Revue Flaubert, n° 11, 2011 | Fictions du savoir, savoirs de la fiction dans Bouvard et
Numéro dirigé par Yvan Leclerc.

Notes de cours sur Bouvard et Pécuchet, fictions du savoir et savoirs de la fiction

Yvan Leclerc
Professeur de Lettres modernes à l'université de Rouen

Abréviations :
BP = Bouvard et Pécuchet, éd. Claudine Gothot-Mersch, Folio, 1979.
Les numéros de pages entre parenthèses, sans autre indication de référence, renv
de BP au programme.
B&P = Bouvard et Pécuchet, personnages
DIR = Dictionnaire des idées reçues
À X, date, chiffre romain (tome), chiffre arabe (page) : Correspondance de Fla
Bruneau et Yvan Leclerc pour le t. V, Bibl. de la Pléiade, 5 tomes.
Spirale = Yvan Leclerc, La Spirale et le monument. Essai sur Bouvard et Pécuchet,S

Deux remarques préliminaires sur l'énoncé de la question, en rapport avec BP

Interrogation sur la figure du chiasme dans « fictions du savoir, savoirs de la fiction »

Les « fictions du savoir » : l'expression ne pose pas trop de problèmes, encore qu'on puisse l'entendre de deux manières, objective et subjective, comme dans l'exemple grammatical latin « la peur du soldat » :

— le savoir est une fiction, ou plutôt, puisque « savoirs » est au pluriel, le savoir est constitué par un ensemble de fictions ;

— on met le savoir en fiction, on fictionnalise le savoir.

C'est évidemment ce deuxième sens qui s'impose puisqu'il s'agit d'une épreuve de littérature, mais le premier sens n'est pas à exclure, surtout pour *BP* : en mettant les savoirs en fiction, le roman met en évidence leur part fictionnel, au sens où B&P concluent « que la Physiologie est (suivant un vieux mot) le roman de la médecine » (127).

L'expression « savoirs de la fiction » est plus compliquée à comprendre. Elle est, elle aussi, à double entente : d'une part la fiction sait ; d'autre part, il y a un savoir, des savoirs sur la fiction. Le pluriel de « savoirs » nous incitera à multiplier les sujets et les lieux de ces savoirs, en nous demandant qui sait et où ces savoirs peuvent s'exprimer.

Différence entre savoir et science

Pourquoi pas « Fictions de la science, sciences de la fiction » ?

« Sciences de la fiction » aurait orienté vers les théories de la

fiction, mais « fictions de la science » était tout à fait possible.

Pour Flaubert, il faut faire la différence entre la science et les savoirs.

Si l'on fait une recherche lexicale dans le texte de *BP* numérisé disponible ici :

http://flaubert.univ-rouen.fr/œuvres/bouvard_et_pecuchet.php

— le mot « savoir » présente 33 occurrences, 30 fois le *verbe* « savoir », et seulement 3 substantifs (pas d'occurrences avec « savoirs ») ;

— le mot « science », 26 occurrences, majoritairement *la* science, avec l'article défini de généralité et d'abstraction. Exemple : « Ils ambitionnaient de souffrir pour la science » (120).

Voir aussi « sciences » =7 occurrences ; « scientifique » = 5 occurrences, dont 2 fois « dans un but scientifique » ; « scientifiques » = 6 occurrences, dont 2 fois « raisons scientifiques ».

On peut en conclure que le savoir, c'est « savoir », le verbe, et souvent « vouloir savoir », la marche vers, la démarche, le parcours, et non le savoir constitué. *BP*, c'est le roman non des savoirs, mais du désir de savoir.

Alors que la science, avec majuscule, est posée comme un absolu. Comme d'autres ont connu le martyr pour la Religion, la Science, nouvelle foi, légitime le sacrifice.

La Science est un point fixe, immuable, la Vérité établie une fois pour toute, et presque la Vérité révélée, hors de l'histoire, que B&P veulent atteindre.

Dans un brouillon de *BP* : « Toute la science contient [est contenue] dans un livre. S'ils savaient ce livre, ils sauraient cette science » (f° 3-219).

La Science est une, les savoirs pluriels.

Le savoir est une pratique, une quête, un désir d'appropriation subjective : en ce sens, il peut faire l'objet d'une mise en fiction, alors que la Science n'est pas fictionnalisable.

C'est bien là le drame de B&P : ils ambitionnent la Science, ils recherchent le système, la règle, la Vérité, le point fixe, etc., et ils ne trouvent que des savoirs, des sciences impures, des sciences « humaines », mêlées de subjectivité, d'intérêts personnels, d'idéologie.

Les savoirs intègrent tout le connaissable, dans les domaines les plus variés, qu'ils relèvent des sciences exactes ou de ce que Queneau appelle les « sciences inexactes »[1] : le magnétisme, la phrénologie, le spiritisme, mais aussi ce qu'on peut expérimenter sans théorie, par exemple l'amour. Au chapitre VII, l'amour est un savoir, ou du moins il est traité comme tel.

Ce qui en question dans *BP*, ce n'est pas la Science, mais bien les savoirs, ceux qui prétendent savoir et ceux qui veulent savoir.

En ce sens, le roman ne contredit pas les positions de Flaubert affirmées dans sa correspondance, avec une grande cohérence.

Recherche avec les mots « science(s) », « scientifique(s) » dans le moteur interne aux lettres numérisées sur le site Flaubert (édition Conard pour le moment, la seule libre de droit) :

http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/annuels.html

En regardant les résultats, on verra que Flaubert prend la Science comme modèle d'impartialité, transposée en « impersonnalité » esthétique : elle ne veut rien prouver, elle ne cherche pas de causes, elle soumet les faits à l'esprit d'examen, elle ne conclut pas (dans un sens finaliste), elle ne se plie pas à la

morale ni à aucun autre impératif, elle n'a pas d'autre but qu'elle-même (on pourrait dire « la Science pour la Science » comme on dit l'Art pour l'Art), elle ne sert ni intérêts ni passions, elle s'oppose aux dogmes et aux arguments d'autorité, elle ne fait pas de l'homme la mesure et la fin de toute chose. Elle doit servir de modèle à la littérature, qui doit dégager des généralités, des types ; le style doit avoir la précision du langage des sciences.

Citations célèbres :

« J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, [...] et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences [...] » (à Louise Colet, 24 avril 1852, II, 79).

« La littérature prendra de plus en plus les allures de la science ; elle sera surtout exposante, ce qui ne veut pas dire didactique » (à Louise Colet, 6 avril 1853, II, 298).

« Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel » (à George Sand, 15 décembre 1866, III, 579).

Voir par exemple ce que Flaubert écrit dans « Mon pauvre Bouilhet » : « Oh ! les médecins ! quelles brutes ! quelles brutes ! — *L'esprit de recherche*, qui est l'esprit scientifique même, leur manque absolument »[2]. Il met en cause les médecins, et non la science.

Voir aussi les entrées « Savant » et « Science » dans le *DIR* : la critique ne porte pas sur les notions, mais sur les discours dont elles sont l'objet.

On se reportera également au texte de Gisèle Séginger :

« L'objectif de Flaubert [dans *bp*] n'est pas de faire un tableau des sciences modernes et de s'en prendre à la science de son temps mais d'explorer l'imaginaire des savoirs », « Forme romanesque et savoir. *Bouvard et Pécuchet* et les sciences naturelles », *Revue Flaubert*, n° 4, 2004, en ligne :

http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/02seginger.php

Ainsi, lorsque Flaubert indique un sous-titre possible pour son roman, « Du défaut de méthode dans les sciences » (à Gertrude Tennant, 16 décembre 1879, V, 767), la science n'est-elle pas visée, sinon Flaubert aurait écrit : « Du défaut de méthode des sciences ». Sa formulation peut se comprendre en deux sens : B&P manquent de méthode pour aborder les sciences, ou les sciences elles-mêmes manquent de méthode scientifique, les sciences ne sont pas suffisamment scientifiques : c'est encore au nom de l'idéal scientifique que *BP* critique les sciences telles qu'elles sont (voir *Spirale*, p. 78-79).

Pour autant, Flaubert n'est pas scientiste, comme ses amis Taine et Renan : la science n'est pas pour lui un objet de foi ; il ne croit pas au progrès spirituel et moral de l'humanité par le progrès scientifique et technique ; il critique également la doctrine naturaliste de Zola qui fait de l'art une dépendance de la science.

Contexte

Biographie

Fils et frère de chirurgiens, Flaubert aborde toujours la médecine dans un esprit particulier. Elle occupe une place singulière dans la genèse de *BP* : c'est par elle que Flaubert entame ses lectures : « J'ai lu de la philosophie médicale. — Car je commence mes grandes lectures pour *Bouvard et Pécuchet* » (à sa nièce Caroline, 22 août 1872 [redaté au 15 août 1872], IV, 561). Pour les grandes lectures documentaires, il ne suit pas l'ordre chronologique des matières fixé par le plan. C'est au milieu de la médecine qu'il s'arrête d'écrire en 1875 (« J'ai écrit, en tout, 14 pages » [du chapitre iii], à Zola, 13 août 1875, IV, 944),

définitivement croit-il, pour des raisons non littéraires (la faillite de son neveu) mais aussi pour des raisons internes au roman : « *Bouvard et Pécuchet* étaient trop difficiles, j'y renonce » (à Edma Roger des Genettes, 3 octobre 1875, IV, 969). La médecine est donc un savoir névralgique, qui fait symptôme. Sartre voyait dans le dernier roman de Flaubert un règlement de compte posthume avec le père chirurgien : « *Bouvard et Pécuchet*, cette œuvre colossale et grotesque, plongera ses racines au plus profond d'une enfance aliénée : à près de cinquante ans, Gustave entreprendra *pour de bon* et intentionnellement le meurtre du père »[3]. À noter que pour Sartre, Flaubert a pour ennemi la Science dans *BP*, alors qu'il nous paraît viser des savoirs, non la Science.

Au chapitre de la médecine, le « roman familial » de Flaubert a failli provoquer l'interruption du roman des savoirs.

Autre remarque qui touche à la biographie. Dans ses *Souvenirs littéraires,* Du Camp écrit à propos de lui-même et de Flaubert jeunes : « Nous voulions devenir des encyclopédistes, tout savoir, et cela nous paraissait facile. » Et Du Camp de poursuivre que les deux amis se sont « jet[és] à travers les études les plus diverses »[4] : à la différence près que Du Camp a voulu tout savoir pour savoir ; qu'il a abandonné la fiction pour des études sérieuses (*Les Convulsions de Paris,* une histoire de la Commune ; *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie*, une encyclopédie sur la capitale), alors que Flaubert a voulu savoir pour écrire de la fiction. « Il faudrait tout connaître pour écrire. Tous tant que nous sommes, écrivassiers, nous avons une ignorance monstrueuse. [...] Les livres d'où ont découlé les littératures entières, comme Homère, Rabelais, sont des encyclopédies de leur époque. Ils savaient tout, ces bonnes gens-là, et nous ne savons rien »(à Louise Colet, 7 avril 1854, II, 544).Flaubert ne cite pas des savants, Vinci ou Pic de la Mirandole, mais des écrivains. Il aurait pu citer également Shakespeare, Cervantès ou Gœthe. Pour lui, le savoir n'a d'intérêt que s'il se transforme en fiction.

Autres œuvres de Flaubert

Toutes les œuvres antérieures de Flaubert sont à leur manière des encyclopédies, mais fictionnelles.

Madame Bovary : « la somme de ma science psychologique » (à Louise Colet, 3 juillet 1852, II, 124), mais sous la forme d'une « biographie » (II, 361).

Emma a de nombreux points communs avec B&P : elle aussi veut mettre en pratique ce qu'elle a lu dans les livres, elle veut savoir d'expérience ce que signifie les mots qu'elle y trouve : « Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et *d'ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres » (I, 3). Elle et B&P n'ont pas la même bibliothèque, mais le même besoin vital de vérification. B&P souffrent également de « bovarysme ». Jules de Gaultier parle à leur propos de « bovarysme de la connaissance »[5]. La différence entre Emma et B&P tient à la nature de leur bibliothèque (sentimentale pour elle, encyclopédique pour eux) et à leur degré de foi dans les livres (Emma est une croyante, B&P des sceptiques).

Salammbô : encyclopédie du monde antique. On ne sait rien sur Carthage ; donc, Flaubert reconstruit la cité punique par « induction » à partir de toute la documentation qu'il peut réunir sur le monde antique contemporain de la guerre des Mercenaires. Une lettre inédite de Flaubert à Michelet, au tout début de la genèse de *Salammbô*, montre une hésitation entre histoire et roman : « Je vais donc momentanément faire un peu d'histoire. [...] Je ne sais encore si je traiterai la chose en historien ou en romancier. Introduire une petite intrigue dans un fait si large me paraît une idée mesquine. D'autre part c'est le seul moyen de me livrer à des descriptions qui pourront être grandioses » (mars ? 1857).

L'Éducation sentimentale (1869), « encyclopédie politique des positions possibles » en 1848[6].

La Tentation de saint Antoine : encyclopédie des croyances et des religions ; défilé « des idoles de toutes les nations et de tous les âges ». Michel Foucault parle d'un « monument de savoir méticuleux »[7]. Dans l'esprit de Flaubert, les deux « romans » se faisaient « pendant », *BP* « roman moderne faisant la contrepartie de *Saint Antoine* et qui aura la prétention d'être comique » (à George Sand, 1er juillet 1872, IV, 543).

Trois contes : sujet unique, celui de la sainteté, dans son rapport à la bêtise, à la violence, à la sensualité, traité à travers les trois âges, en remontant dans le temps : âge moderne, Moyen Âge et Antiquité.

BP : volonté de totalisation, premier volume définie comme une « encyclopédie ». Trois occurrences dans les lettres :

— « Ce sera une espèce d'encyclopédie de la Bêtise moderne » (à Adèle Perrot, 17 [octobre 1872], IV, 590) ;

— sous-titre : « Encyclopédie de la bêtise humaine » (à Raoul-Duval, 13 février 1879, V, 535) ;

— « C'est l'histoire e ces deux bonshommes qui copient, une espèce d'encyclopédie critique en farce » (à Edma Roger des Genettes, 19 août , IV, 559). Cité dans la préface de Claudine Gothot-Mersch, p. 12, sans virgule entre le verbe et le complément. Le manuscrit comporte une virgule, ce qui change le sens : l'encyclopédie critique n'est plus complément d'objet de la copie (le second volume), mais mise en apposition à histoire, donc une définition du premier volume. Mais les choses se compliquent en raison des particularités de la ponctuation de Flaubert, à qui il arrive de mettre une virgule entre deux éléments syntaxiquement liés, un verbe et son complément direct (ou entre un sujet et le verbe qui le suit immédiatement). Donc, les deux interprétations restent possibles.

Le second volume est lui aussi une encyclopédie, faite de citations : « spécimens de tous les styles » (442) ; dans le *DIR*, de nombreuses entrées comportent les adjectifs indéfinis « tout » et « tous » et l'adverbe « toujours ».

Les affinités formelles entre savoirs et fiction

En quoi les savoirs sont-ils figurables ?

Le savoir est déjà fictionnel, surtout le savoir vulgarisé, parce qu'il « est structuré comme un langage », en reprenant une phrase célèbre.

Les mots

La science rêve d'une langue qui serait pur signifié, un langage universel conventionnel comme les mathématiques. Or les savoirs passent par des mots, que B&P perçoivent d'abord comme des signifiants sonores et graphiques.

Leur attitude générale devant les mots opaques est définie dès le premier chapitre :

« D'après de certains noms, ils imaginaient des pays d'autant plus beaux qu'ils n'en pouvaient rien préciser. Les ouvrages dont les titres étaient pour eux inintelligibles leur semblaient contenir un mystère » (61). Phrases pré-proustiennes : dans les « noms de pays », le nom précède le pays.

Arboriculture : « et ayant choisi des noms qui leur paraissaient merveilleux, ils s'adressèrent à un pépiniériste de Falaise » (95). Noms merveilleux qui seront donnés au moment de la destruction des arbres fruitiers par l'orage : le Bési-des-vétérans, les

Triomphes-de-Jordoigne, les bons-papas et les Tétons-de-Vénus (98). Noms glorieux, hypocoristiques, érotiques, tous prometteurs, revenant en contrepoint ironique dans la séquence de l'échec.

À propos des documents historiques : « Ils voulaient parcourir les originaux, Grégoire de Tours, Monstrelet, Commines, tous ceux dont les noms étaient bizarres ou agréables » (189).

Les mots s'enchaînent par leur signifiant : « Incessamment, ils parlaient de la sève et du cambium, du palissage, du cassage, de l'éborgnage » (arboriculture, 96) : le premier terme de l'énumération est familier, le deuxième savant avec sa terminaison latine, les trois autres sont des néologismes à peu près intelligibles (sauf palissage, mais on le rapproche de palissade, pieu) et surtout, ils s'assemblent par homophonie. Voir le trajet du fiacre dans les rues de Rouen : « On la vit [la voiture] à Saint-Pol, à Lescure, au mont Gargan, à la Rouge-Mare, et place du Gaillard-bois ; rue Maladrerie, rue Dinanderie, devant Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise, — devant la Douane, — à la basse Vieille-Tour, aux Trois-Pipes et au Cimetière Monumental » (*Madame Bovary*, III, 1). Les lieux s'attirent par la rime (Maladrerie, Dinanderie ; Saint-Romain, Saint-Vivien) ou par la série des « Saints », sans tenir compte d'un itinéraire topographiquement suivi, sur le terrain.

On trouverait chez Rabelais le même procédé d'énumération guidé par les sonorités.

Le savoir parle le plus souvent une langue étrangère, comme ce cours d'arabe que les deux amis tentent de prendre en notes (61). Les mots du savoir sont le plus souvent des signifiants sans signifiés.

« Ils accompagnaient le médecin chez les pauvres, puis consultaient leurs livres. / Les symptômes notés par les auteurs n'étaient pas ceux qu'ils venaient de voir. Quant aux noms des maladies, du latin, du grec, du français, une bigarrure de toutes les langues » (129).

C'est par leur fonction poétique que les mots du savoir entrent dans la fiction, en raison de leur étrangeté, de leur beauté, de leur caractère grotesque, bref de leur connotation plus que de leur dénotation.

« Ce n'est pas donc pas l'emploi informatif du document qui inclinera Flaubert à la scientificité, c'est son emploi scriptural. Le plus souvent, le document sera consommé pour sa textualité, ou, plus précisément, ses qualités virtuelles de “transfert” textuel. Elles contribueront, plus encore qu'au scientisme du roman, à la scientificité de l'écriture »[8]. Ces phrases concernent les œuvres de Flaubert en général. Pour *BP*, il faudrait ajouter que l'accent est mis explicitement sur cet « emploi scriptural » du mot, mis en scène dans le discours des livres et des personnages.

Les mots du savoir sont des signifiants, mais ce sont aussi des signes qui renvoient à un référent. Or, le problème majeur de B&P, c'est celui de la pertinence, de la justesse de ce rapport.

Les mots sont-ils adéquats pour désigner les choses connaissables ? Le rapport entre signe et référent est-il conventionnel ou fondé en nature ?

Homais est un taxinomiste heureux. Il appelle le sucre *saccharum*, et il colle des étiquettes sur ses pots. B&P connaissent aussi cette phase de nominalisme adamique, quand ils parcourent pour la première fois leur jardin d'Éden à Chavignolles en nommant les carottes et les choux (72), puis Pécuchet quand il écrit des étiquettes et qu'il met en ordre ses petits pots (85).

Mais cet état d'adhésion entre le mot et la chose ne dure pas.

Voir Claudine Cohen :

« L'inquiétude de Bouvard et Pécuchet sur les nomenclatures

renvoie donc aux débats de la géologie et de zoologie de leur temps, mais, plus largement, à une question toujours actuelle : celle de l'arbitraire des catégories scientifiques. Le problème que Bouvard et Pécuchet posent ici, c'est celui du nominalisme et du réalisme du langage de la science, qui est au fond même de toute interrogation sur la vérité scientifique. »[9]

C'est aussi le problème de la fiction, posé dans *MB* par la célèbre métaphore du chaudron fêlé : l'inadéquation du langage et des sentiments ; le caractère convenu du langage inadapté à la vérité de la passion. Emma utilise les mêmes clichés que toutes les maîtresses, et Rodolphe dédaigne sa passion en la jugeant d'après son discours stéréotypé, « comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles » (II, 12)

Comment un mot fini, un nom *commun*, peut-il exprimer une passion unique ?

Le savant et l'écrivain ont en partage la question de la *mimesis* de la langue, c'est-à-dire son pouvoir de représentation.

BP fait de la littérature avec le ratage du mot à désigner la chose.

Un même mot peut renvoyer à des réalités dissemblables ; une même chose peut recevoir plusieurs dénominations et par conséquent aucun mot ne désigne vraiment la chose.

« Presque toutes [nos erreurs] viennent du mauvais emploi des mots » (philosophie, 306).

C'est le cas des objets du muséum, qui reçoivent plusieurs noms selon l'isotopie qui leur donne sens et selon le regard neutre ou marqué que le narrateur et les personnages portent sur eux : la cuvette de grès (degré zéro de la description) devient un font baptismal et un bénitier pour le curé, et une cuve druidique ayant servi à des sacrifices pour Larsonneur et pour B&P (175-179). Voir *Spirale*, p. 120 et suiv.

La prolifération des noms superposés (ici, trois couches) sur une chose finalement innommable produit de la fiction, qui prend la forme ici d'un conflit entre le curé et les deux archéologues. Le savoir sur les choses est donc une lutte pour imposer des noms, car qui maîtrise le mot possède le savoir et la chose.

Au brouillon, chapitre III, chimie : « le langage n'était donc pas irréprochable » (f° 215, 216).

Alors qu'il écrit *Madame Bovary*, Flaubert rêve d'un style « précis comme le langage des sciences » (à Louise Colet, [24 avril 1852], II, 79). *BP* relève du constat inverse : que le langage des sciences est aussi imprécis que le langage de la littérature.

Figures du discours

Les savoirs se présentent sous forme de discours qui ont des caractéristiques communes avec le discours de la fiction, et en particulier les figures de rhétorique.

La question au programme invite à s'interroger sur la métaphorisation des savoirs dans et par la fiction (voir chez Gœthe les affinités chimiques traitées comme « analogie » ou « allégorie » des attractions humaines, *Les Affinités électives*, Folio, p. 63 et 65).

Il y a assez peu de figures dans *BP*, peu de comparaisons, peu de métaphores. Le roman ne métaphorise pas les savoirs. Il suit son programme d'« encyclopédie critique » en soulignant les procédés fictionnels à l'œuvre dans les savoirs. Les figures ne sont pas constituantes du roman ; elles sont des objets de critique :

— *les comparaisons* : « Pour se connaître aux signes du temps, ils étudièrent les nuages d'après la classification de Luke-Howard. Ils contemplaient ceux qui s'allongent comme des crinières, ceux qui ressemblent à des îles, ceux qu'on prendrait pour des montagnes de neige — tâchant de distinguer les nimbus des cirrus, les stratus des cumulus ; les formes changeaient avant qu'ils eussent trouvé les noms » (88). L'usage du présent indique que nous sommes passés du récit au discours de savoir : celui du livre ou des personnages. Les comparants sont censés aider à identifier les comparés, mais ils semblent interposer un écran supplémentaire entre la chose et le nom, et entraîner une dérive verbale. La nomination est impossible en raison de la mouvance de la matière, mais aussi parce que les images ajoutent à l'indétermination des noms l'instabilité des formes et leur caractère subjectif : « ceux qui ressemblent », « qu'on prendrait pour ». Par la comparaison, la littérature s'introduit entre le monde et la taxinomie.

— *les métaphores*, dont la religion fait grand usage, dans sa lecture allégorique ou anagogique des textes (pour reprendre deux des quatre sens de Dante : sens littéral, allégorique [conversion d'un événement en un épisode biblique], moral et anagogique [sens spirituel]) :

> Et Pécuchet mieux informé, demanda à M. Jeufroy des explications sur l'Écriture.
> Les six jours de la Genèse veulent dire six grandes époques. Le rapt des vases précieux fait par les Juifs aux Égyptiens doit s'entendre des richesses intellectuelles, les Arts, dont ils avaient dérobé le secret. Isaïe ne se dépouilla pas complètement — *Nudus* en latin signifiant nu jusqu'aux hanches ; ainsi Virgile conseille de se mettre nu, pour labourer, et cet écrivain n'eût pas donné un précepte contraire à la pudeur ! Ézéchiel dévorant un livre n'a rien d'extraordinaire ; ne dit-on pas dévorer une brochure, un journal ?
> Mais si l'on voit partout des métaphores, que deviendront les faits ? L'abbé, soutenait cependant qu'ils étaient réels.
> Cette manière de les entendre parut déloyale à Pécuchet » (347).

« Déloyal » au sens où le curé ne respecte pas les règles du jeu dans la lutte d'érudition : il entend gagner sur les deux tableaux, au mépris du principe de non contradiction logique et rhétorique, d'après lequel on ne peut pas soutenir à la fois le sens littéral et le sens figuré.

La métaphoricité des savoirs apparaît comme leur part de bêtise, précisément parce que les porte-paroles des savoirs utilisent des métaphores en leur déniant tout caractère fictionnel, en maintenant la croyance en la réalité du fait. L'écrivain au contraire sait que la métaphore appartient à la fiction.

Dans la lettre où Flaubert mentionne Homère et Rabelais, il enchaîne sur un autre humaniste qui allie la connaissance à la littérature : « Il y a dans la poétique de Ronsard un curieux précepte : il recommande au poète de s'instruire dans les arts et métiers, forgerons, orfèvres, serruriers, etc., pour y puiser des *métaphores*. C'est là ce qui vous fait, en effet, une langue riche et variée » (à Louise Colet, [7 avril 1854], II, 545).

Ce qui fait la richesse de la langue poétique, nourrie de métaphores techniques, fait la pauvreté de la langue des savoirs, affaiblie par la nécessité du recours à la métaphore.

— *Styles.* Plus globalement, discours du savoir et littérature peuvent être évalués en terme de styles. On connaît l'importance centrale de cette notion dans la poétique de Flaubert : « le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses » (à Louise Colet, 16 janvier 1852, t. II, p. 31).

Or, les savoirs au pluriel ont chacun un style, il y a autant de styles que de domaines de savoir, et ces styles définissent des manières relatives de voir les choses.

Dans le second volume, Flaubert prévoyait une section intitulée « Spécimens de tous les styles » (458). Les exemples que donne Claudine Gothot-Mersch en annexe de son édition regroupent des

figures générales (« périphrases »), d'autres liées à des catégories littéraires (romantique, réaliste-populaire, dramatique), et pour moitié des styles professionnels, des « socio-styles » : agricole, médical, ecclésiastique, révolutionnaire, qui correspondent chacun à un chapitre du roman.

« Ce serait, du reste, une étude à faire que celle des *Styles professionnels* ! quelque chose qui serait dans la littérature, analogue à l'étude des physionomies en histoire naturelle » (à Louis Bouilhet, 5 octobre 1860, III, 118). Le style est à la profession ce qu'est la physionomie à l'animal ou à l'homme : la manifestation concrète, visible et définitoire d'une espèce.

— *Procédés.* Les discours de savoir comportent des séquences descriptives, narratives, dialoguées qui relèvent de la fiction, surtout dans les textes de vulgarisation scientifique, car il faut parler à un public très large en faisant voir (par hypotyposes), en racontant, en animant des questions abstraites sous forme de dialogues.

Les *Lettres* de Bertrand et les *Discours sur les révolutions du globe* de Cuvier se convertissent en une féerie comportant quatre tableaux, longuement décrits au chapitre III (142-143).

La théorie de Cuvier repose sur une succession de cataclysmes naturels qui introduisent des ruptures franches dans l'histoire de la terre : Flaubert convertit ces catastrophes en changements à vue sur une scène de théâtre, déployant ainsi un panorama de la création du monde en 4 actes.

De tous les savoirs, c'est évidemment l'histoire qui fait le plus grand usage du récit. Or, le récit historique se prête à une réécriture dans le récit romanesque, comme si les personnages revivaient eux-mêmes les événements racontés. La Révolution de 1789 n'est pas si éloignée de B&P, nés en 1791 (ils ont 47 ans quand ils se rencontrent en 1838), qu'ils ne puissent se la réapproprier à travers les récits de la génération précédente comme s'ils racontaient leur propre histoire : « Quand on passait au milieu du jour près du bassin des Tuileries, on entendait le heurt de la guillotine, pareil à des coups de mouton » (180). C'est Michelet qui raconte, mais le roman prend en charge le récit, sans démarcation formelle entre les deux récits, et en utilisant le « on » impersonnel qui inclut dans une même indétermination les acteurs de l'époque révolutionnaire, les personnages et le lecteur.

On trouve des dialogues didactiques, pédagogiques aussi dans les brochures réactionnaires distribuées par les notables après 48 : « Ce qu'il y avait de plus beau, c'était les dialogues en style villageois, avec des jurons et des fautes de français, pour élever le moral des paysans » (243-244).

Ces procédés littéraires sont présents dans les discours de savoir qui les naturalisent, les utilisent comme des outils neutres censés donner accès à la vérité, alors que *BP* les identifie et les interroge comme procédés.

Livres-objets

Le livre en tant qu'objet entre dans la figuration des savoirs. Les savoirs sont le plus souvent véhiculés par les livres. Or, dans *BP*, pour la première fois aussi massivement dans l'histoire littéraire, après Rabelais, les livres sont physiquement présents.

Ce n'est pas seulement un livre fait de livres au sens intertextuel, mais un livre-bibliothèque qui nomme et montre les livres, matériellement.

Flaubert met en scène « le processus de documentation qu'il a été lui-même préalablement obligé de mettre en œuvre et qui disparaît dans les autres romans »[10]. ... « qu'il a été obligé », ou plutôt qu'il a choisi, car il ne s'agit pas d'une contrainte externe imposée par le sujet, mais de sa matière même. De fait, on ne montre pas les livres documentaires dans *Salammbô*, parce qu'il

n'y a pas de livre à Carthage, ni dans *L'Éducation sentimentale*, parce qu'il s'agit surtout d'une documentation rétrospective.

Dans son article sur *La Tentation de saint Antoine*, Michel Foucault écrit que la Bible, seul livre présent dans cette œuvre, s'est transformée en « librairie »[11].

Les livres circulent, ils sont prêtés, empruntés, commandés, envoyés ; ils sont manipulés, feuilletés, crayonnés, cornés ; leur lecture fournit l'occasion de petites mises en scène.

Autour de ces supports de savoirs se développent des séquences fictionnelles.

Sur ce sujet, voir le livre de Joëlle Gleize, *Le Double miroir. Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Hachette, 1992, chapitre intitulé « *Bouvard et Pécuchet*, tombeau de livres », p. 166 et suiv. On y trouve des remarques sur la quantité des livres (« Le nombre de livres lus oscille entre dix et vingt par chapitre, avec deux exceptions : la forte augmentation du chapitre V, d'autant plus remarquable que le chapitre est court, et la chute brutale du chapitre VII où tout livre disparaît », 167) ; sur la diffusion des livres, par colportage, cabinet de lectures ; sur l'absence d'intérêt bibliophilique de la part des personnages, contrairement à Des Esseintes dans *À rebours* ; sur les modalités de lecture (commune, séparée, silencieuse) ; sur la « dramatisation » des lectures sous forme de dialogue ; sur les modalités d'insertion des livres dans le roman (voir plus bas).

Ces livres sont pour la plupart réels. Mais Flaubert a glissé quelques noms d'auteurs inventés, un dans le chapitre VI, les autres dans les chapitres VIII et IX (Morant, *Examen du socialisme* ; Montacabère, *Guide du magnétiseur* ; Guesnier, *Cours de philosophie à l'usage des classes* ; Louis Hervieu, *Examen du christianisme*). De même, dans le second volume, une note de régie prévoyait de « donner comme vraies des indications bibliographiques fausses » (mss gg10, f° 5)
http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public
/trans.php?corpus=pecuchet&id=6764

façon de fictionnaliser le savoir au cœur même de la bibliothèque.

Ordre encyclopédique

Le cercle

La savoir impose à la fiction son ordre, par l'étymologie du mot *encyclopédie* : « instruction circulaire » ou « instruction embrassant tout le cercle des connaissances » (mot employé pour la première fois par Guillaume Budé, *Institution des princes* (1519, publié en 1547), puis par Rabelais, dans *Pantagruel* (1532) : Thaumaste remercie Panurge de lui avoir « ouvert le vray pays et abisme de encyclopédie » (chapitre XX).

BP est en effet un roman circulaire, de multiples façons. Claudine Gothot-Mersch aborde cet aspect dans la préface à son édition (p. 40 et suiv.), et elle le développe surtout dans son article « Le roman interminable : un aspect de la structure de *Bouvard et Pécuchet* »[12]. Elle montre comment le récit « repasse sur ses propres traces » (p. 9).

— Le premier chapitre, que Flaubert appelait « introduction », distinct des suivants par son statut romanesque hors savoir, anticipe sur les thèmes développés dans le roman : lors de la discussion sur le banc (femmes et religion), puis au restaurant (hygiène, littérature, théâtre), lors des visites respectives à leur appartement (histoire), enfin lors de leurs rencontres et de leurs excusions dans Paris (muséum).

Dans le désordre de l'appartement de Pécuchet, on peut voir une annonce programmée des savoirs : « l'Encyclopédie Roret, le *Manuel du magnétiseur*, un Fénelon » (56). Les auteurs et les livres sont nommés dans l'ordre où ils vont revenir : Roret (agriculture,

88, et géologie, 143), le *Manuel du magnétiseur*, rebaptisé *Guide du magnétiseur* (chapitre VIII, 280), Fénelon (philosophie, 300 et pédagogie, 372).

— Dans le dernier chapitre, que Flaubert présente dans les scénarios comme le « summum »[13] de leurs études, B&P enseignent ce qu'ils ont appris : les savoirs reviennent donc pour un nouveau tour, dans une autre perspective. Raymond Queneau : « on voit l'erreur d'apprendre se multiplier par l'erreur d'enseigner. »[14]

— Les deux bonshommes redeviennent « copistes » (« Ils s'y mettent », 414).

— Le second volume aurait reparcouru autrement les savoirs en incluant, d'après le plan du chapitre XI, « les notes des auteurs précédemment lus » et un « spécimen de tous les styles » (442) ; le *DIR* reprend en les formulant et formalisant « les idées reçues exploitées dans le premier volume » (18), en inscrivant entre ses entrées la circularité par des renvois à des entrées contradictoires (« Brunes » et « Blondes ») ; dans le chapitre de conclusion, chapitre XII, B&P aurait retrouvé et copié le brouillon d'une lettre du docteur Vaucorbeil à leur sujet, « résumant toutes leurs actions et pensées » : « elle doit, pour le lecteur, être la critique du roman » (443), et la clausule générale aurait montré les « deux bonshommes penchés sur leur pupitre, et copiant » (*id.*), c'est-à-dire que la fin du second volume aurait repris la fin du premier : « Ils s'y mettent ».

Toutes ces figures de circularité ont pour effet, paradoxalement, de ne pas conclure, ou de terminer sur une fin ouverte : le participe présent « copiant » du scénario indique une action en train de se faire ; le temps du récit aurait très probablement rejoint le présent de la narration et de la lecture, comme à la fin de *Madame Bovary* : « Il vient de recevoir la croix d'honneur. »

L'enfilage

Le cercle fait se rejoindre le début et la fin, mais comment passe-t-on d'un savoir à l'autre ?

Le procédé dominant est celui de l'enfilage, défini par V. Chklovski dans « La construction de la nouvelle et du roman »[15].

Ce procédé rapproche *BP* et *La Tentation de saint Antoine*. C'est à propos de la « première » *Tentation*, version de 1849, que Flaubert écrit la phrase célèbre sur le « fil du collier » plus important que les « perles » (à Louise Colet, [16 janvier 1852], II, 31).

La difficulté formelle d'une fiction qui convoque des savoirs, c'est d'unifier la discontinuité des différents domaines dans une continuité temporelle, d'intégrer dans une structure narrative des éléments autonomes et hétérogènes.

Le découpage en chapitre, à partir du chapitre II, isole les savoirs les uns des autres, comme la disposition d'une table des matières de l'encyclopédie et la liste des entrées d'un dictionnaire. À chaque chapitre correspond un grand domaine de savoir, qui peut se diversifier en sous-catégories.

Seul le chapitre VIII semble échapper à l'unité, puisqu'on va de la gymnastique à la philosophie en passant par le magnétisme, la magie, etc. Atsushi Yamazaki a montré qu'il fallait chercher la cohérence de ce chapitre dans le rapport entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit[16]. La question centrale est d'ailleurs posée au milieu du chapitre : « Qu'est-ce que la matière ? Qu'est-ce que l'Esprit ? D'où vient l'influence de l'une sur l'autre, et réciproquement ? » (299-300)

L'effet du découpage en chapitres comme autant de « tranches de savoir », c'est de rabattre tous les contenus romanesques sur le

savoir, en les traitant de la même manière que les autres disciplines. C'est le cas des deux chapitres à suivre VI et VII, politique et amour, qui au début appartiennent plus à la fiction qu'au savoir :

— par l'irruption de la temporalité, le temps historique externe avec 1848 et le temps interne du récit avec la seule distorsion temporelle d'envergure du roman : l'analepse située au début du chapitre VII qui raconte rétrospectivement la scène entre Gorgu et Mme Castillon ;

— par le rôle majeur joué par un même personnage secondaire dans les deux chapitres, Gorgu ;

— par l'appartenance du chapitre VII à un code herméneutique qui court tout au long du roman, depuis l'énigme de la virginité de Pécuchet, la rencontre de la petite fille qui donne à boire aux paysans chez le comte de Faverges, les intrigues matrimonio-financières de Mme Bordin, le mystère autour de Gorgu, etc. On a là tous les éléments d'une intrigue (réduite à un fil, mais elle existe) qui pourraient faire à eux seuls un roman. L'intrigue dans *BP* est menée par les personnages secondaires, des intriguant(e)s.

Mais au final ces deux chapitres qui relèvent du roman traditionnel (roman historique et roman sentimental) sont repris par les savoirs, dans la mesure où les événements historiques et les deux aventures sentimentales, circonscrits aux dimensions d'un chapitre, deviennent des objets de discours contradictoires comme les autres.

Le procédé de l'enfilage convient à un texte qui présente un « défilé », défilé des savoirs dans *BP*, défilé des dieux dans *La Tentation*.

Ce procédé se situe à l'opposé de l'idéal esthétique défini par Flaubert dans sa correspondance à propos de *L'Éducation sentimentale* de 1869 : la pyramide[17], figure de construction qui suppose un crescendo, un point culminant et une chute. *BP* ne fait pas la pyramide, en raison de son sujet.

L'enfilage ne s'arrête pas, sauf quand on a fait le tour des savoirs. La fin ne vient pas du dénouement d'une intrigue, elle n'est pas donnée par la fiction, mais par l'épuisement des domaines de savoir : dans son article, « Clausules », Philippe Hamon mentionne les inventaires impossibles à fermer, mais aussi ces inventaires qui se terminent quand on a rempli le programme[18].

Dans le cas de *BP*, l'inachèvement accidentel (la congestion cérébrale de l'auteur) vient signer une sorte d'inachèvement structurel.

La progression générale

Selon quel ordre les savoirs se suivent-ils ?

On pourrait imaginer un ordre insignifiant, comme celui du *Dictionnaire* : l'ordre alphabétique. Ou, à l'opposé, un ordre des savoirs dépendant d'une intrigue, subordonné aux nécessités de la fiction.

BP met en place un ordre non alphabétique et non narratif : un ordre épistémologique interne aux savoirs.

Maupassant parle de « l'ordre naturel de leurs études »[19].

Flaubert ménage une progression qui va des sciences dures aux sciences humaines, des savoirs concrets, liés à la matière, aux savoirs abstraits.

Le passage se fait insensiblement, par élévations successives.

Quand B&P abordent la littérature, ils manifestent déjà « l'oubli des choses matérielles » (202). Mais le point de bascule et le caractère irréversible de cette progression est surtout marqué au chapitre VIII, précisément celui qui concerne les rapports entre la matière et l'esprit :

« Mais la Philosophie les grandissait dans leur estime. Ils se rappelaient avec pitié leurs préoccupations d'agriculture, de Littérature, de Politique. / À présent le muséum les dégoûtait » (305).

Même s'il y a ironie de la part du narrateur, lisible dans l'exagération du « Mais la Philosophie les grandissait dans leur estime », qui fait suite à des remarques dépréciatives sur le rabâchage des apprentis philosophes, la philosophie détermine un avant et un après.

B&P abordent des domaines de moins en moins « plastiques », comme le dit Flaubert, c'est-à-dire susceptibles de mise en forme romanesque.

À propos du chapitre VIII : « Me voilà à la partie la plus rude (et qui peut être la plus haute) de mon infernal bouquin, c'est-à-dire à la métaphysique » (à Edma Roger des Genettes, 15 juillet 1879, V, 678).

C'est aussi dans ce chapitre qu'on trouve la phrase sans doute la plus commentée par les critiques soucieux de la question de la bêtise :

« Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et ne plus la tolérer » (319).

L'adverbe « alors » marque bien une rupture temporelle, un point de non-retour.

Sont-ils bêtes ou non (question ancienne) ? Le sous-titre, on l'a dit, « Du défaut de méthode dans les sciences », peut se lire comme une mise en cause de la compétence des personnages. Certains passages font clairement reposer la responsabilité de l'échec sur eux. On trouve dans les brouillons des énoncés explicites : « questions bêtes de ces deux messieurs — Si la femme n'a pas une côte de moins que l'homme » (vol. 3, f° 238). Ces mentions explicites sont gommées dans le texte final. Une double rature de Flaubert est significative de cette volonté de neutralité. À propos des sciences, il est question de règles « incomprises / inaccessibles / ardues » (vol. 3, f° 219). Règles incomprises : les personnages sont en cause ; règles inaccessibles : les savoirs sont en cause. Règles ardues : on ne tranche pas entre les savoirs et les bonshommes. Flaubert barre les deux premiers adjectifs qui établissent clairement les responsabilités. Il conserve le troisième, neutre, impersonnel.

Claudine Gothot-Mersch a souligné cette évolution, du chapitre II au chapitre IX :

> Dans les expériences d'agriculture, d'économie domestique, de chimie, B&P s'y prennent mal, ils sont ridicules (alors qu'il est fort possible d'être un bon agriculteur : le roman nous fournit l'exemple du comte de Faverges). À la fin, ce sont au contraire les sciences et les systèmes qui sont ridiculisés, plus que la manière de s'y prendre de nos héros : ce sont les livres de philosophie, c'est la religion catholique telle que la présente l'abbé Jeufroy qui ont tort, et les deux amis le démontrent fort pertinemment[20].

Le propos serait sans doute à nuancer dans le détail du texte, mais il est globalement pertinent.

Par ailleurs, le rôle de la philosophie comme culmination, point de vue surplombant, élévation dans l'ordre des savoirs, se vérifie à l'intérieur de plusieurs matières, reproduisant au niveau d'un chapitre la progression générale du roman :

— on passe ainsi de la médecine « à la philosophie de la médecine » (129) ;

— même démarche pour l'histoire : « Et de l'insouciance des dates, ils passèrent au dédain des faits. / Ce qu'il y a d'important, c'est la philosophie de l'Histoire ! » (190).

Les enchaînements

Comment se font les enchaînements entre les domaines de

savoir ? Deux types d'enchaînements :

— *le hasard*. C'est par hasard que Bouvard découvre la mode des tables tournantes en se rendant à l'auberge, etc. (le mot « hasard » et ses dérivés apparaissent 19 fois dans le texte). Ce hasard appartient au plan de la fiction. Mais il intervient également dans les savoirs, en tant que réflexion sur le hasard et la Providence, par exemple en Histoire : il a dépendu d'un « hasard » que Louis XVI soit arrêté à Varennes. Le hasard comme le déterminisme sont des sujets de réflexion pour les scientifiques et en ce sens, le hasard de la fiction renvoie à la place du hasard dans les savoirs.

— *la régression* vers un savoir fondateur. Au lieu de s'enchaîner positivement, un savoir défectueux en appelle un autre supposé préalable.

Une correction dans un plan du chapitre II est à cet égard significative. Première rédaction : « L'agriculture les conduit aux sciences ». Barré et remplacé par : « Leur insuffisance en agriculture les amène à étudier la chimie » (plan, f° 25).

Conclusion du chapitre II : « C'est que peut-être nous ne savons pas la chimie ! » (115) et enchaînement mécanique au début du chapitre III, par reprise anaphorique : « Pour savoir la chimie... »

L'articulation entre fiction et savoirs se fait par l'échec et la conscience de l'échec : les autodidactes sont en quête d'un savoir premier, primordial, originel qui servirait de *base*, de *fondement* à tous les autres, ces mots de *base* et de *fondement* revenant pas ailleurs très souvent dans les clichés du discours social : « ils reconnurent qu'une base manquait à leurs études : l'économie politique » (256) (à propos du socialisme). Voir également le passage de l'anatomie à la physiologie (122), du celticisme à l'histoire (184), de l'histoire à la littérature par l'imagination (189).

Dans les enchaînements épistémologiques et narratifs prend place la question de la causalité, qu'on peut aborder sur plusieurs plans :

— une réflexion théorique sur les notions de causes et de conséquences dans les sciences, au chapitre III (voir *Spirale*, p. 81-82), autour de la déclaration du docteur Vaucorbeil : « la cause et l'effet s'embrouillent » (130) ;

— un usage de la causalité explicative pour motiver les échecs, selon plusieurs cas de figure : l'échec reste inexpliqué mais le lecteur peut deviner la cause ; l'échec est expliqué pour le lecteur seul, par le narrateur en « voix off » ; l'échec est expliqué pour les personnages et donc *a fortiori* pour le lecteur.

Dans tous les cas, la source consultée par Flaubert donne les raisons de l'échec, en mettant en garde contre ce qu'il ne faut pas faire, ce qui devient aussitôt le programme de ce que les bonshommes vont faire.

Flaubert demande à ses informateurs de lui indiquer des bêtises que des débutants commettent : à Maupassant, les déboires agricoles de son père ; à sa nièce, les erreurs fréquentes quand on dessine, etc.

Dans la séquence de la culture du melon, l'explication est fournie au lecteur : « En effet... » (87), mais elle est dérobée aux personnages, alors qu'elle se trouve dans le traité de Gressent qu'ils consultent (donc, lecture sélective !) :

« La plupart du temps les melons manquent de soins nécessaires ; mais souvent aussi, le propriétaire est pour beaucoup dans l'insuccès du jardinier, en lui faisant cultiver une quantité de variétés de melons. Entend-il parler d'une variété que l'on dit bonne, il la fait cultiver aussitôt au milieu des autres. Toutes ces variétés se fécondent entre elles, et produisent des mulets impossibles, des melons sans forme, sans saveur,

immangeables »[21].

Autre exemple, toujours dans le chapitre II, concernant cette fois l'arboriculture :

« S'obstinant à vouloir coucher d'équerre les duchesses qui devaient former des cordons unilatéraux, il les cassait ou les arrachait, invariablement » (96).

Flaubert a lu dans *L'arboriculture fruitière* de Gressent : « Si l'on ne s'entêtait pas à vouloir coucher les arbres d'équerre, ce qui est à peu près impossible sans les casser, tout irait pour le mieux »[22].

— une causalité narrative, qui apparemment n'a rien à voir avec la question des savoirs, et qui pourtant ne peut pas se comprendre en dehors d'elle. On peut étudier cet aspect dans les marques de causalité : *parce que* et *puisque*. *Parce que* indique une cause objective ; *puisque* introduit l'idée d'une justification que le narrateur ne prend pas en charge. Au contraire, *puisque* signale l'ironie du narrateur : « Puisqu'ils s'entendaient au jardinage, ils devaient réussir dans l'agriculture » (78). « Puisque les arbres les plus rares prospèrent dans les jardins de la capitale, ils devaient réussir à Chavignolles ? » (87). *Puisque* appartient au style indirect libre : ce sont les personnages qui opèrent ces déductions par analogie[23].

Le « comme » de l'incipit ouvre le roman sur une causalité narrative. On parle parfois de « pastiche de causalité » (Todorov) ou de « dérision de causalité » (Raymonde Debray Genette). C'est une vraie causalité à son niveau, dérisoire ou ironique si l'on veut, mais parce qu'elle tranche avec la norme des *incipit* balzaciens, ancrant le récit dans la chronologie. Comme plus tard Musil à l'incipit de *L'Homme sans qualités*, Flaubert remplace le chiffre du calendrier par le chiffre du thermomètre, le temps chronologique par le temps qu'il fait[24].

(Une recherche systématique reste à faire sur les connecteurs de causalité dans le roman et sur l'opposition entre le « comme » causal et le « comme » comparatif.)

La mise en récit des savoirs

Le savoir historique

Flaubert écrit entre 1872 et 1880 un roman qui se passe autour de 1848, entre 1838, date de la rencontre, et 1861, date de la question du « libre échange » à laquelle il est fait allusion dans le dernier chapitre (404).

Il y a environ 20 ans d'écart entre le temps des savoirs et le temps de la narration. Flaubert insiste bien auprès de ses correspondants, quand il leur demande un renseignement, sur le caractère daté des informations qu'il recherche.

Le texte lui-même souligne le décalage : « Cet article, plein de faits, exposait la question comme elle était comprise à l'époque » (à propos de géologie, 153).

Il fait donc un roman sur l'histoire des savoirs comme on fait un roman historique.

Le roman joue d'un effet de décalage entre le savoir moderne et le savoir démodé, en plaçant le lecteur dans une position de supériorité (on en sait plus en 1870 qu'en 1840), de relativité (le savoir d'aujourd'hui se démodera comme le savoir d'hier) et de permanence (les savoirs évoluent mais pas la bêtise).

Claudine Cohen marque l'écart entre le premiers tiers du siècle qui « a été en France une période de découvertes et de fondations spectaculaires », d'enthousiasme positiviste (foi au progrès matériel, moral et spirituel : la science remplacera la religion et les arts) et l'après 1870, l'après Sedan, que Flaubert interprète comme une victoire de la science aveugle, période pendant laquelle les thèmes de la décadence s'affirment[25]. L'ombre de Schopenhauer

plane sur *Bouvard et Pécuchet*, rétroactivement.

Comme il arrive dans un roman historique, le présent influe sur le récit et sur l'interprétation des faits passés.

Flaubert commet ainsi quelques anachronismes.

Ainsi, certaines présentations des savoirs n'ont de sens que rétrospectivement. Jean Gayon montre par exemple que l'échec de la culture intensive ne peut se comprendre avec les connaissances agricoles de l'époque, mais qu'il s'explique avec ce qu'on sait en 1870 sur l'insuffisance des engrais organiques et la nécessité d'un apport en potasse. Flaubert demande des informations à un agronome du nom de Godefroi, qui lui écrit : « la théorie des engrais complets était parfaitement ignorée de 1830 à 1840 [...] [les engrais de cette époque] manquent presque complètement d'acide phosphorique et de potasse. [...] On ne peut tenir ce raisonnement à vos héros, puisque la théorie est nouvelle. »[26]

La transition de l'agriculture à la chimie (« nous ne savons pas la chimie ») ne peut se comprendre que par rapport à une documentation « moderne », quand l'agriculture sera entrée dans l'ère industrielle par les apports de la chimie.

Reste que Flaubert dit qu'il a « la prétention de faire une revue de toutes les idées modernes » (à Gertrude Tennant, [16 décembre 1879], V, 767). Comment comprendre cette contradiction entre « idées modernes » et exploration des savoirs du passé ?

— les savoirs sont démodés, mais les idées restent modernes, et en particulier les questions philosophiques que posent les savoirs, les idées qu'on se fait des savoirs ;

— *BP* se veut une archéologie des idées modernes ; les savoirs fournissent la matière narrative, mais ce sont les idées qui importent et les idées dépassent leur temps ;

— Flaubert oppose les savoirs éphémères, relatifs, caducs, historiques à l'*idée* qui, selon lui, serait éternelle, anhistorique : tous ces caractères sont ceux de la bêtise. Les idées modernes se confondraient donc avec les idées reçues, celles qui sont enregistrées dans le *DIR* et parlées, mises en œuvre dans le roman, indépendamment des savoirs historiques, puisque la bêtise consiste en une position par rapport aux savoirs, et que cette position est constante dans le temps, ni ancienne ni moderne.

L'expérimentation

Le savoir devient récit par l'expérimentation. B&P sont des praticiens. Ils mettent en application les livres techniques, les livres de savoirs, même quand les disciplines deviennent plus théoriques.

Ils transforment les savoirs en savoir-faire et en faire tout cours.

S'ils adoptent des enfants (action qui relève du récit), c'est pour mettre en œuvre les livres de pédagogie.

Hiérarchie conflictuelle entre fiction et savoirs

Flaubert inverse la hiérarchie habituelle entre la fiction et le matériau non-fictif. Ici, les savoirs imposent leur domination au récit, qui est relégué à un rôle d'utilité.

Flaubert se fixe un programme de compensation : comment remédier au défaut de conception du roman ? Les attaches ne font pas un récit : elles cachent une absence de liaison narrative.

Dans une lettre, Flaubert parle de « semblant d'action » : « il faut un semblant d'action, une espèce d'histoire continue pour que la chose n'ait pas l'air d'une dissertation philosophique » (à Edma Roger des Genettes, [15 ? avril 1875], IV, 920).

Dans une note de régie, sous le titre « Méthode » (méthode au sens fictionnel), on lit : « Multiplier les attaches et les suspensions » (453).

Sens de « suspensions » ? Plusieurs sens dans le *Littré* : 1. sens physique de pendre. « Le point de suspension d'une balance » / 2. Chimie : état d'une substance tenue dans un liquide sans se précipiter / 5. cessation temporaire / 7. Philosophie : état d'un homme en suspens, en incertitude, tels que les sceptiques. / 9. Terme de grammaire. Sens interrompu, inachevé. La suspension se marque par une suite de points. / 10. Figure de style qui consiste à tenir les auditeurs en suspens. « La suspension, qui consiste à faire attendre une pensée qui surprend ».

Après le mot « attaches », « suspensions » a-t-il un sens concret ou bien un sens littéraire ?

Avis de Stéphanie Dord-Crouslé, communiqué à l'auteur :

« Pour moi, si on replace la formule dans son contexte

(http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=pecuchet&id=6826&mot=attaches&action=M),

il y a moins une compensation à opérer (quelque chose qu'il faudrait défaire pour le recomposer *a posteriori*, un défaut de conception effectif auquel il faudrait remédier) qu'un programme à suivre *a priori* (une « Méthode ») énoncée d'emblée pour ne pas risquer de tomber dans le travers qui consisterait à ce que chaque chapitre « fasse un ensemble isolé, un tout en soi ». La formule a dû être écrite en concomitance avec les premiers scénarios, ou au tout début de la période de rédaction ? Donc, à l'exception des chapitres XI et XII, il me semble que le programme a été effectivement suivi. Quant à savoir ce qu'il faut entendre par attaches et suspensions, je vois plutôt les deux procédés comme répondant à une même finalité sur le mode du plein et du creux : l'attache serait ce qui relie explicitement deux choses / événements / personnages, etc., la suspension opérant le même effet mais avec une notion d'attente et de surprise (je pense par exemple à la réapparition de Gorgu à la messe). Donc j'aurais une lecture qui conjoindrait les deux dimensions, celle de la logique narrative, de son tissage et des différents procédés mis en œuvre, et celle de l'effet à produire chez le lecteur... »

Dans le second volume, la fiction aurait pratiquement disparu, autant qu'on peut le conjecturer d'après le plan de deux chapitres XI et XII, narratifs (la copie en acte, les intrigues au village), qui auraient précédé la masse des citations classées et le *DIR*.

Et, cependant, il arrive que la fiction impose ses contraintes aux savoirs en les pliant aux exigences de la narration.

Exemple de l'exception à l'exception en botanique. L'exception confirme la règle, mais l'exception à l'exception ruine le discours scientifique.

Pour cet épisode, Flaubert lit les *Lettres sur la botanique* de Rousseau. Il y trouve : « Le calice, qui accompagne presque toutes les autres fleurs [autre que les lys, sans calice], manque à la plupart des liliacées, comme la tulipe, la jacinthe, le narcisse, la tubéreuse, etc. ». Dans la marge du livre, Flaubert a écrit : « trouver une liliacée qui ait un calice ».

Voir la page du livre de Rousseau numérisé, avec l'annotation de Flaubert :

http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/feuilletoir/feuilletoir.php?f=bibliotheque/feuilletoir/rousseau_œuvres_completes_t5#23

Et la notice sur le livre :

http://flaubert.univ-rouen.fr/bibliotheque/feuilletoir/rousseau_ocV_notice.php

Il lui faut donc une liliacée avec calice pour ruiner la classification botanique. Il la trouve finalement, la shérarde (385), trop tard pour pourvoir la décrire (le texte ne comporte qu'une note

de régie : « description de la plante »), mais l'essentiel est que la nature confirme la fiction contre la science.

« *J'avais raison* parce que l'Esthétique est le Vrai. Et qu'à un certain degré intellectuel (quand on a de la méthode) on ne se trompe pas » (à sa nièce Caroline, 2 mai , V, 894).

La fiction commande et la nature obéit, pour prouver la bêtise de l'idée reçue, consignée dans le *DIR* : « Exception : Dites qu'elle "confirme la règle" ; ne vous risquez pas à expliquer comment. »

Expression de Flaubert : « quand on a de la méthode ». Devant sa nièce, il pose au pédagogue. Mais sa méthode consiste à entrer dans l'approximation du discours « la plupart des liliacées » pour montrer l'inanité non de la science qui doit suivre des lois sans exception, mais du discours inadéquat du savoir sur le réel.

Incarnations du savoir

Pour qu'il y ait fiction du savoir, au moins au XIXe siècle, il faut qu'il y ait des personnages qui « portent » les savoirs, des porte-parole, des acteurs au sens théâtral, des agents qui vont transformer les savoirs en actions.

Les personnages

Le héros double

La particularité de *BP*, c'est un personnage double affiché dès le titre, sur le modèle des personnages éponymes. Flaubert aurait pu choisir un titre thématique, genre *Éducation intellectuelle*. Les titres ont varié au cours de la genèse, mais ils ont toujours été centrés sur les personnages.

Flaubert avait à sa disposition des modèles de couples dans la littérature : maître / serviteur. Il innove avec deux personnages sur le même plan, différents mais égaux, sans hiérarchie. Difficile équilibre quantitatif et qualitatif.

Ces deux personnages forment un couple du point de vue de la fiction : ils ont une identité physique, morale, biographique ; le roman raconte l'histoire d'une amitié (parfois sur le mode amoureux) avec sa rencontre, son « coup de foudre », ses brouilles, ses disputes, ses réconciliations, son désir de suicide à deux, sa fusion finale. Le couple « fonctionne » comme moteur de la fiction minimale.

Il se rattache à tous les couples masculins dans l'œuvre de Flaubert et à son rêve personnel du « double pupitre » (Roger Kempf), d'une écriture à deux. Thibaudet parle d'une « vision binoculaire » pour les objets : on peut étendre cette expression aux personnages.

Mais les personnages valent surtout comme « systèmes », selon l'expression de Maupassant : « Dans *Bouvard et Pécuchet*, les véritables personnages sont des systèmes et non plus des hommes. Les acteurs servent uniquement de porte-voix aux idées. »[27]Mais B&P ne sont pas uniquement « la pure et simple commodité d'un recensement encyclopédique », comme le dit Jean Ricardou (35). Ils « sont des systèmes » au sens où ils font système avec les savoirs, en leur prêtant un support romanesque.

Les deux personnages construits sur la mimesis miment les savoirs ensemble ou séparément.

Le roman conserve ainsi la forme du dialogue philosophique, à la différence qu'il ne s'agit pas d'un enseignement ou d'une maïeutique socratique mettant face à face un maître et un disciple, un qui sait (ou qui feint de ne pas savoir, comme Socrate) et un ignorant, mais que le savoir s'expose en paroles alternées.

Ils incarnent surtout les contradictions du savoir en tant que leurs « tempéraments » différents coïncident avec les divisions

binaires des savoirs, dont ils sont les produits et les révélateurs, en particulier dans l'opposition récurrente entre matérialisme (Bouvard) et spiritualisme (Pécuchet).

Il fallait un couple pour formuler les contradictions, pour dresser les parallèles antithétiques, catégories qui auraient organisé partiellement la copie du second volume après avoir été montrées et mises en œuvre dans le premier.

Les personnages secondaires et tertiaires

B&P ne sont pas seuls. Ils vivent au milieu d'une communauté, à la fois marginaux et reliés, au milieu de notables dont chacun représente un domaine de savoir. Non seulement ces notables représentent les savoirs, mais les savoirs leur appartiennent, ils tirent leur légitimité de leur position dans le savoir.

D'où les conflits locaux puis la guerre générale entre les notables et les deux autodidactes qui, en interrogeant les savoirs et même seulement en s'y intéressant mettent en cause le pouvoir que donnent le savoir et l'autorité des discours.

Les plans et les scénarios multiplient les notes de régie qui visent l'articulation entre les personnages secondaires et tertiaires avec les différents domaines abordés (voir 450-452).

Le corps

L'incarnation du savoir passe par les corps des deux personnages, très visibles dans le roman.

« Bouvard et Pécuchet [changent] de corps à chaque bibliothèque qu'ils explorent »[28], explicitement pour les savoirs liés au corps, comme la médecine, l'hygiène, la gymnastique (les planches du livre d'Amoros) mais également dans le domaine religieux : Pécuchet mortifie son corps.

Par mimétisme, B&P s'approprient les titres des savants auxquels ils s'identifient (le texte les appelle « ingénieurs », « géologues », etc., dans une sorte de style indirect libre qui mélange la prétention des personnages et l'ironie du narrateur), et ils prennent aussi l'apparence, l'habit, les instruments du spécialiste, les poses. Le passage le plus significatif, sans doute parce qu'il met le livre en abyme, est celui du jardinier (97). Allusion à l'éditeur Alphonse Lemerre et à sa marque représentant un bêcheur avec la devise « *Fac et spera* » (« *Agis et espère* »).

Ce corps est « plastique », transformable à vue comme un décor. Les changements de savoir entraînent des remodelages corporels au détriment parfois de la cohérence du portrait physique. Par exemple, il est question de la calvitie de Bouvard quand il fait le moine du Moyen Âge (172), mais ses cheveux semblent repousser au chapitre de l'amour : « ses cheveux frisaient comme autrefois » (264).

Ces éléments appartiennent à ce que Gisèle Séginger appelle « l'imaginaire des savoirs » dans son article en ligne « Forme romanesque et savoir. *BP* et les sciences naturelles »[29].

L'énonciation

La mise en fiction des savoirs est une affaire de personnages et de narration ; mais c'est surtout une affaire de discours et d'énonciation romanesque.

Les savoirs sont contenus dans des livres, mais aussi dans les discours sociaux, celui de l'opinion[30], du « on », et c'est par l'opinion que la bêtise entre dans les savoirs.

Au XIXe siècle, le savoir se démocratise, se diffuse dans la société. Ce n'est plus la propriété exclusive des érudits, des Académies, des salons, des philosophes et encyclopédistes : il est

partout. Tout le monde sait quelque chose. Il n'est pas nécessaire d'être scientifique pour savoir. Le savoir se vulgarise (Flaubert n'entend dans ce verbe que le sens péjoratif). L'éducation, la presse, les dictionnaires et les encyclopédies vendus en fascicules bon marché accessibles à tous véhiculent ce nouvel état de la connaissance. Il n'est pas étonnant que Flaubert adopte le genre du dictionnaire comme matrice formelle du savoir.

La diffusion du savoir, qu'on voit plutôt comme un progrès, est pour Flaubert un facteur de multiplication de la bêtise. La vulgarisation est au savoir ce que le suffrage universel est à la politique : le triomphe du nombre, l'égalisation par l'égalitarisme.

Dans les brouillons, Flaubert cite le sous-titre d'un livre de chimie : « Ils prirent un ouvrage plus facile. Girardin. Cette devise sublime en titre "la Science ne devient tout à fait utile qu'en devenant vulgaire", ça leur plait » (vol. 3, 284v°). [M. J. Girardin, L*eçons de chimie élémentaire appliquée aux arts industriels*, Paris, Victor Masson.]

Vulgum pecus (les ignorants, la masse) : Pécuchet, de *pecus*, le troupeau, à côté de Bouvard, qui appartient à la lignée des bovins. Les autodidactes B&P deviennent possibles à cette époque. Ils sont les produits d'un certain mode de la connaissance, historiquement daté.

L'idéal de la science se confond avec l'intelligence et avec l'esthétique, dans la mesure où la science est impersonnelle.

Mais cette science se monnaye en savoirs qui sont toujours incarnés, parlés, soumis à des intérêts, on dirait aujourd'hui à une idéologie.

Sur ce plan, la « leçon » de *BP* est contenue dans cette phrase :

« Peu d'historiens ont travaillé d'après ces règles [les règles de critique, prises dans le cours de Daunou] — mais tous en vue d'une cause spéciale, d'une religion, d'une nation, d'un parti, d'un système, ou pour gourmander les rois, conseiller le peuple, offrir des exemples moraux » (192).

Ce sont les « causes », au sens de causes à plaider, et les finalités des discours que *BP* traque dans le discours du savoir, qui devient le discours social de la doxa, avec ses figures explicites dans le *DIR* : la tautologie, la généralisation, la conclusion, la croyance, le dogmatisme, l'argumentation d'autorité, l'injonction à faire et à dire[31]. Voir la figure antiscientifique du docteur Vaucorbeil, qui allie scepticisme et dogmatisme : « Il jugeait les choses avec scepticisme, comme un homme qui a vu le fond de la science, et cependant ne tolérait pas la moindre contradiction » (105).

Le *DIR* extrait les clichés du discours social, alors que le roman *BP* les remet dans un contexte énonciatif social et historique.

Le point commun entre le *DIR* et *BP*, c'est la tendance forte à l'anonymat des énoncés en voie de perte d'origine, et donc le triomphe du « On » ; la grande différence, c'est la complexité de l'énonciation dans la fiction, qui superpose plusieurs voix.

Sur le « on », voir l'article de Jean-Luc Seylaz, « Un aspect de la narration flaubertienne : quelques réflexions sur l'emploi du "on" dans *Bouvard et Pécuchet* »[32].

Le savoir sort des manuels nommés, identifiés, mais le « on » a tendance à banaliser le savoir et à le réduire à l'anonymat.

Jean-Luc Seylaz prend un exemple dans le chapitre V : « Mais il existe des méthodes pour découvrir des sujets. On prend un titre, au hasard, et un fait en découle ; on développe un proverbe, on combine des aventures en une seule » (214).

Le pronom impersonnel résulte ici d'une superposition d'instances énonciatives :

— le discours d'un manuel, discours du savoir ;

— le discours de la doxa : pour faire un livre, c'est facile, on développe un proverbe (allusion au théâtre de Musset ?) ;

— le discours des personnages ;

— le discours du narrateur.

Jean-Luc Seylaz conclut sur une hypothèse relative à l'absence d'italiques dans *BP*, contrairement à *Madame Bovary* : il aurait fallu mettre tout le livre en italique puisqu'il a valeur constamment citationnelle.

On peut faire la même démonstration avec l'exposé du fouriérisme (253-254)[33]. Le texte est au présent, ce n'est pas le temps du récit. Mélange des voix des livres, du narrateur, des personnages, qui ponctuent l'exposé de deux courts jugements positif et négatif. Transition avec Bouvard : « il se perdit dans les rêves du monde harmonien ». La mention des rêves incite à lire la suite comme un récit de ses rêves, à la limite entre ce que disent les livres et les représentations que s'en fait Bouvard.

Autre exemple d'alternance et de brouillage des voix dans la réponse de Dumouchel appuyée sur le cours de l'historien Daunou (191-192)[34] :

— entre guillemets, citation de Dumouchel, mais contenant des énoncés avec « on » qui viennent d'ailleurs ;

— une liste de cinq règles de critique, entre guillemets également, « prises dans le cours de Daunou », citées littéralement ou reformulées par Dumouchel ? Citation au second degré.

— deux paragraphes sans attache énonciative : est-ce Dumouchel qui continue à parler ou plutôt à écrire ? Et Daunou est-il encore derrière ces remarques ? Ou bien sont-elles prises en charge par le narrateur ?

Le passage se termine par une réflexion de B&P : « C'est triste, pensaient-ils », ce qui rattache les deux paragraphes précédents aux personnages : était-ce déjà le contenu de leur pensée ? En tout cas, ce n'est pas un discours du narrateur derrière les personnages, en dehors d'eux, puisqu'ils y réagissent.

On ne sait pas bien qui parle, et c'est précisément le propre de la doxa, de la bêtise multiple et sans origine.

Tout aussi « indécidable », et relevant de l'énonciation, l'ironie et le comique dans *BP.*

Car Flaubert veut écrire un roman comique.

Citations :

— le roman « aura la prétention d'être comique » (à George Sand, [25 novembre 1872], IV, 612) ;

— « le comique qui ne fait pas rire » (à Louise Colet, [8 mai 1852], II, 85) ;

— « je reprends des notes sur la Physiologie — et la thérapeutique — au point de vue comique, ce qui n'est pas un petit travail. [...] Je crois qu'on n'a jamais tenté le comique d'idées » (à Edma Roger des Genettes, 2 avril 1877, V, 213-214) ;

— « Faire rire avec la théorie des *idées innées* ! Voyez-vous le programme ! » (à Edma Roger des Genettes, 15 juillet 1879, V, 678).

— « Comment amuser avec des questions de méthode ! » (à propos de la pédagogie ; à sa nièce Caroline, [8 mars 1880], V, 857).

On trouve dans *BP* les formes traditionnelles du comique : comique de mot (la répétition, le calembour sur Caen dérivant de

can-can, 167), comique de situation (Bouvard nu dans la baignoire et Pécuchet sur la balance quand le chien fait irruption, 125 ; Pécuchet et Jeufroy discutant religion sous un même parapluie secoué par la tempête, 350 et suiv.), comique de caractère (les bonshommes eux-mêmes), comique de geste, qui rapproche *BP* de la farce. Comique du « bas corporel », de la trivialité. Au milieu de la Logique, cet exemple d'un mauvais emploi des mots : au lieu de dire « j'ai la colique », dire « j'éprouve un besoin d'exonération » (307).

Le comique rattache les savoirs à la fiction, en particulier au théâtre. La théâtralité de BP est une source de comique.

« C'est l'histoire de ces deux bonhommes qui copient, une espèce d'encyclopédie critique en farce » (à Edma Roger des Genettes, 19 août 1872, t. IV, 558).

Farce : c'est la forme la plus basse du comique, dans le théâtre classique. Double sens : l'encyclopédie est tournée en farce, et aussi l'encyclopédie est une farce (au sens où B&P concluent que tel savoir est une blague).

Mais Flaubert veut tenter une autre forme de comique : le « comique d'idées », avec les idées. Il naît des figures mécaniques de l'antithèse et de la contradiction, de l'exposition de ces idées par deux personnages en constante *disputatio*, du grotesque intrinsèque de certaines de ces idées, parfois de la supériorité du lecteur sur les sujets (thèmes et personnages) risibles. Mais ce comique provoque un rire mental particulier, parce que le lecteur ne sait pas toujours si « on se fout de lui, oui ou non » (voir plus bas), et s'il n'est pas en train de se moquer de lui-même en riant de ce qu'il lit.

Savoirs de la fiction

Comme on l'a dit, l'expression est elle aussi à double entente : la fiction sait ; il y a un savoir, des savoirs sur la fiction. Le pluriel de « savoirs » incite à multiplier les sujets et les lieux de ces savoirs, en se demandant qui sait et où ces savoirs peuvent s'exprimer.

À la question « qui sait ? », on peut répondre en convoquant toutes les instances de la fiction :

— l'auteur, l'auteur Flaubert, en tant qu'il parle de son roman : il y a dans ses lettres un savoir de la fiction qu'il est en train d'écrire ;

— l'écrivain, le scripteur, celui qui tient la plume et produit une centaine de pages de plans et scénarios, 2.500 pages de brouillons, 2.400 pages de Dossiers, à la fois notes documentaires pour le premier volume et notes préparatoires pour un second volume : cet avant-texte contient un savoir sur la genèse de la fiction, en particulier dans les notes de régie extrêmement nombreuses (voir les notes de régie :

http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/balises_liste.php?corpus=pecuchet&balise=R) ;

— le narrateur, l'instance énonciative qui produit le texte et qui, sous couvert d'impersonnalité, intervient constamment par des modalisations, par le style indirect libre, par l'usage de l'italique, etc., bref par des marqueurs de subjectivité ;

— les personnages, quand Pécuchet par exemple entreprend de « réviser Dumas au point de vue de la science » (202) : le savoir s'applique à la fiction, d'une manière mesquine. Pécuchet pratique la « critique des erreurs ». Double tranchant : Dumas n'est pas sérieux ; et en même temps, Pécuchet perd son temps et méconnaît le genre de la fiction, qui ne se réduit pas à l'exactitude factuelle.

Quand ils essaient d'écrire (littérature, histoire), les copistes manifestent un savoir de la fiction.

— le texte lui-même, au sens où la fiction se sait elle-même, se réfléchit (on pense à Mallarmé, « le langage se réfléchissant »), dans une « mise en abyme » de la fiction : le chapitre V, sur la littérature remplit cette fonction ;

— le texte par rapport à l'œuvre entière : *BP* dernier texte, œuvre « testamentaire » : savoir de l'œuvre elle-même.

— le texte par rapport à d'autres textes, en particulier fictionnels : intertextualité baudelairienne avec la charogne (321), hugolienne avec le bagnard dont B&P adoptent les enfants (360).

— les lecteurs, les critiques qui mobilisent leurs savoirs sur la fiction.

Dans sa correspondance, Flaubert anticipe souvent sur l'effet à produire sur le lecteur et il se pose la question de la réception.

Note de régie concernant le lecteur, à propos de la lettre du docteur au préfet que B&P trouvent dans de vieux papiers : « En résumant toutes leurs actions et pensées, elle doit pour le lecteur, être la critique du roman » (443). Cette lettre entre donc dans le savoir de la fiction acquise par le lecteur, en assurant à la fois la mémorisation du roman et sa mise en perspective.

Flaubert a conscience d'écrire un roman « déceptif » pour le lecteur qui cherche une intrigue, et surtout une intrigue sentimentale :

« Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le vicomte seront dupés » (à Gertrude Tennant, [16 décembre 1879], V, 767). *Mariage*, *baronne*, *vicomte* : Flaubert vise un certain type de roman mondain, élégant, raffiné, mais plus largement, *BP* s'écarte de tous les modèles de romans romanesques.

Peut-on établir une analogie entre la croyance en la fiction et la croyance au savoir, qui définirait la bêtise ? B&P « sapent les bases » des savoirs comme Flaubert détruit l'illusion fictionnelle, en dénudant les procédés, par exemple celui de la rencontre en la mécanisant, en multipliant les signes du même.

Quel effet à produire sur le lecteur ?

— *DIR* : « arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non » (à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850, I, 679). Ironie indécidable par le « on » qui fait disparaître le narrateur sous l'anonymat des voix. Hésitation entre sérieux et sarcasme. Le lecteur ne peut pas identifier la cible : est-ce lui, est-ce les autres ?

De « fout » à « fou » : désorientation du jugement qui s'aggrave en perte de la raison :

« Il y aurait de quoi me conduire à Charenton si je n'avais pas la tête forte. D'ailleurs, c'est mon but (secret) : ahurir tellement le lecteur qu'il en devienne fou. Mais mon but ne sera pas atteint, par la raison que le lecteur ne me lira pas ; il se sera endormi dès le commencement » (à Léonie Brainne, [30-31 décembre 1878], V, 482).

Conclusion

Replacer *BP* dans la lignée des écrivains « scientifiques » du XIXe siècle, de Balzac à Zola.

Balzac : on pense au début de la préface de la *Comédie humaine*, et à l'idée d'unité de composition défendue par Gœffroy Saint-Hilaire contre Cuvier (querelle à laquelle *BP* fait allusion). De Balzac, on pourrait citer également ce constat : « la science [a] pénétré tous les genres »[35].

Mais, en pénétrant tous les genres, la science a provoqué deux conséquences :

— elle a contribué à conférer au roman le « sérieux » qui lui manquait pour s'imposer comme grand genre ;

— elle a opéré une mutation générique, dont témoigne *BP*. À quel genre appartient-il ? Comment classer ce livre ? Questions posées dans *BP* et qui se posent aussi à son propos.

Tout au long de la rédaction, Flaubert doute de la « conception » de son roman, doute majeur puisqu'il fait toujours dépendre un roman de sa conception : « J'ai peur qu'il ne soit, par sa conception même, radicalement impossible ? » (à George Sand, 26 septembre , IV, 867).

Comme on l'a vu dans les citations données plus haut, Flaubert emploie à plusieurs reprises dans sa correspondance l'approximation « espèce de » pour définir son roman :

— « il faut un semblant d'action, une espèce d'histoire continue pour que la chose n'ait pas l'air d'une dissertation philosophique » ;

— « C'est l'histoire de ces deux bonhommes qui copient, une espèce d'encyclopédie critique en farce »

Si c'est un roman, il y faudrait un adjectif : roman scientifique, roman philosophique ?

Flaubert le définissait ainsi, d'après des propos rapportés par Auguste Sabatier :

« Ce que j'ai fait n'a peut-être de nom dans aucune langue ; mais comme je ne puis pas éviter qu'on le prenne pour un roman, je voudrais bien qu'on y vît un roman philosophique. C'est mon testament, le résumé de mes expériences et de mon jugement sur l'homme et les œuvres de l'homme »[36].

Ce n'est pas un roman « pur et simple », puisque Flaubert se propose d'y revenir après *BP* (à George Sand, 1er mai 1874, IV, 794) ; ce n'est pas un roman de formation ni d'apprentissage, ou alors dans la mesure où *L'Éducation sentimentale* est un roman de formation, c'est-à-dire un roman de l'échec de l'éducation.

Les proches de Flaubert pensent qu'il s'est trompé de genre et de format : il aurait dû écrire un conte, par exemple un conte philosophique à la manière de Voltaire, une nouvelle pas plus longue que « Les deux greffiers » de Barthélemy Maurice. Un conte philosophique, avec deux « naïfs », deux « candides », deux « ingénus », comme chez Voltaire. *BP* commence là où finit *Candide*, par la culture du jardin.

Jugement des contemporains

Taine et Tourgueneff

Avis de Taine : « Je crois que la politique et la littérature seront les plus intéressants chapitres de votre livre. Quant aux objections que vous vous faites à vous-même, j'en ai parlé une fois à Tourgueneff ; je me défiais de mon jugement, n'étant pas du métier ; lui en est, je lui ai laissé la parole et je suppose qu'il vous a dit ce qu'il pensait. En gros le danger à mes yeux est le trop ; vous avez l'air de faire une encyclopédie de toutes les sottises possibles, et beaucoup de bévues (chimiques, agricoles, etc.) ne paraîtront point telles aux lecteurs ordinaires, au contraire les sottises politiques et littéraires pourront être senties par tout le monde »[37].

Il existe une lettre de Taine à Tourgueneff, sans date, très critique sur le projet du roman. En voici quelques extraits : « Mon impression est que le livre, même exécuté aussi bien que possible, ne peut être bon ; le comique qu'il croit y mettre avortera forcément et, comme une fusée qui rate, fera long feu. Les deux héros étant bornés, bêtes, des personnages à la façon d'Henri

Monnier, leurs déceptions et mésaventures sont nécessairement plates ; on s'y attend, elles n'intéressent pas ; on voit deux escargots qui s'efforcent de grimper au sommet du mont Blanc ; à la première chute, on sourit ; la dixième est insupportable. Un sujet pareil ne peut fournir qu'une nouvelle de cent pages au plus. [...] quel que soit le talent de la mise en œuvre, je prévois une chute auprès du public encore plus forte que celle de *L'Éducation sentimentale*. [...] En mon âme et conscience, après avoir longtemps réfléchi, je crois qu'il se trompe depuis longtemps, depuis *L'Éducation sentimentale*, par esprit de système, concentration solitaire, étude prolongée aux bibliothèques »[38].

Henry Céard : « Encore si, à défaut d'une grande justesse de critique, ce livre était renseigné. Mais non, il est encyclopédique seulement par l'apparence. Pour proclamer utilement le néant de tout, il eût été nécessaire de tout savoir dans les profondeurs et par le menu »[39].

Même Mallarmé, qu'on pourrait croire bien disposé à l'égard d'un tel roman, ne voit pas la modernité du texte :

« Il n'y a rien [dans la production littéraire contemporaine], excepté la publication qui commence de *Bouvard et Pécuchet*, l'œuvre posthume de Flaubert. [...] Style extraordinairement beau, mais on pourrait dire nul, quelquefois, à force de nudité imposante : le sujet me paraît impliquer une aberration, étrange chez ce puissant esprit » (à Gustave Kahn, 13 janvier 1881).

NOTES

[1] Raymond Queneau, « Comment on devient encyclopédiste », *Bords*, Paris, Herman, 1963, p. 120.

[2] Flaubert, *Vie et travaux du R.P. Cruchard*, PU de Rouen et du Havre, 2005, p. 82.

[3] Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, Gallimard, 1971, t. I, p. 495.

[4] Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Aubier, 1994, p. 193.

[5] Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, 1902, rééd. PUPS, 2006, p. 23.

[6] Voir Yvan Leclerc, *L'Éducation sentimentale*, PUF, « Études littéraires », 1997, p. 94.

[7] Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique », dans *Travail de Flaubert*, Points-Seuil, 1983, p. 104.

[8] Raymonde Debray Genette, « Flaubert, science et écriture », *Littérature*, n° 15, octobre 1974, p. 44.

[9] Claudine Cohen, *L'Homme des origines. Savoirs et fictions en préhistoire*, Seuil, 1999 ; chapitre « Bouvard et Pécuchet paléontologues », p. 242-243.

[10] Stéphanie Dord-Crouslé, « Flaubert et les *Manuels Roret* ou le paradoxe de la vulgarisation. L'art des jardins dans *Bouvard et Pécuchet* », dans *Le Partage des savoirs XVIIIe-XIXe siècles*, Lise Andries éd., PU de Lyon, 2003, p. 97.

[11] « La bibliothèque fantastique », dans *Travail de Flaubert*, *op. cit.*, p. 119.

[12] Dans *Nouvelles recherches sur « Bouvard et Pécuchet » de Flaubert*, CDU-SEDES, 1981, p. 9-22.

[13] « L'éducation des deux enfants - qui est le summum de toutes leurs études doit amener l'explosion de toutes les haines amassées » (Plans et scénarios, ms gg 10, f° 17).

[14] Préface à *Bouvard et Pécuchet* (1947), recueilli dans *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, coll. « Idées », 1965, p. 120.

[15] Dans *Théorie de la littérature*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965, p. 193.

[16] « *Bouvard et Pécuchet* ou la gymnastique de l'esprit », *Revue Flaubert*,

n° 7, 2007. Adresse :

[17] Voir la lettre à Edma Roger des Genettes, 8 [octobre 1879], V, 720.

[18] *Poétique*, n° 24, 1975.

[19] « Étude sur Gustave Flaubert », préface aux *Lettres à George Sand*, par Gustave Flaubert, Paris, Charpentier, 1884, p. XXVI. [En ligne] http://maupassant.free.fr/chroniq/flaubert4.html

[20] « Le roman interminable », art. cité, p. 15-16.

[21] Gressent, *Le Potager moderne...*, Paris, Auguste Goin, 1863, p. 119 ; cité par Jean Gayon, « Agriculture et agronomie dans *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », *Littérature*, n° 109, mars 1998, p. 65. Voir les notes de Flaubert dans les Dossiers de *BP* : « Les différentes variétés de melons se fécondent entr'elles & produisent des mulets » (ms g226-1, f° 14 v°).

[22] Cité par Claude Mouchard, « Terre, technologie, roman, à propos du deuxième chapitre de *Bouvard et Pécuchet* », *Littérature*, n° 15, 1974, p. 72.

[23] Voir Florence Pelligrini, « "Mais pourquoi m'a-t-elle fait ça !" : Bouvard et Pécuchet et la recherche des causes », *Lieux littéraires*, n° 6, 2004, p. 369 et suiv.

[24] À propos de ces incipits météorologiques, Andrea Del Lungo parle de « simple déterminisme causal », *L'Incipit romanesque*, Seuil, coll. « Poétique », 2003, p. 75.

[25] « Bouvard et Pécuchet paléontologues », *L'Homme des origines*, *op. cit.*, p. 227.

[26] Cité par Jean Gayon, « Agriculture et agronomie dans *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », art. cit., p. 72.

[27] « Étude sur Gustave Flaubert », *op. cit.*

[28] Roland Barthes, *RB par lui-même*, Seuil, 1975, p. 159.

[29] *Revue Flaubert* 4, 2004. http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/02seginger.php

[30] Voir Laurent Adert, *Les Mots des autres : Flaubert, Sarraute, Pinget*, Presses universitaires du Septentrion, 1996 [chap. III : « Le défaut de tout (*Bouvard et Pécuchet*) »], p. 97.

[31] Voir les analyses linguistiques d'Anne Herschberg Pierrot dans *Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, PU de Lille, 1988.

[32] *Nouvelles recherches...*, *op. cit.*

[33] Voir Jean-Pierre Moussaron, « Une étrange greffe », *ibid.*, p. 93.

[34] *Ibid.*, p. 94-95.

[35] « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts », *Revue parisienne*, 25 septembre 1840, dans Balzac, *Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Le Livre de Poche, 2000, p. 137.

[36] « L'œuvre posthume de G. Flaubert », *Journal de Genève*, 3 avril 1881. [En ligne] http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/bouvard/bp_sabatier.php

[37] B.N.F., copie manuscrite par Mme Taine dans le Fonds H. Taine ; lettre publiée dans *Flaubert e Taine*, éd. Bruna Donatelli, Rome, Nuova Arnica Editrice, 1996, p. 194-196.

[38] Lettre citée dans Claude Digeon, *Le dernier visage de Flaubert*, Aubier, 1946, p. 66-68.

[39] « Gustave Flaubert », *L'Express*, 9 avril 1881, dans *Gustave Flaubert*, Didier Philippot éd., PUPS, « Mémoire de la critique », 2006, p. 523.

[Pour lire les fichiers PDF, téléchargez gratuitement Adobe Acrobat Reader]