices* » ! Quels horizons ! Et dire que je l'excitais, ce brave homme. Et, à ce propos, je vais me permettre une petite citation : « Allons donc ! fit le pharmacien en levant les épaules, les parties fines chez le traiteur ! les bals masqués ! le champagne ! tout cela va rouler, je vous assure. – Moi, je ne crois pas qu'il se dérange, objecta Bovary. – Ni moi non plus, répliqua vivement M. Homais, quoiqu'il lui faudra pourtant suivre les autres, au risque de passer pour un jésuite. Et vous ne savez pas la vie que mènent ces farceurs-là, dans le quartier latin, avec des actrices ! Du reste, les étudiants sont fort bien vus à Paris. Pour peu qu'ils aient quelque talent d'agrément, on les reçoit dans les meilleures sociétés, et il y a même des dames du faubourg Saint-Germain qui en deviennent amoureuses, ce qui leur fournit, par la suite, les occasions quelquefois de faire de très beaux mariages. »

Comme nous l'avons dit plus haut, « mots » est à l'époque un équivalent de « phrases » – la sociabilité se délecte de ces phrases placées à point nommé, et qui sont autant de traits d'esprit. L'aspect viral des phrases est palpable dans le dispositif même que nous avons sous les yeux : le mot est prononcé, puis répété par écrit à l'adresse de Flaubert, qui les mentionne encore une fois dans sa réponse à Louise. On notera aussi le jugement de valeur porté sur ces « mots » : ils sont « bons », comme une phrase est « bonne » ou « mauvaise ». La pertinence de la phrase et de la phrase, en fin de compte, se ressemblent. Surtout, l'on voit qu'un pas a été franchi : le mécanisme citationnel est enclenché, la phrase a investi la littérature (en l'occurrence, *Madame Bovary*). Avec ce genre de procédé, une analyse facile serait de dire que Flaubert réutilise des phrases ridicules dans son roman. Mais ce n'est pas là ce qui est réellement en jeu. Ce qui compte ici, c'est le principe de citation (« une petite

citation »), au milieu d'une lettre qui déborde déjà de citations ; Flaubert *se cite citant* ; et ce faisant il déjoue le paradoxe propre à la phrase. On retrouve d'ailleurs le phénomène dans une autre lettre, du 22 juillet 1853 (Flaubert, *Corr.*, II, 387) :

Tu sais que *nous* avons eu hier le *bonheur* d'avoir Monsieur Saint-Arnaud. Eh bien j'ai trouvé ce matin, dans le *Journal de Rouen*, une phrase du maire lui faisant un discours, laquelle phrase j'avais, la veille, écrite *textuellement* dans la *Bovary* (dans un discours de préfet, à des Comices agricoles). Non seulement c'était la même idée, les mêmes mots, mais les mêmes *assonances* de style. Je ne cache pas que ce sont de ces choses qui me font plaisir.

Ce qui se joue de moderne ici, c'est le rapport à la société ; or, cette société bourgeoise se manifeste, dans la perspective qui nous intéresse, linguistiquement, par la propension à la phrase : la pensée se condense dans cette forme, proche de la maxime, héritée de la Révolution française, et développée par les dictionnaires et l'éducation de la III^e République, fondée sur des exemples que l'on copie et recopie inlassablement (tels les « *Do panem fratri* » et autres « *Delenda est Carthago* »).

Ces phrases, comme manifestation *esthétique*, qu'on le veuille ou non, de la médiocrité ambiante, jouent comme un pôle magnétique pour nos deux auteurs (et c'est bien ce qui semble les différencier des autres écrivains du temps), dans une sorte de jeu d'amour et de haine avec une bourgeoisie à la fois honnie et admirée pour l'efficace de sa force de frappe.

Mais si le diagnostic effectué par Baudelaire et Flaubert semble similaire, la réaction est évidemment différente. Flaubert donne au cliché la valeur qu'on sait : il parcourt toute l'œuvre et irise le texte d'une ironie constante. De fait, l'ironie est sans doute une manière d'écrire particulièrement propice à jouer avec cette fascination, puisqu'il s'agit avec elle de donner voix au médiocre, quand bien même on le « dénoncerait ». Baudelaire aussi s'efforce constamment de donner une voix à la vie moderne et de situer son écriture par rapport à la phrase, et c'est bel et bien la phrase (sans accent circonflexe, cette fois) qui permet dans les deux cas, le dépassement.

4. FAIRE AVEC LA PHRASE : SALUTATIONS DISTINGUÉES

Pour observer ce que deviennent les phrases chez nos deux auteurs, penchons-nous sur les phrases certainement les plus figées de la langue : les formules de salutations et autres souhaits – bonne année, bonjour, au revoir. C'est peut-être là qu'on court le mieux la chance de voir comment un écrivain s'empare du *déjà dit*.

4.1. Bonne année

Le quatrième poème du *Spleen de Paris*, titré « Un plaisant » (Baudelaire, I, 279), est tout à fait typique de la posture baudelairienne face aux *phrases*. En plein « délire officiel » du nouvel an, un âne malmené par son maître se voit souhaiter la bonne année, sous la forme d'un mot d'esprit : « Je vous la souhaite bonne et heureuse ! » ; « puis [il] se retourna vers je ne sais quels camarades avec un air de fatuité, comme pour les prier d'ajouter leur approbation à son contentement. » La phrase caractérisée (« Je vous la souhaite bonne et heureuse »), au discours direct, est sertie dans le poème, en son plein centre, en lieu et place de la péripétie. Elle utilise les ressorts du bon mot, dans sa façon de modifier le destinataire d'une expression hyper-consacrée, hyper-proférée ; en somme, ce n'est pas le *déjà dit* qui est moqué, mais la façon de *reprenre* le déjà dit dans un bon mot. Ce n'est pas « Bonne

année » qui fait phrase ; mais sa récupération détournée. C'est cela peut-être, la modernité : les locuteurs ont acquis un recul sur la langue, et ce recul est précisément ridicule. Là où la bêtise de la formule serait chez Flaubert un facteur d'humour et d'ironie, elle est chez Baudelaire le déclencheur d'une « incommensurable rage contre ce magnifique imbécile, qui me parut concentrer en lui tout l'esprit de la France ».

Ce *magnifique* imbécile : certes, l'oxymore porte une ironie par antiphrase, mais, dans le même temps, l'adjectif « magnifique » doit être pris au pied de la lettre. Car cet homme est réellement « beau », et digne de l'admiration de ses camarades ; surtout, son imbécilité même est un objet d'admiration – paradoxale – de la part de Baudelaire, qui lui consacre son orfèvrerie poétique. Le poète ajoute ensuite que l'imbécile « [lui] parut concentrer en lui tout l'esprit de la France ». On notera que le verbe « concentrer » relaie l'effort de Baudelaire lui-même pour densifier le poème, en le concentrant autour d'une parole elle-même concentrante. La densité et la brièveté sont bien les propriétés formelles des phrases, et, cependant, cette concentration est paradoxale : à force de densification, la phrase ne concentre que du vide. Ou plutôt, elle concentre une forme de vide problématique, à la fois très plein et très creux, et poétique en son genre, qui fascine Baudelaire comme étant l'expression la plus pure de la modernité. En outre, le mot « esprit » est utilisé en syllepse, car il désigne la nature de la France (l'« esprit » au sens d'« état d'esprit », de « manière d'être »), mais aussi l'intelligence de la France (« esprit » au sens d'« art de converser par saillies »). Le fameux esprit français, qui se manifeste par les phrases et les mots, est ici tout à fait renversé ; n'est pas l'âne qui croit. Mais toute la force poétique de ce poème réside précisément dans la monstration de la phrase, dans son exhibition. La beauté vient de l'absurdité pathétique du dispositif, qui met en abîme l'esthétique langagière d'un temps, face à la réaction forcément muette de l'animal. Entre le phraseur qui parle trop, vraie bête de foire, et l'âne condamné au silence, peut saillir et se développer le spleen du verbe poétique dans son éternel négoce. Le paradoxe phrase/phrase s'est incarné dans l'écriture.

4.2. Bonjour, Au revoir

Chez Flaubert aussi, la formule de salutation donne plusieurs fois lieu à un traitement tout-à-fait particulier. Voyons ainsi la scène de l'enterrement de Dambreuse, dans *L'Éducation sentimentale* : « tous les mots qu'il faut dire : 'Fin prématurée, – regrets éternels ; – l'autre patrie, – adieu, ou plutôt non, au revoir !' » (Flaubert, IV, 565). L'expression-titre « tous les mots qu'il faut dire » range, comme un hyperonyme, les segments qui suivent dans la catégorie des phrases. Celle qui nous intéresse ici, « adieu, ou plutôt non, au revoir ! », est une auto-correction qui met en scène complaisamment une erreur possible (*adieu*) tout en la corrigeant (*au revoir*). Les personnes qui prononcent ces mots jouent avec la remotivation du tour figé « au revoir » : grâce à la correction, les locuteurs insistent sur le fait que « oui, nous allons nous revoir bientôt (dans l'au-delà) ». Mais bien entendu, cette auto-correction, si elle témoigne d'une certaine maîtrise du langage, n'est en réalité qu'une feinte, et a pour unique but de se donner pour un esprit élégant. C'est là une forme de bêtise qui exaspère Flaubert : celle qui consiste à prendre des poses intelligentes ; l'épanorthose² devient alors la forme de cette pose. Le repentir sur l'axe paradigmatique épouse alors la question de ce qu'il est le plus adéquat de dire en société (faut-il dire *adieu* ou *au revoir* ?), question qui s'assume elle-même (je me montre

² L'épanorthose est une figure de style qui consiste à corriger une expression en la remplaçant par une autre, jugée plus adaptée ; par exemple lorsque Cyrano s'exclame : « c'est un cap ! Que dis-je, c'est un cap ?... C'est une péninsule ! »

en train de me demander s'il faut dire *adieu* ou *au revoir*), dans une spirale de phrases s'engendrant l'une l'autre.

On retrouve ce dispositif dans *Madame Bovary* à la fin de la scène du bal, cette fois de façon indirecte, mais toujours à propos de salutations : « On causa quelques minutes encore et, après les adieux ou plutôt le bonjour, les hôtes du château s'allèrent coucher. » (Flaubert, III, 196) L'épanorthose fait résonner la causerie qui ouvre la phrase (« on causa ») : au sein du discours indirect, le lecteur *entend* les hôtes dire « adieu, ou plutôt bonjour ! » – comme le lecteur de Baudelaire *entendait* le plaisant se gausser de l'âne ; car mettre sur le papier la phrase, c'est interroger le rapport de l'oral et de l'écrit. Mais pour comprendre cette formule, il faut se rappeler qu'à l'époque, les gens disent « adieu » là où nous disons actuellement « à demain ». Cette phrase donc, « [à demain], ou plutôt bonjour », n'est autre que la phrase on ne peut plus éculée que l'on formule lorsqu'on se couche après minuit et qu'il n'est donc plus possible en toute rigueur de dire « à demain » (ou « adieu »). Le locuteur d'une telle expression croit donc, encore une fois, faire de l'esprit en étalant son recul sur la langue ; c'est ce type de bêtise qui fascine, car elle est, au fond, une forme de création, une tentative d'effet de style. La phrase serait alors le prototype même de la phrase qui échoue.

En outre, l'expression est intégrée à la phrase de Flaubert : c'est la technique-flaubertienne par excellence, du tuilage des discours rapportés. La phrase (« On causa quelques minutes encore et, après les adieux ou plutôt le bonjour, les hôtes du château s'allèrent coucher ») en gagne une substance très particulière, car la frontière du discours narratorial et du discours indirect est ténue ; ainsi, l'on pourrait aussi choisir d'entendre la voix des hôtes seulement dans « ou plutôt le bonjour », comme s'ils corrigeaient pédantesquement l'écrivain lui-même. C'est qu'en effet, comme toujours avec l'épanorthose, la figure questionne la pertinence de la formule, de la justesse du style, de la réussite ou non de l'acte d'écriture. La texture stylistique est donc travaillée de l'intérieur par la tension entre phrase et phrase.

5. CONCLUSION

Pour Flaubert et Baudelaire, il s'agit donc de trouver une forme susceptible d'accueillir la phrase tout en la tenant à distance. Cette forme, c'est la phrase avec ses beautés grammaticales (Proust 1920) ; c'est aussi, pour Baudelaire, le vers. Cette forme est travaillée avec un tel soin qu'elle réussit à reprendre ses droits à la phrase : comme pour cette dernière, sa densité et son rythme la rendent mémorable, belle, percussive – lui confèrent une vraie force de frappe.

Nous disions à l'ouverture de cet article que la phrase était un phénomène grammatical : en réalité, c'est un phénomène qui est *devenu* grammatical. C'est précisément dans cette conversion du regard porté sur la phrase que se joue quelque chose de la modernité. En orientant la perception auctoriale vers la grammaire, la nouvelle acception de phrase oblige l'auteur à s'emparer, justement, de la grammaire pour *dire* d'une nouvelle façon. L'expression est foncièrement modifiée, parce que le regard porté sur elle a changé. C'est par repoussoir avec l'idée terrible de phrase, c'est pour ne pas *faire des phrases*, que les écrivains modernes réinventent la grammaire de la phrase, et ce mouvement accompagne et se superpose complètement au changement de sens du mot. Le transfert de sens du mot « phrase », auquel participent Flaubert et Baudelaire, prend donc en charge toute une esthétique. Il manifeste la haute conscience d'un recul sur le recul même, d'un méta-recul, qui porte en lui peut-être les germes de ce qu'on appelle parfois postmodernité.

RÉFÉRENCES

- Baudelaire, Charles. 1973. *Correspondance*, tome II. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1975. *Œuvres complètes*, tome I. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Œuvres complètes*, tome II. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Flaubert, Gustave. 1980. *Correspondance*, tome II. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Flaubert, Gustave. 2013. *Œuvres complètes*, tome III. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Flaubert, Gustave. 2021a. *Œuvres complètes*, tome IV. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Flaubert, Gustave. 2021b. *Œuvres complètes*, tome V. Paris : Gallimard, éditions de la Pléiade.
- Barthes, Roland. 2002. « La phrase de Flaubert ». *Œuvres complètes*, IV. Paris : Seuil.
- Benini, Romain. 2021. *Filles du peuple ? Pour une stylistique de la chanson au XIX^e siècle*. Lyon : ENS Éditions.
- Bourget, Paul. 1883. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris : Alphonse Lemerre.
- Combettes, Bernard. 2011. « Phrase et proposition. Histoire et évolution de deux notions grammaticales ». *Le français aujourd'hui*, vol. 173, n°2.
- De Courtin, Antoine. 1695. *Nouveau Traité de la Civilité qui se Pratique en France parmi les Honnestes gens*. Paris : Josset.
- Oehler, Dolf. 1976. « Le caractère double de l'héroïsme et du beau modernes ». *Études Baudelairiennes*, vol. 8. Paris : Champion.
- Philippe, Gilles. 2013. *Le rêve du style parfait*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Proust, Marcel. 1920. « À propos du style de Flaubert ». *La Nouvelle Revue Française*, n° 76.
- Seguin, Jean-Pierre. 1993. *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle. Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*. Louvain-Paris : Peeters.
- Serça, Isabelle. 2012. *Esthétique de la ponctuation*. Paris : Gallimard.
- Siouffi, Gilles (dir.). 2020. *Une histoire de la phrase française*. Arles : Actes Sud.

OBNOVA KONCEPCIJE „FRAZE” KOD BODLERA I FLOBERA

Pojam „frazе“, koji se nalazi u središtu Bodlerove i Floberove estetike, nema ni isto značenje ni iste konotacije kao danas. U radu primećujemo da je kod ta dva pisca rečenica-fraza istovremeno u funkciji klasičarskog ideala ali i otklona od njega, što je u direktnoj vezi sa problematikom društvenih i književnih delovanja. Upravo se u okviru tog lingvističkog paradoksa ocrta sam stil. Kako bismo to pokazali, posmatraćemo „uzorke“ fraza-rečenica analizirajući način na koji je taj lingvistički fenomen postavljen u pismu.

Ključne reči: fraza-rečenica, Bodler, Flober, modernost, stil

RENEWAL OF THE CONCEPT OF “PHRASE” IN BAUDELAIRE AND FLAUBERT

The term “phrase”, which is at the heart of Baudelaire's and Flaubert's aesthetics, had neither the same meaning nor the same connotation as today. In the paper, we notice that in these two writers, the sentence-phrase is at the same time in the function of the classical ideal, but also a departure from it, which is directly related to the issue of social and literary activity. It is within this linguistic paradox that style itself is outlined. To demonstrate this, we will observe “samples” of phrase-sentences, analyzing the way in which this linguistic phenomenon is set out in the writing.

Key words: phrase-sentence, Baudelaire, Flaubert, modernity, style