



HAL
open science

La phrase de Madeleine Monette

Wafaa Alhantour

► **To cite this version:**

| Wafaa Alhantour. La phrase de Madeleine Monette. 2018. halshs-01811187

HAL Id: halshs-01811187

<https://shs.hal.science/halshs-01811187>

Submitted on 8 Jun 2018

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.

La phrase de Madeleine Monette

Wafaa ALHANTOUR

Maître-assistante à la Faculté des Lettres,
Université de Kafr El-Sheikh (Égypte)

L'« allure » de la phrase est un paramètre des plus importants dans l'étude du style d'un auteur. En effet, d'après Jean-Paul Goux,

« la phrase a un corps, un corps syntaxique, et ce corps n'est vivant, comme il se doit, que par l'amour qu'on lui porte, soit en le faisant (c'est le rôle de l'écrivain), soit en l'étudiant (ce devrait être le rôle d'une critique esthétique. Et parce qu'elle a un corps, la phrase a une allure : elle a un mouvement propre, sa manière d'aller, comme elle a une apparence extérieure, son aspect ou son maintien ; elle va et elle se tient ; on dirait aussi bien qu'elle a une tournure, parce que les particularités de sa construction lui donnent un port caractéristique. »¹

Le présent article a pour objet d'étude la phrase de l'écrivaine québécoise d'expression française Madeleine Monette, romancière, nouvelliste, essayiste et poète née à Montréal en 1951, et vivant à New York depuis la fin des années 1970². Appuyée sur trois des romans de cette écrivaine, *Amandes et melon* (1991)³, *La Femme furieuse* (1997)⁴ et *Les Rouleurs* (2007)⁵, notre étude s'articulera autour de quatre axes : la ponctuation finale de la phrase, sa longueur, sa complexité et son rythme.

1. La ponctuation finale

Il va sans dire que la ponctuation est « un auxiliaire précieux dans la structuration des énoncés, et des unités syntaxiques »⁶, un élément décisif pour la cohésion textuelle. Pour

¹ Jean-Paul Goux, « De l'allure », *SEMEN*, n° 16 [*Rythme de la prose*], Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003, p. 15.

² Pour aller plus loin, voir le site personnel de l'auteure : < <http://www.madeleinemonette.com> >, rubriques « Biographie » et « Bibliographie » ; voir aussi : Janine Ricouart (éd.), *Relectures de Madeleine Monette*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, Inc., 1999.

³ Nous citerons *Amandes et melon* (**AM**) dans l'édition suivante : Madeleine Monette, *Amandes et melon*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Fictions », 1991.

⁴ Nous citerons *La Femme furieuse* (**FF**) dans l'édition suivante : Madeleine Monette, *La Femme furieuse*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Fictions », 1997.

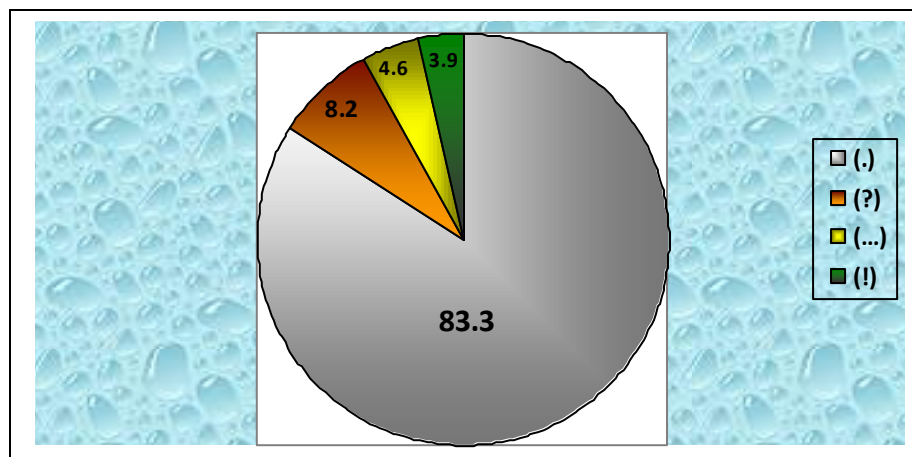
⁵ Nous citerons *Les Rouleurs* (**R**) dans l'édition suivante : Madeleine Monette, *Les Rouleurs*, Montréal, Hurtubise HMH ltée, 2007.

⁶ Frédéric Calas, *Introduction à la stylistique*, Paris, Hachette Livre, coll. « Hu Linguistique », 2007, pp. 39-40.

mesurer une phrase, il faut la délimiter. À l'écrit, comme nous le savons, la phrase commence par une lettre majuscule et se termine par un signe de ponctuation forte (le point, le point d'interrogation, le point d'exclamation, les points de suspension).

Dans les romans du corpus, nous recensons environ 14 133 signes de ponctuation forte (qui correspondent à un nombre identique de phrases) dont le tableau et l'histogramme suivants indiquent la représentation relative :

TEXTE	Ponctuation finale des phrases			
	(!)	(...)	(?)	(.)
<i>AM</i>	4.6 %	5.7 %	8.6 %	81.1 %
	18.9 %			
<i>FF</i>	2.8 %	3.5 %	8.3 %	85.4 %
	14.6 %			
<i>R</i>	3.9 %	4.4 %	7.9 %	83.8 %
	16.2 %			



Que le point se taille la part du lion de la ponctuation finale dans notre corpus n'est guère étonnant. Car, pour indiquer la fin de la phrase, le point est souvent le signe le plus exploité. Quoi qu'il en soit, il convient de signaler que Madeleine Monette emploie fréquemment, dans un pourcentage de 16.7 % de la ponctuation finale, les signes de ponctuation à charge affective, à savoir le point d'interrogation, le point d'exclamation et les points de suspension pour terminer sa phrase. Ces signes sont générateurs de vivacité et

d'intensité émotionnelle et assurent au texte de Madeleine Monette une certaine dimension orale. Voici deux extraits caractéristiques :

« Oui, c'était bien triste... Pauvre papa... Hum, pauvre homme... Et fatalement désastreux avec les recherches qui piétinaient et dont il s'était mêlé sans succès... Hum, courir la Turquie, il fallait le faire...! Mais c'était pathétique ! Tour à tour ces démissions et ces fureurs d'agir...! [...] Oui, c'était désolant... Oui, tellement désolant que c'en devenait enrageant... Non, là, non. Ce qui était enrageant, c'était que personne n'y pouvait rien... [...] Mais il n'allait pas faire exprès de déraiper tant que... Oh ! déraiper, il en aurait eu un motif plus que valable, non...? » (AM, 301-302)

« Ils sont assurés contre le vol ?... Ah, ta mère a eu raison de s'en mêler. Y a-t-il une liste au moins ?... Parfois les gens ont des photos de leurs objets de valeur, des estimations écrites par un bijoutier ? Des reçus ?... Ah oui, le solitaire entre autres ?... La compagnie n'a rien exigé de plus ?... Et le testament de ton père ? Il n'est pas plus détaillé que ça ?... En tout cas, les polaroids pourront servir. Cette enveloppe, elle est chez ta mère ou ici ?... Ah bon ! tu me laisseras jeter un coup d'œil alors ? Je peux t'aider, tu sais... Je t'aiderai. » (R, 209)

Le schéma de la ponctuation finale du premier extrait est :

[—... —... —... —... —...! —! —...! —... —... —. —... —... — ...?];

et celui du second est le suivant :

[—?... —. —?... —? —?... —?... —?... —? —?... —. —?... —? —... —.].

Il convient ici de faire deux remarques : la première, l'infériorité de la fréquence des points de suspension et du point d'exclamation dans *La Femme furieuse* par rapport à celle dans *Amandes et melon* ou dans *Les Rouleurs* ; la seconde, la supériorité de la fréquence du point d'interrogation par rapport à celle des points de suspension et du point d'exclamation dans l'ensemble du corpus (cf. tableau et histogramme précédents).

2. La longueur

Un rôle premier de la ponctuation forte est de permettre d'apprécier la longueur de la phrase dans un texte donné. En ce qui concerne la phrase chez Madeleine Monette, nous notons la variété remarquable de la longueur de sa phrase. Cette variété vise, sans aucun doute, à maintenir l'attention du lecteur et à donner de l'énergie au récit. Ainsi, les phrases sont très courtes, courtes, moyennes, longues, très (ou trop) longues. Nous trouvons même des phrases réduites à un seul mot : [« Là. » (AM, 221), « Allez ! » (*Ibid.*, 358), « Voilà. » (*Ibid.*, 378), « Marin ? » (FF, 51), « Camille ? » (*Ibid.*, 127), « Maquettiste. » (R, 45), « Yelle ? » (*Ibid.*, 315), « D'accord ?... » (*Ibid.*, 362)]. D'autres phrases sont constituées de deux ou trois mots [« Moins une. Encore trente secondes. Huit heures. » (AM, 361), « Tu travailles dur ? »

(*FF*, 49), « Elle verra bien. » (*R*, 352)]. D'autres phrases se prolongent enfin sur quelques lignes ou quelques pages. Il importe de signaler la gradation descendante dans la longueur des phrases entre *Amandes et melon*, *La Femme furieuse* et *Les Rouleurs*.

Ainsi, les phrases les plus longues dans notre corpus sont celles d'*Amandes et melon*. En effet, nous y notons des phrases de trente lignes (*AM*, 215-216), de quarante-trois lignes (*AM*, 216-217) et de cent quatre-vingt-six lignes (*AM*, 320-325). Dans *La Femme furieuse*, la phrase la plus longue comporte vingt-six lignes (*FF*, 90-91) ; dans *Les Rouleurs*, vingt lignes (*R*, 48).

Le tableau suivant présente la moyenne de la phrase dans le corpus. La longueur moyenne de la phrase en lignes (**LMPL** : colonne 3) s'y obtient en divisant le nombre total des lignes dans le texte (**NL** : colonne 1) par le nombre des phrases (**NP** : colonne 2), qui correspond au nombre total signes de ponctuation forte :

TEXTE	NL (1)	NP (2)	LMPL (3)
<i>AM</i>	13 817	4 553	3.03
<i>FF</i>	10 503	3 297	3.19
<i>R</i>	14 574	6 283	2.32
Total	38 894	14 133	

Donc, la phrase en moyenne la plus longue dans notre corpus est celle de *La Femme furieuse* : moyenne presque identique à celle d'*Amandes et melon*, mais manifestement supérieure à celle des *Rouleurs*. À vrai dire, la fréquence des dialogues et la syntaxe de l'oralité dans ce dernier roman contribuent à la brièveté de la phrase, comme le montre clairement le dialogue suivant entre Arièle et Colin :

« — Le petit Chalioux était en route vers ta boîte ? Écoute, Colin. Il lui est arrivé quelque chose ! Un malheur terrible... Ce n'est pas possible. Lui et moi, on allait au même endroit ?... Je l'ai vu dans le métro. Et je m'apprêtais à l'approcher. Oh, Colin. Il a jeté un enfant sur les rails. Il a tué quelqu'un. La police l'a emmené en garde à vue. Et l'ambulance... Ça y est, cela m'a échappé ! [...] Mais je l'observais. J'étais juste à côté, Colin. Puis je me suis défilée. Je ne veux pas témoigner contre lui. Depuis que je l'ai laissé sur le quai, j'en tremble. Il a tué un autre garçon. Il s'est fait arrêter. C'est ce que je suis venue t'annoncer. » (*R*, 357)

Mais, deux pages plus loin, nous lisons cette phrase-paragraphe, ce qui prouve la variété de la longueur de la phrase chez Madeleine Monette :

« Récitante à décrire la mère de la victime, qui lui fait pitié et qui l'indigne à la fois, parce qu'elle s'est aussitôt mise en avant avec une mauvaise foi instinctive, Arièle dérive du côté de la mordeuse, de cette Mamou qui punissait son fils en l'imitant, puis elle s'attaque à l'arrogance des témoins par déduction, à l'imprudence des témoins indirects qui peuvent rendre la vérité superflue. » (R, 359)

En résumé, selon nos calculs, la longueur moyenne de la phrase dans le corpus est de : $38\,894 / 14\,133 = 2.75$ lignes par phrase. Ce qui nous permet de répartir les trois romans en deux groupes :

- LMPL < 2.75 → (*Les Rouleurs*) ;
- LMPL > 2.75 → (*La Femme furieuse* et *Amandes et melon*).

3. La complexité : parataxe et hypotaxe

Du point de vue de sa structuration, la phrase peut être simple (formée d'une seule proposition, comme par exemple « *Mona mange du gâteau.* ») ou complexe (composée de plus d'une proposition, comme « *Mona mange du gâteau **que** sa mère a fait hier à l'occasion de l'anniversaire de son frère **qui** a onze ans.* ») À l'intérieur des phrases complexes, nous pouvons trouver des propositions juxtaposées (placées les uns après les autres, sans aucun mot de liaison), des propositions coordonnées (unies par une conjonction de coordination (mais, et, donc, or...)) ou des propositions liées entre elles par une relation de subordination.

Autrement dit, les phrases complexes peuvent se former selon deux procédés : parataxe et hypotaxe. La *parataxe* désigne le mode de construction par juxtaposition (parataxe asyndétique¹) ou par coordination (parataxe syndétique²). Quant à l'*hypotaxe*, elle désigne le mode de construction par subordination : « C'est une façon d'écrire par ajouts, par approfondissement de l'idée ou de la caractérisation selon le type de subordonnées retenu. La phrase s'allonge et se développe par paliers ou par strates successives. »³

Comme le note Nicolas Laurent : « L'emploi systématique de la parataxe crée le *style coupé*, tandis que l'emploi systématique de l'hypotaxe crée le *style enchaîné* (comme chez Proust). »⁴ Ainsi, la parataxe a plus de vivacité et d'éclat. Elle est propice pour transcrire les actions rapides, pour exprimer la dynamique ; en revanche, l'hypotaxe permet de donner plus de détails, de se livrer à des analyses impliquant un rythme lent.

¹ Nicolas Laurent, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette Livre, coll. « Ancrages », 2001, p. 69.

² *Ibid.*

³ Frédéric Calas, *op. cit.*, p. 125.

⁴ Nicolas Laurent, *op. cit.*, p. 69. C'est l'auteur qui souligne.

Qu'est-ce qui caractérise donc l'organisation phrastique chez Madeleine Monette ? Quel mode de construction — de la parataxe ou de l'hypotaxe — est le plus employé dans notre corpus ?

Les deux modes de construction sont en effet utilisés dans l'œuvre de Madeleine Monette d'une manière complémentaire. Voici d'abord quelques exemples de construction *paratactique*. Les propositions y sont mixtes (juxtaposées et coordonnées). Elles sont liées soit par une simple virgule, soit par une conjonction de coordination (*et, mais*) :

« L'image était trop heureuse pour les tristes essais de Vincent, **et** l'enfant risquait de se sentir volé, dépossédé de leur unique projet commun plutôt qu'honoré, **il** était si anxieux de contrôler ce qui venait de lui. » (*AM*, 388)

« Juliette ne croyait pas aux bonheurs de conserve, **elle** savait s'abandonner aux assauts de l'instant et chercher son centre dans la fièvre du mouvement, **mais** sa mère comprendrait mieux ce programme qu'une disponibilité créatrice, ou un laisser-aller bourbeux. » (*FF*, 23)

« Dans son immobilité obligée, elle [Arièle] ne comprend pas comment elle peut respirer tout en étant pétrifiée, **elle** ne sait plus ce que font ses épaules et son cou, **elle** se sent traversée de mouvements imperceptibles et incontrôlables, sujette à des spasmes infimes, **et** elle n'ose pas même plier les doigts. » (*R*, 198)

Par ailleurs, nous notons parfois l'absence de tout mot de liaison entre les propositions, laquelle permet à la phrase de se développer avec fluidité :

« Théo est alerte, il n'est plus de la tête aux pieds qu'un détecteur vivant, il maîtrise la voiture avec une solennité pas du tout vaniteuse. » (*Ibid.*, 64)

« Les garçons ont repeuplé en force l'aire de skate. Ils avalent les plans inclinés en s'entrecroisant, **ils** s'élancent à la file vers les tremplins, **ils** lapent de côté les wall-rides dans des détours subits, **ils** jaillissent au-dessus des rampes placées dos à dos, **ils** se bercent à différentes cadences dans les minirampes au risque de se heurter, **ils** volent au-dessus de ceux qui chutent dans de rares accrochages, queues d'oiseaux balayant le sol. » (*Ibid.*, 111)

Reste que la construction syntaxique principale dans l'œuvre de Madeleine Monette est *hypotactique*. La majorité des phrases de notre corpus sont complexes, ce qui permet d'enrichir l'analyse. Voici quatre phrases où les propositions sont mises en relation par des conjonctions de subordination (*parce que, qui, que*) :

« Juliette a disposé les plats sur la table en silence, **parce que** sa mère exhalait aussi une subtile fragilité **qui** demandait à ne pas être bousculée. » (*FF*, 65)

« Ces maux **qui** la rassuraient **parce qu'**ils étaient localisés, identifiables d'emblée, ces plaies et cicatrices **qui** étaient pour elle des rappels d'existence et **qu'**elle acceptait comme faisant partie de sa chair, non comme la gâtant, elle les éprouvait avec une sorte de renoncement : ils ne la regardaient pas, étant indépendants de sa volonté. » (*AM*, 230-231)

« Arièle imagine le récitatif rebelle, la poésie sérieuse qui fait grand cas de sa banalité, les envolées rudes et aplanies qui jettent un pont en dehors du corps, elle entend les mots jamais trop durs qui portent parfois le ressentiment jusqu'à la haine, mais qui défont la honte et créent des repères dans l'imaginaire, souvent les seuls d'une vie d'enfant. » (*R*, 34)

« Le corps étroit mais bien bâti, le visage détendu mais un peu gris, comme ces adolescents qui ne dorment pas assez et qui mangent n'importe quoi, il jette à peine des yeux d'un noir velouté sur Arièle, et elle croit qu'il lui adresse une salutation fugace, sinon l'ombre d'un sourire. » (*Ibid.*, 258)

Une précision est enfin à faire ici : c'est notamment dans *Amandes et melon* que la phrase monettienne utilise l'hypotaxe plus que la parataxe, alors que dans *Les Rouleurs* Madeleine Monette fait un grand usage de la parataxe.

4. Le rythme

Toute phrase possède un rythme particulier, ce qui contribue à exprimer les idées ou les sentiments des locuteurs. Le rythme de la phrase dépend de son architecture. Si les masses syntaxiques sont de longueurs égales, la phrase aura un rythme régulier (binaire ou ternaire). Cela confère à la phrase fluidité et harmonie. Mais si les masses syntaxiques se présentent dans un ordre croissant ou décroissant, le rythme de la phrase sera irrégulier (cadence majeure et cadence mineure), donnant une impression de déséquilibre et de spontanéité.

4.1. Le rythme binaire et ternaire

Le rythme est dit *binaire* ou *ternaire* lorsque les groupes de mots ou les propositions sont de longueurs similaires et au nombre de deux (— // —) ou de trois (— // — // —). À vrai dire, il est bien aisé de noter chez Madeleine Monette l'utilisation fréquente du rythme régulier, surtout le rythme binaire.

Le rythme binaire. — Ce rythme a pour effet la clarté et la symétrisation¹, comme le montre les exemples suivants :

« Dix coups de dents vers la gauche, // dix coups de dents vers la droite. » (*R*, 112)

« Peut-être avait-elle été naïve, // peut-être avait-elle vu juste. » (*AM*, 55)

« Quant au pauvre Alex, il devait être né trop tard car il avait beau se démener, semer la pagaille dans la maison, faire le drôle ou faire le beau ». (*Ibid.*, 37)

¹ Cf. Claude Peyrouet, *Style et rhétorique*, Paris, Nathan, 2002, p. 56.

« Le style des patineurs [...] n'est pas sans parenté non plus avec la grâce intrépide des chanteurs de rap, leur démarche ondulante et leurs poses mouvantes. » (*R*, 25)

« Il faut dire qu'Arièle n'a pas l'habitude des traitements délicats, des gentillesse gratuites. » (*Ibid.*, 151)

« Le ciel est bleu et le temps est clair, rien de plus parfait sous le soleil. » (*Ibid.*, 227)

Le rythme ternaire. — Son effet est la clarté, la juxtaposition et le parallélisme¹.

Exemples :

« Une recherche sur le web, //quelques coups de téléphone, // deux ou trois rendez-vous. » (*Ibid.*, 315)

« Arièle qu'on surnomme Yell en anglais depuis l'adolescence, pour lui rappeler ses ambitions de chanteuse, ses gueules de grand fauve ou ses aiguilles de soprano, est toujours ébranlée par cette pensée-là ». (*Ibid.*, 11)

« Les spectateurs fument, mangent et boivent (*AM*, 22) ».

4.2. La cadence majeure et mineure

Considérons les deux phrases suivantes :

« Arièle, // pour éviter un face-à-face, // poursuit sa marche qui l'éloignera du garçon. » (*R*, 35)

« Devant Mioute qui ne fait pas de commentaires et ne pose pas de questions, // Arièle se tait. » (*Ibid.*, 399)

Dans la première phrase, la cadence est majeure (2 + 8 + 12 syllabes) ; mais dans la seconde, elle est mineure (18 + 4 syllabes). De fait, Madeleine Monette utilise ces deux formes de cadence de manière bel et bien significative dans ses romans.

Le rythme croissant (cadence majeure). — Lorsque les groupes de mots ou les propositions à l'intérieur de la phrase sont de plus en plus longs, la cadence est dite *majeure* (ou progressive). Cette cadence est en principe non marquée, étant donné que la phrase française suit souvent la règle des masses croissantes. Ses effets : « attente, suspense, gradation, abondance, accélération »². Exemples :

« Pour alléger l'atmosphère, // Arièle explique sans plus tarder ce qu'elle veut faire en tant que bienveillante. » (*Ibid.*)

« Plus elle est près de la maison, // plus Arièle sent remonter sa colère contre Sidney. » (*Ibid.*, 391)

¹ Cf. Claude Peyrouet, *op. cit.*, p. 56.

² *Ibid.*

« La vie, // pour ces derniers [les enfants de Jeanne], // ne pouvait pas s'interrompre. »
(AM, 277)

La longueur des segments composant ces trois exemples augmente progressivement. Il s'agit alors d'une cadence majeure. Cette cadence est utilisée ici pour son expressivité : dans le premier exemple, elle suggère l'accélération ; dans le deuxième, la colère qui envahit peu à peu le personnage (Arièle) ; dans le troisième, la continuation ininterrompue de la vie.

Soit encore cet exemple dans lequel la valeur stylistique de la cadence majeure apparaît plus subtile :

« Ce garçon [Vincent] est tellement sensible, un rien le tourmente : un silence, un rire trop sec, un mauvais regard... Il a dû mal réagir. » (*Ibid.*, 447)

Les trois syntagmes :

1	2	3
« [un silence],	[un rire trop sec],	[un mauvais regard] »,

décomptent (3) + (4) + (5) syllabes. Le rythme croissant renforce ici la personnalité sensible de l'enfant, Vincent.

Le rythme décroissant (cadence mineure). — La cadence *mineure* (ou dégressive) caractérise la phrase dans laquelle les segments sont de plus en plus courts. Moins fréquente que la cadence majeure, elle est en principe marquée. Ses effets : « gradation descendante, abondance, ralentissement »¹. Exemples :

« Camille avait tenté de dissuader sa fille, // mais rien n'y avait fait. » (*FF*, 311)

« Elle [Arièle] dit qu'elle avait quelque chose de pressant à faire, // mais que maintenant c'est trop tard, // l'occasion est ratée. » (*R*, 39)

Les deux phrases ci-dessus présentent une idée commune : celle de l'échec (« mais rien n'y avait fait », « l'occasion est ratée »). Cette idée est renforcée par le rythme décroissant des propositions dont se compose chaque phrase.

En fait, si nous examinons de près les exemples de la cadence mineure dans le corpus, nous remarquons qu'elle peut traduire :

– **La surprise** :

« C'était vers ce temps-là que Paule avait téléphoné à sa mère, // et pas sous le coup de quelque nostalgie, // pas pour entendre sa voix ni la rassurer, // mais pour lui demander de l'argent ! » (*AM*, 275)

¹ Claude Peyrouet, *op. cit.*, p. 56.

« Elvire comprenait que Charles se fit du mauvais sang pour Marie-Paule, // mais tant de fragilité l'étonnait. » (*AM*, 78)

« Elle [Céline] a pitié de moi [Marion] qu'elle ne connaît pas, // mais pas de sa propre mère. » (*Ibid.*, 359)

– **Le silence :**

« Mais Arièle ne répond pas, // ne répondra plus. » (*R*, 15)

« Elle [Arièle] a beau sonder de toutes ses oreilles le calme apparent, // son logement reste muet. » (*Ibid.*, 203)

– **La hâte :**

« Oh ! Jeanne n'y changerait rien ce matin-là, // et elle faisait mieux de se hâter. » (*AM*, 249)

« Mais elle [Juliette] n'avait pas le temps de se bercer de bons souvenirs non plus, // elle devait prendre son chèque de paie et filer. » (*FF*, 39)

– **L'épuisement, la fatigue :**

« Elle [Elvire] aurait souhaité qu'une bonne âme vînt l'arracher à son travail, // l'obliger à se reposer. » (*AM*, 384)

« Toute la journée Elvire avait été malade de nervosité, // prise de coliques et de diarrhée, // incapable de manger. » (*Ibid.*, 410)

– **La clausturation :**

« Elvire travaillait dans l'isolement, // presque dans le secret. » (*Ibid.*, 330)

– **L'arrivée, le retour :**

« À l'écran un clignotant s'est mis à signaler, // avec une urgence toute soudaine, // que l'avion avait atterri. » (*Ibid.*, 62)

« Dehors la remuer de la ville avait des résonances claires et nouvelles, // marquant le retour de l'été. » (*Ibid.*, 457)

4.3. La période ascendante et descendante

En rhétorique, la *période* se définit comme un type de phrase complexe qui présente une unité de sens et dont les membres composants sont agencés de manière à créer des effets de rythme. À ce propos, nous notons dans le corpus, et plus particulièrement dans deux romans : *Amandes et melon* et *Les Rouleurs*, des phrases-paragrapes formant un sens complet et dans lesquelles les procédés de répétition et d'accumulation contribuent à produire un effet rythmique. Chaque phrase-paragraphe constituera donc une période *ascendante* ou une période *descendante*, conformément au type de gradation de ses éléments.

La période ascendante. — C'est la période dans laquelle la « succession des groupes de mots et des propositions aboutit à l'information principale, donnée en fin de phrase »¹. Ainsi, dans *Amandes et melon* :

« Les petites révoltes et les soumissions apeurées, les jeux humiliants, les tromperies et les dissimulations, les sensualités criantes, ou mal contenues, ou maladroites, les envies subites de mourir ou de frapper n'importe qui à l'aveuglette, les alliances inconditionnelles, les marchandages et les exclusions, les silences où on s'abritait tel un rongeur dans son trou, engourdi ou affolé, les remarques ravalées comme des excès de bile, les insultes qui tombaient à plat ou revenaient vous éclater dans la tête, tout cela qu'il [Charles] avait ignoré auparavant, étant trop occupé à se défendre lui-même et à maintenir le bon fonctionnement de sa maison, le saisissait. » (*AM.*, 38)

La période descendante. — C'est la période dans laquelle l'information principale est au début. Exemples :

« Charles avait tout préparé lui-même comme les jours de fête ou d'anniversaire, passant la matinée à démouler des aspics et des mousses, à décortiquer des crevettes et à lier des sauces, à couper des millefeuilles, à fourrer et à glacer des éclairs, à disposer des hors-d'œuvre dans la vaisselle des grandes occasions et à surveiller le lapin en civet qui mijotait sur le feu, heureux d'avoir tant à faire parce qu'ainsi Marie-Paule n'était qu'indirectement l'objet de ses pensées. » (*Ibid.*, 36)

« La salle d'attente est une oasis de bois blond et de plantes en pot, aux murs couleur pêche, qui détonne dans cet hôpital d'un beige émail institutionnel, aux ascenseurs en acier plus rudimentaires que des monte-charges, aux salles froides sous des éclairages livides. » (*R.*, 194)

« Arièle est à bout, elle donnerait n'importe quoi pour être ailleurs en ce moment, pour ne pas avoir affaire à Sidney qui la déçoit, pour se sortir de ce sac d'embrouilles. » (*Ibid.*, 384)

« L'enfant est accusé de meurtre sans préméditation plutôt que d'homicide involontaire, parce qu'on ne doute pas de son intention de causer la mort du gros garçon, de le projeter sur les rails juste au moment où le métro arrivait, de le balancer devant la tête fonceuse de la rame. » (*Ibid.*, 416)

À l'issue de ce minutieux examen, on peut donc conclure que la phrase de Madeleine Monette est une phrase relativement longue — sa longueur moyenne est approximativement de trois lignes — et majoritairement complexe : sa construction est largement élaborée selon le mode de l'hypotaxe. C'est enfin une phrase qui reflète une très vive attention portée à la question des rythmes. Toutes ces caractéristiques convergent pour donner à l'écriture romanesque de Madeleine Monette cette « allure » qui est gage d'un style. L'auteure manifeste d'ailleurs elle-même une conscience aiguë de la portée de cette recherche

¹ Claude Peyrouet, *op. cit.*, p. 57.

stylistique : « Pour moi, le travail sur les mots est primordial. Une phrase bien frappée peut raviver le regard, desserrer nos grilles d'interprétation, créer un effet d'illumination. »¹



BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Madeleine Monette :

- *Amandes et melon*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Fictions », 1991.
- *La Femme furieuse*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Fictions », 1997.
- *Les Rouleurs*, Montréal, Hurtubise HMH ltée, 2007. Republié sous le titre *Skatepark*, Paris, Galaade, 2015.

II. Sur Madeleine Monette :

- CORRIVEAU Hugues, « Madeleine Monette, une écrivaine de l'urbanité », *Lettres québécoises* [en ligne], n° 133, printemps 2009, pp. 9-11. Disponible sur : < <http://retro.erudit.org/feuilleter/index.html?lq1076302.lq1177112@76> > [consulté le 27 mai 2018].
- RICOUART Janine (éd.), *Relectures de Madeleine Monette*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, Inc., 1999.
- < <http://www.madeleinemonette.com> >.

III. Stylistique :

- CALAS Frédéric, *Introduction à la stylistique*, Paris, Hachette Livre, coll. « Hu Linguistique », 2007.
- GOUX Jean-Paul, « De l'allure », *SEMEN*, n° 16 [*Rythme de la prose*], Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003, pp. 15-23.
- LAURENT Nicolas, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette Livre, coll. « Ancrages », 2001.
- PEYROUTET Claude, *Style et rhétorique*, Paris, Nathan, 2002.

¹ Hugues Corriveau, « Madeleine Monette, une écrivaine de l'urbanité », *Lettres québécoises* [en ligne], n° 133, printemps 2009, p. 11. Disponible sur : < <http://retro.erudit.org/feuilleter/index.html?lq1076302.lq1177112@76> > [consulté le 27 mai 2018].