

**Flaubert et les Manuels Roret ou le paradoxe de la
vulgarisation. L'art des jardins dans Bouvard et
Pécuchet**

Stéphanie Dord-Crouslé

► **To cite this version:**

Stéphanie Dord-Crouslé. Flaubert et les Manuels Roret ou le paradoxe de la vulgarisation. L'art des jardins dans Bouvard et Pécuchet. Lise Andries. Le partage des savoirs (XVIIIe-XIXe siècles), Presses universitaires de Lyon, pp.93-118, 2003. halshs-00102668

HAL Id: halshs-00102668

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00102668>

Submitted on 26 Jan 2009

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.

Flaubert et les Manuels Roret ou le paradoxe de la vulgarisation

— L'art des jardins dans *Bouvard et Pécuchet* —

D'après la longue notice que le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse leur consacre, les Manuels Roret forment une :

collection encyclopédique des sciences et des arts (1825-1873, environ 300 vol. in-18). On peut appliquer à cette volumineuse et utile collection le vers de Martial :

Sunt bona, sunt mala, sunt mediocra plura.

Le but de l'œuvre était excellent, et l'éditeur Roret, qui en conçut l'idée et le plan, et ceux qui depuis ont continué sa tâche, sont assurément dignes d'éloge. [...] Ce que l'on désire, lorsqu'on a recours à ces sortes de guides, c'est moins une dissertation qu'un exposé purement pratique de la matière et la vulgarisation des procédés : la plupart des *Manuels Roret* satisfont pleinement à cette condition.

Le terme de vulgarisation apparaît explicitement dans cette notice. Pourtant, il ne va pas de soi de ranger les volumes de cette collection dans les "ouvrages de vulgarisation scientifique" au sens strict. En effet, Bruno Béguet, lorsqu'il essaie de définir ce qu'est un livre de vulgarisation scientifique, le distingue de trois autres types d'ouvrages, qui sont : 1- le "livre scolaire, conforme à un programme", 2- le "livre scientifique, austère et confidentiel", et enfin 3- le "livre pratique, destiné à la diffusion des leçons d'un art, d'une technique ou d'un métier auprès d'un public de praticiens et d'amateurs, à l'image des *Manuels-Roret*, qui continueront leur carrière jusqu'en 1939¹". Néanmoins, si l'on dépasse l'acception restrictive du terme "science" pour épouser celle, beaucoup plus large, allouée au mot "savoir", les Manuels Roret font pleinement partie de la grande vague vulgarisatrice dont les effets se font sentir bien avant la seconde moitié du XIXe siècle.

Ces ouvrages occupent une place de choix dans *Bouvard et Pécuchet*. Pourtant, convoquer le dernier roman de Flaubert pour traiter des rapports de la littérature et de la vulgarisation des savoirs entre 1750 et 1848 peut surprendre à plusieurs titres. Certes, tous les épisodes du roman reposent sur un processus d'acquisition de savoirs par les deux personnages éponymes, qui ont recours dans ce but à des ouvrages classiques de vulgarisation scientifique (comme ceux de Louis Figuier pour la géologie ou de François Raspail pour la médecine). Mais l'œuvre elle-même n'est pas un roman de vulgarisation : l'auteur a affirmé que la compréhension en serait réservée à quelques "happy few"². En outre, la date de parution de *Bouvard et Pécuchet* (posthume et inachevé) est 1881. Rappelons cependant que le décalage chronologique (1848-1881) est beaucoup moins sensible si l'on considère la fiction, qui se déroule dans les années 1840 à 1860. Enfin, si Flaubert est bien un homme de l'Encyclopédie, le digne continuateur, à sa manière, de l'entreprise des Lumières (une entreprise revisitée dans laquelle le savoir n'est plus à partager et à répandre parmi les nations), il n'est pas connu pour être un vulgarisateur et serait même plutôt l'archétype de l'anti-vulgarisateur !

La somme de ces différents décalages devra rester présente à notre esprit durant cette étude dont elle complexifie souterrainement le propos. Pour la clarté de l'exposition, on a choisi d'aborder en premier lieu les rapports nourris que l'écrivain Flaubert a entretenus avec la collection Roret, car elle était pour lui une référence documentaire sérieuse et respectable. Puis on s'intéressera à la manière dont ces manuels sont utilisés tant par les personnages Bouvard et

¹ "Le livre de vulgarisation scientifique", *La Science pour tous : sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Bruno Béguet éd., Bibliothèque du CNAM, 1990, p. 51.

² Dans une lettre à Mme Tennant du 16 décembre 1879, Flaubert affirme écrire seulement "à l'intention de quelques raffinés" ; *Œuvres complètes*, éd. de Maurice Bardèche, Club de l'Honnête Homme, *Correspondance*, tome 5, 1975, p. 283.

Pécuchet dans la fiction, que par l'écrivain dans la genèse de cette fiction. C'est alors qu'on s'arrêtera plus longuement sur *L'Architecte des jardins*, ouvrage d'un dénommé Boitard publié dans la collection des Manuels Roret. Enfin, on tentera de clarifier les idées de Flaubert sur la vulgarisation.

Toute sa vie durant, Flaubert a considéré les Manuels Roret comme une référence scientifique dont le caractère encyclopédique le fascinait. C'est à ce titre que ces ouvrages prennent place dans les listes de salutations comiques que l'écrivain dresse dans les lettres qu'il échange avec certains de ses camarades. Au milieu des appellations de nature hyperbolique ou aux connotations sexuelles affirmées apparaît un surprenant : " Appelle-moi " la collection des Manuels Roret ³ " " ! Au-delà de son caractère " potache ", cette plaisanterie révèle l'indéniable admiration et l'intérêt réel que l'écrivain a toujours portés aux productions de l'éditeur Roret. Pour lui, ces petits livres sont une mine d'informations incontournable. On en trouve une preuve certaine dans l'inventaire après décès de sa bibliothèque, qui fait mention de : " *Manuels Roret*, 42 vol. d'auteurs divers, brochés ⁴ ". Comme ces volumes (estimés sous forme de lot par le notaire chargé de la succession) n'ont pas été conservés par la nièce de Flaubert, ils n'appartiennent pas aujourd'hui, à l'instar de nombreux autres, au fonds ⁵ nommé " bibliothèque Flaubert ", qui est déposé depuis quelques années en mairie de Canteleu-Croisset. À l'exception de deux manuels ⁶, on ne connaît donc pas les titres exacts des volumes possédés par Flaubert. En tout cas, l'écrivain n'aurait certainement pas acquis un nombre si important d'ouvrages appartenant à une collection pour laquelle il n'aurait eu aucune estime.

Trois types de documents (qui se recoupent parfois) conservent cependant la trace de la fréquentation des Manuels Roret par l'écrivain : sa correspondance, ses carnets de travail et les " dossiers de *Bouvard et Pécuchet* ". Ainsi, à Mlle Leroyer de Chantepie qui le questionne en 1858 sur la guerre de Trente Ans, il répond aussitôt : " On a publié dans les *Manuels Roret* le *Manuel du bibliophile* ⁷. Il est probable que vous trouverez là une liste de livres ⁸. " Et dans une lettre de 1875 à son éditeur Georges Charpentier, il demande à ce qu'on lui " envo[ie] par la poste [...] le *Manuel de phrénologie* dans la collection Roret ⁹. " D'autre part, les Manuels Roret sont beaucoup utilisés par Flaubert durant la période des " grandes lectures ¹⁰ " qu'il entreprend, entre juillet 1872 et juillet 1874, avant de se lancer dans la rédaction de *Bouvard et Pécuchet*. Dans cette phase, il se livre à des recherches documentaires effrénées. Il effectue un va et vient incessant entre lecture d'ouvrages, prise de notes et élaboration scénarique d'ensemble du roman. Une liste précise des ouvrages lus à cette occasion se trouve dans un carnet de travail, dit carnet 15. Cinq d'entre eux au moins appartiennent à la collection Roret :

³ Lettre à Louis Bouilhet du 19 septembre 1860, *Correspondance*, " Bibliothèque de la Pléiade ", Gallimard, tome III, 1991, p. 114.

⁴ L'inventaire après décès des biens de Gustave Flaubert (archives de la Seine-Maritime) est partiellement reproduit dans : Flaubert, *Les Carnets de travail*, éd. de Pierre-Marc de Biasi, Balland, 1988, p. 955 et suiv. La version complète, établie par Matthieu Desportes pour le *Bulletin Flaubert 1*, est disponible sur le site du Centre Flaubert de l'Université de Rouen : <www.univ-rouen.fr/flaubert>.

⁵ Sur ce fonds, voir le colloque international du 4 décembre 1999, " La bibliothèque de Flaubert ", organisé par la Ville de Canteleu, le Musée Flaubert et d'histoire de la médecine, le Centre Flaubert de l'Université de Rouen et les Amis de Flaubert et Maupassant. Les actes paraîtront fin 2001 : *La bibliothèque de Flaubert, inventaires et critiques*, textes réunis par Yvan Leclerc, Rouen, Publications de l'Université de Rouen.

⁶ On va reparler de l'un (le manuel de bibliographie) ; l'autre est le *Nouveau manuel complet d'archéologie* par Carl Otfried Müller, Roret, 1841-1842 (2 tomes en 3 vol.).

⁷ Vraisemblablement mis pour : *Manuel de bibliographie*.

⁸ Lettre du 23 janvier 1858, *Correspondance*, *op. cit.*, tome II, 1980, p. 795.

⁹ Lettre du 25 juillet [?] 1875, *Correspondance*, *op. cit.*, tome IV, 1998, p. 941.

¹⁰ Expression que Flaubert emploie lui-même : voir par exemple la lettre du 22 août 1872 à sa nièce Caroline, *Correspondance*, *op. cit.*, tome IV, p. 561.

- *Nouveau manuel de bibliographie universelle*, par Ferdinand Denis, P. Pinçon et de Martonne, Roret, 1857 (3 vol.)¹¹ ;
- *Les Animaux célèbres*, par A. Antoine de Saint-Gervais, 2e éd., Roret, 1835 (2 vol.)¹² ;
- *Nouveau manuel élémentaire d'agriculture à l'usage des écoles primaires et des écoles d'agriculture*, par Victor Rendu, Roret, 1844 (1 vol.)¹³ ;
- *Manuel théorique et pratique d'hygiène ou l'Art de conserver sa santé*, par le Dr Joseph Morin, Roret, 1835 (1 vol.)¹⁴ ;
- *Nouveau manuel complet de la fabrication et de l'application des engrais*, par Eugène et Henri Landrin, Roret, 1864 (1 vol.)¹⁵.

Nombre d'ouvrages lus pendant cette période sont pris en notes par Flaubert (dès lors qu'ils contiennent des informations susceptibles d'être utilisées plus tard dans la rédaction). Les fiches qui en résultent ont été ensuite classées dans des chemises thématiques et sont regroupées aujourd'hui pour la plupart dans les "dossiers de *Bouvard et Pécuchet*", huit recueils de documents divers (soit 2215 feuillets au total¹⁶). Dans cet ensemble complexe, on trouve des notes prises sur au moins huit volumes de la collection Roret, qui recoupent pour certaines les informations préalablement données dans les deux rubriques précédentes :

- *Traité théorique et pratique de la taille des arbres fruitiers... à l'usage de l'école centrale de Vilvorde*, par Laurent-Séraphin de Bavay¹⁷, Roret, 1850 (1 vol.) : 1 page de notes (g226 (1) f° 11) ;
- *Nouveau manuel [...] d'agriculture*, par Rendu : 1 page de notes (g226 (1) f° 29) ;
- *Manuel des habitants de la campagne et de la bonne fermière*, par madame Celnart, Roret, 1834 (1 vol.) : 2 pages de notes (g226 (1) f° 30 et 30 v°) ;
- *Nouveau manuel [...] des engrais*, par Landrin : 3 pages de notes¹⁸ (g226 (1) f° 31, 31 v° et 32) ;
- *Nouveau manuel de bibliographie*, par Denis et alii : 9 pages de notes (g226 (1) f° 257, 259, 259 v°, 260, 260 v°, 261, 261 v°, 265 et 265 v°) ;
- *Manuel du physionomiste et du phrénologiste, ou les caractères dévoilés par les signes extérieurs*, ouvrage posthume de Lavater et du professeur Chaussier, publié et mis au niveau de la science par MM. Chaussier fils et le docteur Morin, Roret, 1838 (1 vol.) : 2 pages de notes (g226 (2) f° 199 et 199 v°) ;
- *Nouveau manuel d'éducation physique, gymnastique et morale*, par le colonel [Francisco] Amoros, Roret, 1847 (2 vol. et un atlas) : 3 pages de notes (g226 (5) f° 308, 308 v° et 309) ;
- *Manuel [...] d'hygiène*, par Morin : 1 page de notes (g226 (7) f° 126).

¹¹ Lu entre août et octobre 1872, carnet 15, f° 64 v°, *Les Carnets de travail, op. cit.*, p. 510 ; encore présent dans l'inventaire après décès et cité à part des autres Manuels Roret, *ibid.*, p. 948.

¹² Lu en février 1874, carnet 15, f° 67, *ibid.*, p. 524

¹³ Lu en février 1874, carnet 15, f° 67, *ibid.*, p. 524.

¹⁴ Lu en mai 1874, carnet 15 f° 67 v°, *ibid.*, p. 528.

¹⁵ Lu en juin 1874, carnet 15 f°67 v°, *ibid.*, p. 528.

¹⁶ Ces manuscrits sont conservés à la Bibliothèque municipale de Rouen (Ms g226 (1) à (8)). Pour plus de précisions sur leur statut complexe, voir *Bouvard et Pécuchet, avec des fragments du "second volume" dont le Dictionnaire des idées reçues*, éd. de Stéphanie Dord-Crouslé, coll. "GF", Flammarion, 1999, p. 391-397 (toutes les références au roman renvoient ici à cette édition et les pages sont indiquées directement après la citation).

¹⁷ Identification probable.

¹⁸ L'une des citations que Flaubert y a relevée est explicitement destinée au "second volume" du roman, et est placée dans la rubrique "Style scientifique" : "Le guano est devenu la pierre fondamentale sur laquelle repose tout l'édifice social du Pérou."

Précisons pour finir que toutes les notes prises par Flaubert n'ont peut-être pas été conservées et que certaines ne se trouvent pas dans les “dossiers de *Bouvard et Pécuchet*”, mais par exemple dans les carnets de travail, comme on va le voir pour l'ouvrage de Boitard.

Ceci dit, ce qui est intéressant dans le cas de *Bouvard et Pécuchet*, ce n'est pas seulement que ce roman traite des discours de savoir ; c'est surtout qu'il a amené Flaubert à reproduire dans la fiction, pour ses deux personnages, le processus de documentation qu'il a été lui-même préalablement obligé de mettre en œuvre et qui disparaît dans les autres romans (par exemple quand il se documente sur la faïence pour *L'Éducation sentimentale*, ou sur les dieux de l'antiquité pour *La Tentation de saint Antoine*). Les conditions de possibilité de la fiction sont ainsi reflétées par la fiction elle-même ; elles y trouvent leur exact pendant. Et naturellement, Flaubert ayant lu des Manuels Roret, Bouvard et Pécuchet vont eux aussi en lire.

Dans la version dite définitive¹⁹ du roman, la collection est mentionnée explicitement à trois reprises. Dans le premier chapitre, la chambre de Pécuchet est encombrée par “plusieurs volumes de l'encyclopédie Roret” (p. 52). Dans le chapitre suivant, alors qu'ils sont en bute à d'innombrables déboires agricoles, les deux amis remarquent tristement que les livres se contredisent : “Ainsi, pour la marne, Puvis la recommande ; le manuel Roret²⁰ la combat” (p. 80). Et lors de l'épisode géologique (chapitre III), “ayant feuilleté un des manuels Roret, [Bouvard et Pécuchet] cherch[ent] des fossiles” (p. 132). À ces références explicites s'ajoutent des mentions implicites, qui requièrent des connaissances ou des recherches bibliographiques de la part du lecteur. Il en va ainsi de *L'Architecte des Jardins* de Boitard (p. 91), du “*Manuel d'hygiène* par le docteur Morin” (p. 124) et du “*Manuel d'Amoros*” (p. 255).

Comme il était impossible d'analyser toutes les occurrences de Manuels Roret dans la fiction, on a privilégié l'une d'entre elles, celle qui permet la création du jardin pittoresque :

[...] Heureusement qu'ils trouvèrent dans leur bibliothèque l'ouvrage de Boitard, intitulé *L'Architecte des Jardins*.

L'auteur les divise en une infinité de genres. Il y a, d'abord, le genre mélancolique et romantique, qui se signale par des immortelles, des ruines, des tombeaux, et “un ex-voto à la Vierge, indiquant la place où un seigneur est tombé sous le fer d'un assassin”. On compose le genre terrible avec des rocs suspendus, des arbres fracassés, des cabanes incendiées, le genre exotique en plantant des cierges du Pérou “pour faire naître des souvenirs à un obolon ou à un voyageur”. Le genre grave doit offrir, comme Ermenonville, un temple à la philosophie. Les obélisques et les arcs de triomphe caractérisent le genre majestueux, de la mousse et des grottes le genre mystérieux, un lac le genre rêveur. Il y a même le genre fantastique, dont le plus beau spécimen se voyait naguère dans un jardin wurtembergeois — car, on y rencontrait successivement, un sanglier, un ermite, plusieurs sépulcres, et une barque se détachant d'elle-même du rivage, pour vous conduire dans un boudoir, où des jets d'eau vous inondaient, quand on se posait sur le sofa. (p. 91-92)

Pour comprendre dans quel contexte s'insère le traitement fictionnel de ce manuel, il faut d'abord souligner qu'il n'est que l'un des ouvrages consultés par Flaubert sur ce domaine de l'encyclopédie. Il fait partie d'un ensemble de sources documentaires beaucoup plus vaste²¹. En

¹⁹ Sur le caractère inachevé de l'œuvre, voir l'éd. cit., p. 42-43 et 469-477.

²⁰ Il s'agit de l'ouvrage de Landrin décrit plus haut, et plus précisément des notes prises par Flaubert sur le f° 32.

²¹ On peut en mentionner quelques éléments glanés dans le dossier de genèse du roman. Ainsi, on trouve dans le recueil des scénarios (sur ces 72 feuillets recueillis sous la cote gg10 à la Bibliothèque municipale de Rouen, voir l'édition d'Alberto Cento : *Bouvard et Pécuchet*, édition critique précédée des scénarios inédits, Naples, Istituto universitario orientale, et Paris, Nizet, 1964) une note barrée spécifiant : “Horticulture : jardin paysagiste et pittoresque ; ruines, temples ; porte à pipes (Decourteville)” (f° 41 v°). Une autre note indique : “pr le jardin paysagiste : le Poème des jardins de Delille” (f° 49 v°). De même, dans le carnet 15, Flaubert a relevé une citation de Vitet parlant de Kent (f° 37 ; *Les Carnets de travail*, op. cit., p. 497). Or, dans les *Études sur l'histoire de l'art* publiées par cet académicien, il y a bien un chapitre datant de 1828 intitulé : “De la théorie des jardins”, qui a été vraisemblablement lu par Flaubert pour préparer son chapitre. Dans le carnet 18 bis, outre les feuillets qui seront mentionnés plus bas, on trouve deux feuillets et demi de notes prises sur deux ouvrages non identifiés (f° 4 et 4 v° d'une part, et le haut du f° 8 d'autre part) et dont presque tous les éléments vont se retrouver dans le f° 171 du recueil g225 (1) dont on parlera plus bas.

outre, avant qu'il recherche et amasse nombre d'informations, l'écrivain a songé à la conception de son roman.

La première étape génétique de l'épisode du jardin pittoresque est constituée par le "plan initial" du roman qui se trouve dans le carnet 19. Ce plan, qui se développe sur deux feuillets, a été rédigé entre la fin du mois de décembre 1862 et le mois de février 1863. On remonte donc très en amont du moment où Flaubert a commencé à se documenter pour son roman ; et le f° 41 du carnet 19 ne mentionne qu'une liste d'"essais infructueux" au nombre desquels se trouvent le jardinage et l'agriculture : il n'existe alors rien de spécifique à la conception d'un jardin. Cependant, un ajout interlinéaire sur le f° 40 v° propose peut-être la première ébauche de ce que sera plus tard le bassin fuyant du jardin pittoresque, ici en version d'intérieur : les deux personnages "pêchent à la ligne, dans leur chambre, à même un baquet et remettent les poissons hameçonnés." Ensuite, dans les années 1872 à 1874, la documentation sur le jardin pittoresque et l'élaboration scénarique de l'épisode fictionnel sont allées de pair, dans un va et vient incessant. Suivons-en les principales étapes.

La première est celle des scénarios d'ensemble qui ont été rédigés pour la plupart entre le mois de juillet 1872 et le mois de juillet 1874 (voire avant janvier 1873²²). Ils sont donc tous contemporains de la période d'intense documentation. Le premier scénario d'ensemble ne mentionne toujours pas de jardin pittoresque en tant que tel ; mais il fait état de "jeux champêtres : tonneau, escarpolette, palet²³". Dans le deuxième scénario d'ensemble, mention est faite pour la première fois d'un intérêt porté à l'aménagement concerté du jardin, idée qui fait suite aux déceptions subies dans la pratique de l'horticulture : "alors jeux rustiques, tonneau. vignot. escarpolette. ~~vélocipède~~ - palet. - jardin paysagiste. - porte à pipes²⁴". Dans le scénario suivant, l'épisode du jardin commence à prendre véritablement forme : "Ils se rejettent sur le côté pittoresque du jardinage ; font des changements dans leur jardin. — mouvements de terrain, points de vue — surprises — labyrinthe²⁵". Enfin, dans le quatrième scénario d'ensemble, Flaubert ajoute encore de nouveaux éléments : "mouvements de terrain, transplantation d'arbres. — points de vue, labyrinthe, temple, ruines, pagode chinoise, pont, vignot, grotte en coquillages, troncs d'arbres morts, chaumière à demi incendiée²⁶".

L'épisode du jardin pittoresque en est vraisemblablement à ce degré d'élaboration scénarique lorsque Flaubert, comme il se l'est promis depuis longtemps, commence la rédaction de son roman le 1er août 1874. L'écriture du premier chapitre l'occupe jusqu'au 15 octobre. Le chapitre comprenant l'agriculture au sens large - et donc l'architecture des jardins - est préparé et écrit, quant à lui, entre la mi octobre 1874 et la fin du mois de février 1875²⁷. C'est donc pendant ce laps de temps que Flaubert a fait un large usage des notes prises auparavant, dans un carnet²⁸, sur l'ouvrage de Boitard²⁹ qu'il a vraisemblablement consulté dans une bibliothèque. Leur examen

²² Voir Stéphanie Dord-Crouslé, "Bouvard et Pécuchet et la littérature. Étude génétique et critique du chapitre V de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert", thèse de doctorat nouveau régime, Université Paris VIII, 1998, p. 111-128.

²³ Ms gg10 f° 3 ; *Bouvard et Pécuchet*, éd. Cento, op. cit., p. 8.

²⁴ Ms gg10 f° 25 ; *ibid.*, p. 15.

²⁵ Ms gg10 f° 34 ; *ibid.*, p. 24.

²⁶ Ms gg10 f° 9 ; *ibid.*, p. 47. Rien de plus n'apparaît dans le cinquième scénario d'ensemble (voir gg10 f° 20 ; *ibid.*, p. 76).

²⁷ Voir la lettre à Laporte du 24 [?] février 1875 ; *Correspondance*, op. cit., tome IV, p. 908.

²⁸ "Le carnet 18 bis (format à l'italienne), relié en toile écrue, avec étui porte-crayon, se présente sous la forme d'un petit carnet de qualité ordinaire, mesurant 9,6 cm sur 15,8 cm [...]" (*Les Carnets de travail*, op. cit., p. 791). On trouvera ici même, p. 000, la reproduction des trois feuillets concernés (f° 8, 8 v° et 9) et leur transcription.

²⁹ D'après la notice que le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse lui consacre, "Pierre Boitard, naturaliste et agronome, né à Mâcon en 1789, mort en 1859, est fils du jurisconsulte Claude Boitard [auteur lui-même d'un *Dictionnaire portatif de droit français ou Répertoire de jurisprudence sur le droit civil et la procédure civile* (1825)]. Ce laborieux vulgarisateur a publié un nombre considérable de manuels et de traités, soit dans la collection Roret, soit dans divers recueils, soit à part. Nous citerons seulement : *Botanique des dames* (1821) ; la *Botanique et l'herbier des demoiselles* (1832 et 1835) ; le *Cabinet d'histoire naturelle* (1821) ; *Histoire naturelle des*

révèle une lecture cursive, qui survole le texte, n'en retient que les aspects saillants, et n'évite pas les inexactitudes. Pour le montrer, on va procéder à une rapide comparaison entre le texte de Boitard³⁰ et les notes prises par Flaubert.

Les quatre premières lignes de notes relevées par l'écrivain mettent en parallèle deux "inventions" : les genres et les scènes, les deux termes pouvant apparemment être intervertis à volonté. S'ils sont bien utilisés par Boitard (le chapitre II s'intitule " Des divers genres de jardins ", le chapitre IV, " Des convenances et des scènes "), les deux mots sont cependant employés abusivement par Flaubert. La première transformation est de taille. Boitard s'ingénie d'abord en effet à récuser l'idée qu'on puisse créer différents genres de jardins indépendamment de leur lieu d'implantation :

Quoi qu'il en soit, nous n'adopterons aucune de ces subtiles distinctions [trouvées chez Chambers, Watelet, Wately, Walpold ou Thouin] dans notre classification des jardins ; et si quelquefois nous admettons les caractères qu'elles indiqueront, ce sera seulement dans quelques scènes qui peuvent être adroitement ménagées dans tous les jardins paysagers. [p.11]

Quelques pages plus loin, il précise encore :

C'est sur le principe erroné de l'unité de genre, que les auteurs ont échafaudé leur classification des jardins des genres *majestueux, terrible, pittoresque, rustique, champêtre, tranquille, riant, mélancolique*, qu'ils ont même créé des genres *merveilleux, romanesque, romantique, fantastique, surprenant, poétique, sylvestre, pastoral, sérieux*, etc., qu'ils seraient bien embarrassés, je ne dis pas d'exécuter, mais seulement de définir. [p.35]

En revanche, à l'intérieur de chaque jardin, on doit aménager des scènes qui, elles, peuvent se prêter à des catégorisations : " Par le mot *scènes*, nous entendons les tableaux partiels, de genres ordinairement différents, qui composent l'ensemble d'un jardin " [p.35]. En dépit de la confusion qu'introduit malencontreusement l'auteur lui-même en utilisant le terme de " genres " dans sa définition des " scènes ", il distingue radicalement les premiers des secondes, et c'est seulement pour ces dernières qu'il va se livrer à une typologie que l'on trouve dans le paragraphe 2 du chapitre IV (" De la conception des scènes³¹ ").

Deuxième transformation : Flaubert passe sous silence l'insistance constante de Boitard sur les convenances (de lieux, de temps et de mœurs), qui est pourtant sensible dès le chapitre II :

Chaque site a un caractère particulier que l'art du jardinier ne peut changer, mais qu'il doit au contraire s'appliquer à faire ressortir. Si on veut changer la nature d'un site, à force de déplacement de terre, de travaux dispendieux, on pourra venir à bout de la défigurer d'une manière plus ou moins bizarre, mais on ne lui donnera jamais un caractère vrai, agréable, pittoresque, et l'on aura manqué l'unique but que l'on doit se proposer, celui de plaire. Il faut respecter les convenances locales, voilà le seul principe sur lequel un architecte de jardin doit être constamment à cheval, pour nous servir d'une expression vulgaire. Il faudra donc ne jamais chercher à créer un jardin dans un genre autre que celui que vous offrira la nature du site, et voilà l'unique secret de faire des compositions agréables. [p.11]

Si Bouvard et Pécuchet avaient correctement lu ces recommandations explicites, ils n'auraient jamais enfanté le monstrueux jardin paysager de Chavignolles...

Dans les notes prises par Flaubert, les premières scènes développées au sein de la liste sont les scènes exotiques³². Trois éléments appellent le commentaire. Tout d'abord, la parenthèse, "(à cause des plantes)", annonce bien l'énumération des végétaux qui suivra. Mais surtout, elle

oiseaux de proie d'Europe (1824) ; *Galerie pittoresque d'histoire naturelle* (2e édit., 1837) ; le *Jardin des plantes* (1841) ; *l'Art de composer et décorer les jardins* (plusieurs fois réimprimé) ; *Annuaire du jardinier et de l'agronome* (1825 à 1832) ; *Traité de la culture des fleurs et arbustes d'agrément* (1855) ; *Manuel du naturaliste préparateur ; Manuel de physiologie végétale, de physique, de chimie et de minéralogie appliquées à la culture*, etc. "

³⁰ *Manuel de l'Architecte des jardins ou l'Art de les composer et de les décorer* par M. Boitard, ouvrage accompagné d'un grand nombre de planches, Nouvelle édition, Réimpression fac-similé offset de l'édition publiée à Paris en 1854 (Roret), Paris, Léonce Laget, 1979 [BnF 4°-S-8602]. Dorénavant, la page sera indiquée entre crochets droits directement après la citation.

³¹ Si l'on compare la table des matières de l'ouvrage de Boitard avec les notes prises par Flaubert, on se rend compte que l'écrivain n'est pas exhaustif : il ne mentionne ni les scènes pittoresques ni les scènes champêtres dans son relevé.

³² Elles sont traitées par Boitard p. 39 à 41.

condense à elle seule une anecdote sentimentale et pathétique que Boitard développe largement et à laquelle il donne des accents qui rappellent confusément certaines pages de Bernardin de Saint-Pierre ou même de Chateaubriand :

On aime à se rappeler les plaisirs de sa jeunesse, on aime à se rappeler ses voyages lointains, une terre hospitalière ; et rien n'est plus propre à faire revivre ces doux souvenirs dans notre cœur, que la vue des ombrages, des végétaux, sous le feuillage desquels nous nous sommes aperçus pour la première fois de notre existence, soit dans les jeux de notre première jeunesse, soit dans les jeux plus doux de notre adolescence. Un Otaïtien amené à Paris, voit nos monuments sans enthousiasme, nos mœurs avec étonnement, nos richesses apparentes, c'est-à-dire, notre luxe, avec envie peut-être, mais son cœur reste froid. On le conduit au Jardin des Plantes ; au milieu de mille feuillages variés il aperçoit celui d'un bananier ; il s'élançe, il brise les palissades qui le séparent de cet arbre, il embrasse son tronc, l'étreint dans ses bras, le couvre de larmes et de baisers : " c'est mon pays, s'écrie-t-il, c'est ma cabane, c'est mon père, c'est ma mère ! " [p.39]

Le deuxième élément intéressant est le but poursuivi par le concepteur du jardin : d'après les notes de Flaubert, il s'agit de " faire naître d'agréables souvenirs à un colon ou à un voyageur ". Or, l'écrivain isole arbitrairement une finalité parmi d'autres, car Boitard en indiquait trois conjointes : " La scène exotique peut donc avoir pour but de faire naître d'agréables souvenirs à un colon ou à un voyageur, mais elle a aussi celui de piquer et satisfaire la curiosité sur des productions étrangères, et d'aider aux progrès de la botanique : c'est pour ainsi dire une ménagerie de végétaux " [p.40]. Les deux aspects négligés par Flaubert sont curieusement ceux qui sont les plus aptes à légitimer d'un point de vue scientifique la création de telles scènes exotiques... En outre, la justification par le souvenir n'est pertinente qu'en lien étroit avec l'anecdote de l'Otaïtien, qui disparaît justement de la prise de notes flaubertienne. Le dernier élément notable est que toutes les plantes citées par Flaubert sont reprises de la description que fait Boitard d'une planche dont il est lui-même l'auteur³³ :

Dans la planche I^{re} servant de frontispice à cet ouvrage, j'ai dessiné une scène exotique dans laquelle j'ai placé quelques arbres et quelques plantes des pays chauds, mais que j'ai pris sans distinction dans plusieurs parties de la terre, en donnant néanmoins à la composition une physionomie indienne.

À la droite du lecteur, sur le premier plan, sont des plantes grasses toujours remarquables par leur port étranger et souvent bizarre. Tout-à-fait sur le bord du tableau est un cierge du Pérou (*cactus Peruvianus*), dont les tiges anguleuses s'élèvent quelquefois à 13 mètres (40 pieds) de hauteur, et se parent de fleurs blanches et roses. Vient ensuite l'agavé d'Amérique (*agave Americana*), aux feuilles longues et épineuses, du centre desquelles s'élève une tige de 3 mètres 25 à 4 mètres (10 à 12 pieds), divisée en forme de candélabre, dont chaque branche porte une grosse tête de fleurs jaunes.

Derrière l'agavé, au milieu d'une touffe de myrtes et de grenadiers, s'élèvent à 6 mètres 50 cent. (8 pieds) [sic, pour 18] de haut la tige élégante d'un chaméropé nain (*chamerops humilis*), qui, par une bizarrerie assez rare, ne dépasse guère 2 mètres 27 cent. à 2 mètres 60 cent. (7 à 8 pieds) dans son pays natal, la Barbarie. À côté on voit le cycas des Indes (*cycas circinalis*), dont les feuilles de 1 mètre (3 pieds) de longueur, composées d'un grand nombre de folioles linéaires, produisent un effet charmant. [p.40]

Le deuxième type de scènes développé dans la liste dressée par Flaubert est celui des scènes mélancoliques³⁴. On remarque d'abord dans les notes du carnet 18 bis une suite d'éléments caractéristiques qui sont tirés de l'évocation que Boitard fait d'une scène mélancolique idéale :

Que le feuillage rembruni des ifs et des sapins prête son triste ombrage au promeneur ; que le romarin aux rameaux funéraires ; que l'immortelle, contraste ordinaire des tombeaux, que les soucis, emblème des maux qui assiègent notre vie ; la violette-pensée, symbole des douloureux souvenirs, et toutes les fleurs qui parlent à l'imagination le langage de la tristesse et de la mélancolie, tapissent le bord des sentiers sinueux.

Le romarin est absent des notes de Flaubert alors qu'elles mentionnent une urne qui ne figure pas explicitement chez Boitard. Mais ce que Flaubert relève avec soin, c'est une phrase emblématique de la page : " C'est là qu'on peut risquer une ruine ". La formule se retrouve à peu près exactement chez Boitard, à la différence près que Flaubert remplace le " vous " d'adresse au lecteur, souvent utilisé par le vulgarisateur, par un pronom personnel indéfini. Cependant, la transformation est plus profonde que cela. En effet, en isolant la phrase de son contexte, Flaubert en accentue

³³ La reproduction de cette planche se trouve ici même p. 000.

³⁴ Elles sont décrites par Boitard p 42.

considérablement le côté grotesque. Si Boitard emploie la prudente forme verbale composée “pouvoir risquer”, c’est qu’il va ensuite justifier longuement la liberté qu’il prend par la nécessité de respecter préalablement un certain nombre de convenances :

C’est là que vous pouvez risquer une ruine sous un massif d’antiques chênes, pourvu que vous lui donniez toutes les apparences de la réalité ; [...]. Renversez dans une touffe d’herbe les débris d’une simple colonne ou d’un obélisque élevé par l’enthousiasme à la sainte amitié ou à l’amour conjugal, et sur sa base ébréchée, prête à tomber, qu’on puisse lire encore un fragment d’inscription, telle par exemple que celle-ci : “aussi durable que ce monument.” Cette épigramme ne présentant rien de gai à l’imagination, contribuera beaucoup à préparer l’esprit à la méditation, et cette ruine, parût-elle faite d’hier, n’aura rien de ridicule. [p.42]

Si le ridicule n’est peut-être pas autant évité que l’espérait Boitard, le “risque” est cependant minimisé par les justifications avancées et les précautions prises. Or Flaubert, en supprimant toutes ces explications, ne laisse subsister que la mention gratuite d’une prise de risque qui, alors, au lieu de dédouaner le trop scrupuleux Boitard, le fait passer pour un aventurier imaginaire ou un dangereux extrémiste du jardinage...

Pour les scènes fantastiques, ensuite, Flaubert omet ce que Boitard commence par mentionner, à savoir leur définition ou leurs caractéristiques : ce sont des “tableaux surprenants, qui agissent sur l’imagination et trompent les yeux au moyen d’ingénieuses mécaniques, mises en mouvement par des ressorts cachés” [p.45]. De plus, la prise de notes flaubertienne privilégie encore une fois l’anecdote. Il faut dire que Boitard lui-même lui fait la part belle : le vulgarisateur développe longuement un exemple de scène fantastique, en utilisant un promeneur fictif. Il procède à une véritable narration, ménageant de nombreux effets de surprise à son lecteur :

Nous allons donner quelques exemples de ces jeux bizarres, ou si l’on aime mieux, de ces jeux d’enfants, et nous les prendrons dans un jardin des environs de Stuttgart, qui existait en 1791, et qui existe peut-être encore.

Ce jardin était dans le genre paysager, et renfermait dans sa vaste étendue, un grand nombre de scènes de différents caractères. Le promeneur suivait un large sentier à travers des massifs de bois pittoresques. Mais à mesure qu’il s’avançait dans sa promenade, les massifs se rapprochaient, devenaient plus épineux, le sentier se rétrécissait, et finissait par se perdre tout-à-fait dans l’épaisseur du taillis. Il fallait revenir sur ses pas ou traverser une petite partie du bois ; le promeneur prend cette dernière détermination, mais à peine est-il entré dans le fourré qu’il se trouve à trois pas d’un énorme sanglier couché et endormi sur un lit de fougère. Il recule effrayé, mais le monstre de marbre artistement sculpté et peint à l’huile, ne le poursuivra probablement pas.

Le promeneur aperçoit au milieu des rochers d’un sauvage coteau, le petit clocher d’un ermitage. Il s’y rend et en trouve la porte entr’ouverte, il la pousse et entre, mais il craint d’avoir commis une indiscretion, car un saint anachorète, à genou sur un petit prie-dieu, les coudes appuyés sur son pupitre, est attentivement occupé à une pieuse lecture. Il se lève cependant à demi et fait un léger salut de la tête à l’étranger qui vient le visiter, mais il ne s’interrompt pas dans sa religieuse occupation et continue sa lecture. Le promeneur respecte sa méditation, il attend avant de lui adresser des questions ; mais le temps s’écoule, et le saint homme continue sa lecture. L’impatience, après une longue attente, s’empare du promeneur, mais il fait une remarque : le livre est toujours ouvert à la même page, et l’ermite est dans une immobilité extraordinaire. Son capuchon lui couvre la figure ; l’étranger s’en approche en hésitant, et reconnaît enfin que depuis une heure il attend discrètement le bon plaisir d’un automate que lui-même a mis en mouvement en ouvrant la porte de l’ermitage.

Honteux de sa méprise, il quitte la cellule et dirige ses pas sur les bords romantiques d’un petit lac. Au milieu est une île charmante, couverte de fleurs et de verdure, entre laquelle on distingue les colonnes et le dôme élégant d’un temple de l’amour. Sur le rivage de l’île est un écusson portant une inscription mystérieuse : “Celui qui trouvera la barque enchantée, pourra seul visiter le temple de l’amour”. Mais ses yeux ont beau se promener sur la surface du lac, il n’aperçoit aucune embarcation. Enfin, dans une petite anse cachée par le feuillage épais de l’aulne et du saule de Babylone, il découvre une nacelle, sans voile et sans rames, et fixée au rivage par une forte chaîne de fer. N’importe, il s’élance dessus, ne fût-ce que pour en considérer les ornements de près.

À peine y est-il, que par un enchantement merveilleux, la chaîne se rompt, et la barque, comme un cygne gracieux, fend les ondes avec rapidité, et comme si elle eût été poussée par un génie invisible, elle se dirige au milieu des nénubos, des macres et des nénuphars, et arrive seule au petit port, où le peu d’escarpement de la rive permettait d’aborder.

Le promeneur entre dans le temple mystérieux et en admire les élégantes décorations. Un rideau de soie voile le sanctuaire ; il s’approche pour l’écarter, mais au moment où il étend sa main profane, le voile se sépare de lui-même, une douce mélodie se fait entendre, et le dieu enfant, debout sur l’autel, semble lui sourire en lui jetant un malicieux regard.

Un pont léger et tournant, placé sur un pivot (*Pl. 31, fig. 4*) donne au promeneur la facilité de sortir de l’île. Il passe devant une petite grotte rocailleuse, dont l’entrée est fermée par une mince porte d’écorce de tilleul. Il ne

sait s'il entrera, car une inscription gravée sur la roche lui annonce qu'en ce lieu la curiosité trouve sa punition. Cependant il pénètre dans la grotte et contemple avec admiration les brillants échantillons de cristaux, de coquillages et de madrépores fossiles dont on a si artistement tapissé les parois humides du rocher. Il oublie la menace trompeuse de l'inscription et va, pour se reposer un moment, s'asseoir sur un fauteuil gothique placé dans le fond de cette fraîche retraite. En se plaçant, il fait appuyer les pieds de ce siège perfide sur vingt pistons à la fois, et vingt jets d'eau partent de tous côtés, se dirigent sur lui et l'inondent, s'il ne s'élançait rapidement hors de la grotte.

Si je voulais raconter toutes les scènes de ce genre que l'amusement du prince avait réunies dans le jardin de Stuttgart, je ne finirais plus. Je crois en avoir assez dit pour mettre sur la voie un artiste qui aura de l'imagination, du goût et des connaissances en mécanique. [p.45-46]

Dans ce récit, Flaubert a sélectionné un certain nombre d'éléments. Ce faisant, il a opéré des simplifications, qui sont d'ailleurs, pour certaines, requises par le geste de la prise de notes : le sanglier sculpté et peint se retrouve seulement peint ; la longue attente du voyageur abusé par le pseudo solitaire se résume à la simple mention d'un ermite automate ; les deux inscriptions, l'une à l'entrée de l'île, l'autre au seuil de la grotte, sont réduites à une seule ; l'épisode du petit dieu de l'Amour sur fond musical est sacrifié ; enfin, le changement de lieux (sortie de l'île, puis entrée dans une grotte rocailleuse) est carrément omis. Mais d'autres transformations, lexicales cette fois, sont plus radicales encore : le fauteuil gothique se transforme en divan ; et les jets d'eau³⁵ qui inondent le promeneur se mettent à "pisser" !

On a donc affaire ici à une prise de notes orientée : sélective (elle est faite en fonction des seuls besoins du roman à écrire et non pour constituer un compte rendu complet de l'ouvrage), partielle (Flaubert lit plus ce qu'il a déjà lu ailleurs que ce qui fait vraiment la spécificité de l'ouvrage de Boitard : ce faisant, il isole les conseils de leur contexte d'exposition et en fait des "recettes" utilisables partout), et littéraire plus que "scientifique" (elle est sensible à tous les aspects qui tendent indûment et illégitimement à faire d'un texte technique un texte à caractère littéraire, ce qui explique son intérêt pour les anecdotes narrativisées et les formulations frappantes).

Flaubert a ensuite inséré le matériau documentaire — dont on a souligné ici tant la richesse que les imperfections — dans la genèse rédactionnelle de l'épisode du jardin pittoresque. Cinq étapes peuvent être isolées. La première se trouve sur le f° 171 du recueil g225 (1)³⁶. Ce feuillet est entièrement dévolu à l'élaboration d'un épisode précisé en titre : "jardin paysagiste". C'est donc un scénario ponctuel³⁷ au statut particulier dans la mesure où les éléments concernant spécifiquement l'intrigue n'apparaissent que dans un deuxième temps : ils sont ajoutés essentiellement en marge. Tout le premier jet est constitué du recopiage de la quasi totalité des notes prises pendant la période de documentation sur l'architecture des jardins. Les notes prises sur Boitard ne sont pas détaillées : seule est mentionnée la "division par genres et par scènes", non pas parce que ces notes n'auraient finalement pas retenu l'attention de Flaubert, mais bien au contraire parce que l'écrivain va leur faire subir un traitement de choix (le nom de Boitard est encadré). Flaubert envisage alors de traiter en parallèle les renseignements issus de deux ouvrages, celui de Boitard et celui de Chambers ("ils cherchent dans Chambers et dans Boitard").

C'est chose faite avec les deux feuillets qui constituent la seconde étape rédactionnelle (stade de l'esquisse), les f° 170 et 152 v° du même recueil. L'ordre d'exposition des deux ouvrages est : d'abord Chambers, puis Boitard ; mais Flaubert l'inverse ensuite (comme le montre la numérotation en marge), avant de renoncer carrément au paragraphe sur Chambers (dont certains détails réapparaîtront ailleurs). Les éléments relevés chez Boitard connaissent alors un notable développement (en témoigne l'adjonction infrapaginale concernant le jardin de Stuttgart), ce qui ne

³⁵ Voir, au f°10 du carnet 18 bis, une note prise sur l'ouvrage de Walpole (*Essay on Modern Gardening*) qui décrit un mécanisme similaire : "Dans le jardin de Whitehall sous Elisabeth, il y avait un cadran avec un jet d'eau et, à chaque heure, un coq jetait de l'eau et arrosait les spectateurs" (*Les Carnets de travail, op. cit.*, p. 803).

³⁶ Les brouillons du roman (1203 feuillets) sont conservés à la Bibliothèque municipale de Rouen sous la cote g225 (1) à (9).

³⁷ Ce scénario ponctuel est proche d'une "note de notes" : on pourrait identifier la source de chaque détail en se servant des éléments indiqués plus haut (Walpole, Vitet, etc.).

va pas sans la poursuite de l'habituel processus flaubertien de corruption des sources. Ainsi, comme le laissaient présager les notes prises dans le carnet 18 bis, Flaubert utilise indifféremment les termes de genres et de scènes, qui sont pour lui synonymes... En outre, il invente des types de scènes qui n'existent pas chez Boitard : des scènes "mystérieuses" (qui viennent peut-être d'une mauvaise lecture de l'adjectif manuscrit "majestueuses") ; des scènes "terribles" qui sont quant à elles visiblement importées de Chambers ; et un genre "sérieux" pour caractériser Ermenonville, alors que Boitard en parle dans un paragraphe sur les "parcs" (p. 66). Enfin, Flaubert ajoute aux différentes scènes des éléments qu'il n'avait pas relevés dans *L'Architecte des jardins*, et qui viennent donc d'autres sources documentaires : les scènes mélancoliques se trouvent agrémentées de tombeaux, et le genre mystérieux se pare de mousse. Enfin, l'écrivain attribue même aux scènes majestueuses les cascades, qui relèvent de scènes romantiques chez Boitard.

Dans la troisième étape (f° 169 et 170 v°), le processus de corruption des sources s'amplifie avec le passage au stade du brouillon. Flaubert se laisse aller au charme de l'invention (tout en continuant à placer ces éléments sous la dépendance de Boitard) : il crée de toute pièce un genre "élégiaque" ; au genre majestueux, il adjoint des obélisques ; au fantastique, des sépulcres. Quant au chevalier du genre romantique, il devient seigneur. Mais surtout, Flaubert commence à trouver le rythme prosodique d'ensemble propre à cette évocation du manuel de Boitard. Elle se fera en deux temps : une liste de genres accompagnés de leurs éléments caractéristiques introduira un exemple de scène plus développé, le genre fantastique. Outre les modifications stylistiques propres au stade des brouillons, on remarque que les éléments constitutifs du jardin wurtembergeois, d'abord épars et fragmentaires, sont progressivement reliés entre eux pour former une histoire : l'énumération "une barque se détachant d'elle-même, et des jets d'eau" se transforme finalement en : "une barque se détachant d'elle-même pour vous conduire dans un pavillon où des jets d'eau". Flaubert s'éloigne ainsi de plus en plus de sa source documentaire pour en investir les éléments qu'il recompose maintenant à son gré.

Le processus s'accroît dans la quatrième étape rédactionnelle, qui appartient elle aussi à la catégorie typologique des brouillons (f° 194 v°). Flaubert ne s'embarrasse plus alors de la terminologie mise en place par Boitard ; seule subsiste la nécessité d'une taxinomie qui, indépendamment de la source, doit sembler à peu près cohérente... Les scènes mélancoliques et romantiques que Boitard distinguait voient leurs éléments fusionner sous la plume de l'écrivain. L'invention du genre grave à l'étape précédente induit ici, par contraste, celle du genre gai ! Les impératifs stylistiques et prosodiques sont alors primordiaux.

De plus, l'évocation du jardin de Stuttgart s'étoffe. Le pavillon (qui n'existait pas chez Boitard : c'était une grotte) devient un boudoir, et le divan (qui était à l'origine un fauteuil gothique) se transforme en sofa. La simultanéité de cette double métamorphose lexicale ajoute aux connotations sensuelles qui sont attachées à chacun des nouveaux termes introduits par Flaubert : le boudoir et le sofa entraînent avec eux tout un univers galant, pseudo oriental et XVIIIe siècle, auquel Emma Bovary et Frédéric Moreau³⁸ étaient déjà sensibles. La sensualité se fait aussi jour grâce à la forte présence de l'élément liquide ("barque", "inondaient", "jets d'eau") qui participe clairement d'un imaginaire sexuel. La rêverie fantasmagorique à laquelle Flaubert s'abandonne ici souterrainement est encore corroborée par l'intertextualité littéraire des deux termes choisis : le sofa³⁹ fait évidemment songer au conte oriental de Crébillon dans lequel l'objet-titre sert de lien, voire de support matériel, à une succession de récits libertins ; et le boudoir rappelle l'œuvre de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, le vicomte étant un auteur de référence pour Flaubert... D'ailleurs, en cohérence avec cette référence sadienne possible, ou du moins ce clin

³⁸ Voir les rêves d'avenir conçus au collège avec Deslauriers : "ils travailleraient ensemble, ne se quitteraient pas ; – et, comme délassément à leurs travaux, ils auraient des amours de princesses, dans des boudoirs de satin, ou de fulgurantes orgies avec des courtisanes illustres" (*L'Éducation sentimentale*, éd. de Stéphanie Dord-Crouslé, coll. "GF", Flammarion, 2001, p. 64). De même, la vie projetée après l'héritage de l'oncle du Havre : "la salle à manger serait en cuir rouge, le boudoir en soie jaune, des divans partout !" (*ibid.*, p. 165).

³⁹ Les graphies "sofa" et "sofa" étaient concurrentes aux XVIIIe et XIXe siècles.

d'œil, la phrase flaubertienne accentue ce qui est l'une des composantes du sadisme : exercer un pouvoir discrétionnaire sur des corps réduits à l'état d'objets sexuels. Le "vous" d'adresse au lecteur se trouve par deux fois en position de complément d'objet ("vous conduire", "vous inondaient"), objet de verbes dont les mouvements n'ont pas d'origine bien définie et qu'il subit, impuissant et pourtant consentant... D'ailleurs, ce "vous" perd encore de son statut de sujet lorsque Flaubert remplace le verbe "s'asseoir", à la dénotation humaine, par "se poser", beaucoup plus objectal et réifiant.

La cinquième et dernière étape (f° 214 v°) est la mise au net du passage (qui sera recopiée presque exactement dans le manuscrit dit définitif avec un seul changement, la suppression de "par-dessus son épaule"). Flaubert y intègre essentiellement les ajouts et les modifications de l'étape précédente, sans nouveautés marquantes. On peut donc maintenant tirer le bilan de cette insertion dans la fiction des éléments documentaires recueillis dans *L'Architecte des jardins*. Il se présente comme un paradoxe : moins de la moitié des détails présents sont effectivement issus du Manuel Roret, mais pour qui a lu cet ouvrage, le paragraphe de Flaubert "sonne" pourtant comme du Boitard ! On retrouve en effet deux aspects essentiels de l'ouvrage : la présence d'une taxinomie précise des jardins, avec des éléments constitutifs caractéristiques de chaque catégorie ; et des micro-récits mettant en scène les paysages évoqués. Mais il est clair que l'apparente ressemblance vise moins ici à proposer un compte rendu fidèle de l'ouvrage qu'à en dénoncer à la fois le contenu et l'utilisation, celle que vont en faire Bouvard et Pécuchet.

En effet, l'une des finalités du roman est de montrer en acte l'aberration que constitue, selon Flaubert, toute entreprise de vulgarisation. Avant d'expliquer pourquoi, arrêtons-nous sur le statut particulier que possède "l'art des jardins" chez cet écrivain. Pour lui, la nature est une entité supérieure dans laquelle se lit l'ordonnement du monde. Aussi ne supporte-t-il pas qu'elle soit rabaissée au niveau de l'homme, à la satisfaction de besoins naturels (la production de nourriture) ou prétendument esthétiques (l'art des jardins). On en trouve une illustration claire dans une lettre qu'il envoie en 1853 à Louise Colet après qu'un gros orage de grêle a ravagé Rouen et tous ses environs :

Ce n'est pas sans un certain plaisir que j'ai contemplé mes espaliers détruits, toutes les fleurs hachées en morceaux, le potager sans dessus dessous. En contemplant tous ces petits arrangements factices de l'homme que cinq minutes de la Nature ont suffi pour bousculer, j'admirais le Vrai Ordre se rétablissant dans le faux ordre. — Ces choses tourmentées par nous, arbres taillés, fleurs qui poussent où elles ne veulent, légumes d'autres pays, ont eu dans cette rebiffade atmosphérique une sorte de revanche. — Il y a là un caractère de *grande farce* qui nous enfonce. Y a-t-il rien de plus bête que des cloches à melon ? [...] Cela est bon, on croit un peu trop généralement que le soleil n'a d'autre but ici-bas que de faire pousser les choux. Il faut replacer de temps à autres le bon Dieu sur son piédestal. Aussi se charge-t-il de nous le rappeler, en nous envoyant par-ci par-là quelques pestes, choléra, bouleversement inattendu, et autres manifestations de la Règle. — À savoir le Mal-contingent qui n'est peut-être pas le Bien-nécessaire, mais qui est l'Être, enfin, chose que les hommes voués au néant comprennent peu⁴⁰.

Les distinctions et les classifications qu'opèrent avec patience tous ceux qui s'occupent de créer des paysages autres que ceux issus de la Nature sont donc inéluctablement vaines. Le *Dictionnaire des idées reçues* ne soutient-il pas ironiquement que les jardins anglais sont "Plus naturels que les jardins à la française" (p. 426) ?

Le mépris que Flaubert porte à une pratique qui dévalue l'esthétique dont elle a l'audace de se réclamer, n'est pas le fruit d'une lente évolution de l'écrivain. Dès 1847, alors qu'il mentionne la disparition de certaines sculptures "indécentes" sur une tour d'Amboise, il ajoute :

Personne ne peut m'accuser de m'avoir entendu gémir sur n'importe quelle dévastation que ce soit, sur n'importe quelle ruine ni débris. Je n'ai jamais soupiré à propos du ravage des révolutions, ni des désastres du temps ; [...] mais je porte une haine aiguë et perpétuelle à quiconque taille un arbre pour l'embellir, châtre un cheval pour l'affaiblir, à tous ceux qui coupent les oreilles ou la queue des chiens, à tous ceux qui font des paons avec des ifs, des sphères et des pyramides avec du buis, à tous ceux qui restaurent, badigeonnent, corrigent, aux éditeurs d'expurgata, aux chastes voileurs des nudités profanes, aux arrangeurs d'abrévés et de raccourcis, à tous

⁴⁰ Lettre du 12 juillet 1853, *Correspondance*, op. cit., tome II, p. 381.

ceux qui [...], féroces dans leur pédantisme, impitoyables dans leur ineptie, s'en vont amputant la Nature, ce bel art du bon Dieu, et crachant sur l'Art, cette autre nature que l'homme porte en lui [...] ⁴¹.

L'art des jardins n'est donc pas un art. Mais ce n'est pas parce qu'il est une pratique à combattre qu'il trouve sa place dans le roman farcesque de Flaubert. L'opinion de l'écrivain sur chaque savoir particulier importe peu. Dans *Bouvard et Pécuchet* sont traités sur un pied d'égalité de véritables sciences (comme l'astronomie), des arts (comme la littérature) et des pseudo-sciences (comme le magnétisme). Car tous constituent des "savoirs" ⁴² qui obéissent à des règles communes. Ils adoptent la forme linguistique contraignante qui caractérise les discours scientifiques ; ils se parent de leur autorité ; ils les copient, mais ils n'en sont pas (comme l'architecture des jardins), ou bien ils sont le résultat malheureux du processus de vulgarisation d'une véritable science, processus par essence délétère.

En effet, pour Flaubert, il est impossible de vulgariser la science, les deux termes étant exactement antinomiques. Pour que la foule approche de la science (ou du beau, car pour Flaubert les deux termes sont appelés un jour à se rejoindre), il faut la mettre en pièces, la déconstruire, la détruire :

L'œuvre de la critique moderne est de remettre l'Art sur son piédestal. On ne vulgarise pas le Beau ; on le dégrade, voilà tout. Qu'a-t-on fait de l'antiquité en voulant la rendre accessible aux enfants ? Quelque chose de profondément stupide ! Mais il est si commode pour tous de se servir d'*expurgata*, de résumés, de traductions, d'atténuations ! Il est si doux pour les nains de contempler les géants raccourcis ! Ce qu'il y a de meilleur dans l'Art échappera toujours aux natures médiocres, c'est-à-dire aux trois quarts et demi du genre humain. Pourquoi dès lors dénaturer la vérité au profit de la bassesse ⁴³ ?

Vulgariser revient à produire des livres de recettes, des choses petites et maniables, à la portée d'une foule imbécile et "indécrottable" par nature. Mais si la vulgarisation de la science est donc impossible pour Flaubert, cela n'empêche pas les vulgarisateurs de pulluler... Or, non seulement ceux-ci font du tort à la science en tentant de la mettre au niveau du peuple, mais en plus, ils utilisent dans leur entreprise des procédés propres à la littérature qu'ils polluent, en quelque sorte, de ce fait.

Les discours vulgarisateurs se présentent en effet souvent sous des dehors littéraires auxquels ils ne peuvent légitimement prétendre. La pseudo littéarité de leur discours est un moyen de convaincre la foule : la rhétorique est alors employée comme un pur outil de persuasion, et la littérature est mise au service d'une entreprise de destruction de la science, ce qui pour Flaubert, est un comble. Point n'est besoin d'aller chercher des exemples de ce processus ailleurs que chez l'ami Boitard. Plus haut, on a mentionné les aspects volontiers chateaubrianisants de la prose de Boitard. Mais plus spécifiquement, dans son ouvrage, l'auteur laisse clairement entendre à plusieurs reprises qu'il aspire à autre chose qu'à donner des conseils sur les jardins. Le paragraphe sur les scènes mélancoliques s'ouvre sur une mise en garde révélatrice :

Ces tableaux sont difficiles à créer, parce qu'ils sont destinés à faire naître des émotions profondes, mais non pénibles, une douce tristesse dont la source est dans la sensibilité de cœur. Or, si l'architecte lui-même ne possède pas à un haut point ce tact de sensibilité, difficilement il trouvera les moyens de l'émouvoir dans les autres. [p.42]

D'après lui, son propos touche à l'art, et "l'art des jardins" n'est pas une expression inadéquate. Et lorsqu'il tire la conclusion de l'épisode de l'Otahitien relaté dans les scènes exotiques, il est clair qu'il se met dans la catégorie des artistes ⁴⁴ et non dans celle des jardiniers :

⁴¹ *Par les champs et par les grèves*, éd. d'Adrienne J. Tooke, Droz, 1987, p. 111-112.

⁴² Sur cette notion, voir Stéphanie Dord-Crouslé, *Bouvard et Pécuchet de Flaubert, une "encyclopédie critique en farce"*, coll. "Belin-Sup Lettres", Belin, 2000, p. 40-48.

⁴³ Lettre à Louise Colet du 17 mai 1853, *Correspondance, op. cit.*, tome II, p. 328.

⁴⁴ D'ailleurs, le "dernier ouvrage [de Boitard], *Études antédiluviennes : Paris avant les hommes* (1861, posthume), se donne pour une œuvre de science-fiction à la manière de Jules Verne" précise Michel Baridon (*Les Jardins - paysagistes, jardiniers, poètes*, coll. "Bouquins", Robert Laffont, 1998, p. 986).

Cet arbre insensible est pour lui une patrie, une famille, qu'il retrouve d'une manière imprévue après une longue et douloureuse absence. Les émotions qu'il éprouve, je ne vous les décrirai pas, car si vous ne les retrouvez pas dans votre propre cœur, renoncez à devenir artiste, et restez jardinier. [p.39]

Cette imitation dévalorisante pour le modèle équivaut, selon Flaubert, à un dévoiement de la littérature, et de l'art en général, par des discours qui se réclament d'elle alors qu'ils n'ont aucune légitimité à le faire. Si la mort n'avait pas interrompu le travail en cours, la dénonciation de ce procédé corrupteur aurait été une constante du "second volume" de *Bouvard et Pécuchet* : une grande partie de son contenu citationnel visait en effet à souligner l'inanité de cette présomption, en particulier dans les discours médicaux ⁴⁵.

Bouvard et Pécuchet est donc l'illustration de l'impossibilité de toute vulgarisation ⁴⁶, quoique Flaubert, pour se documenter, ait toujours eu recours, en un premier temps, aux ouvrages qu'il allait ensuite ridiculiser et dénoncer, au nombre desquels les Manuels Roret tenaient une place de choix. Ce paradoxe n'en est plus un lorsqu'on le replace dans une perspective plus large, celle de la vision flaubertienne de l'homme, profondément inégalitaire et hiérarchisée : le savant peut se servir des ouvrages de vulgarisation pour éclaircir quelques points d'un domaine qu'il ne connaît pas à fond ; sa qualité de savant suffit à légitimer ce recours à l'expédient de la vulgarisation. En revanche, l'homme du peuple, faisant usage des mêmes ouvrages, ne pourra en tirer aucun profit, si ce n'est quelque recette ou savoir-faire, aussitôt remis en cause par un autre ouvrage. Et surtout, il se fourvoiera s'il croit pouvoir atteindre ainsi la science ; son statut et les manuels qu'il consulte le lui interdisent à tout jamais :

Ce qu'il y a de considérable dans l'histoire, c'est un petit troupeau d'hommes (trois ou quatre cents par siècle, peut-être) et qui depuis Platon jusqu'à nos jours n'a pas varié ; ce sont ceux-là qui ont tout fait et qui sont la *conscience* du monde. Quant aux parties basses du corps social, vous ne les élèverez jamais. Quand le peuple ne croira plus à l'Immaculée Conception, il croira aux tables tournantes ⁴⁷.

Stéphanie Dord-Crouslé

⁴⁵ Voir les analyses éclairantes de Norioki Sugaya, par exemple : " L'impossible savoir médical : sur les notes médicales de *Bouvard et Pécuchet* ", *Revue de Langue et Littérature françaises*, 17, Société de Langue et Littérature françaises de l'Université de Tokyo, 1998, p. 155-165

⁴⁶ Ceci n'implique pas, d'ailleurs, que le peuple soit dépourvu de ce qui fait le fond, la grandeur et le tragique de la nature humaine, c'est-à-dire le désir de savoir.

⁴⁷ Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 16 janvier 1866, *Correspondance, op. cit.*, tome III, p. 479.