Bouvard et Pécuchet : une mise en scène comique des savoirs

Niklas Bender

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aes/566>

DOI : 10.4000/aes.566

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Niklas Bender, « *Bouvard et Pécuchet* : une mise en scène comique des savoirs », *Arts et Savoirs* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 15 février 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aes/566> ; DOI : 10.4000/aes.566

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Centre de recherche LISAA (Littératures SAVoirs et Arts)

Bouvard et Pécuchet : une mise en scène comique des savoirs

Niklas Bender

« Ils abordèrent la Comédie – qui est l'école des nuances
. »¹

- 1 Les textes littéraires modernes qui mettent en scène la figure du savant empruntent souvent des personnages, des motifs, des structures ou des procédés aux genres dramatiques². L'insatisfaction notoire du scientifique, l'écart entre la connaissance acquise et le bonheur personnel espéré, les possibilités fournies par le savoir et la tentation diabolique qui en résulte – c'est l'option tragique, moderne, choisie par la littérature d'inspiration romantique. L'incarnation exemplaire en est le Faust de Goethe³, ou bien – dans une version fantastique – le double protagoniste de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson. Mais il existe également des écrivains qui ont choisi de représenter plutôt le ridicule des prétentions à la connaissance, la platitude du discours scientifique lui-même, l'écart entre la connaissance théorique et son application – c'est là l'option comique. Elle tire son origine du traitement satirique réservé aux érudits de la Renaissance, plus tard les *Femmes savantes* de Molière, mais aussi le Pangloss voltairien (*Candide*) prennent le relais ; au XX^e siècle, cette tendance se retrouve chez Céline (Courtial dans *Mort à crédit*) et chez Joyce (Leopold Bloom dans *Ulysses*).
- 2 Les deux options, tragique et comique, se définissent de la façon suivante : soit le savoir aiguisé la conscience, parfois jusqu'au désespoir, en creusant le gouffre entre le sujet et le monde qui l'entoure ; soit l'œuvre exhibe le mésusage, voire l'insuffisance du savoir, c'est-à-dire son manque de profondeur et son peu de prise sur les phénomènes. Si une figure de savant (ou bien l'un de ses précurseurs) occupe le premier rôle dans un roman, celui-ci module sa perspective en fonction de ces options dramatiques. Le roman, genre ouvert par excellence, exerce alors sa capacité d'intégration.
- 3 Dans ses œuvres, Flaubert explore les deux filons dramatiques : dans sa somptuosité et son déchirement nocturnes, la *Tentation de saint Antoine* se place plutôt dans la perspective de Faust. *Bouvard et Pécuchet*, au contraire, tout dédié à l'activité et au rire diurnes, est

proche des comédies⁴. Dans l'œuvre flaubertienne, ces deux textes s'éloignent le plus des formes narratives habituelles : la *Tentation* ressemble davantage à un texte dramatique qu'à un roman ou à un conte. *Bouvard et Pécuchet*, en revanche, par ses personnages sans profondeur, ses techniques comiques multiples, son organisation globale dévalorisant le récit linéaire au profit d'une déclinaison paradigmatique⁵, se rapproche de la comédie.

- 4 Pourtant, le second constat semble moins aisé à admettre que le premier. Une partie de la critique refuse de voir dans *Bouvard et Pécuchet* un texte essentiellement comique⁶ : le vieux préjugé selon lequel un texte doit être sérieux pour être important y est sans doute pour quelque chose. Or, le comique a sa portée propre, et il peut tout à fait contribuer au « sérieux » du texte. L'objectif de cet article sera donc d'éclaircir la proximité de *Bouvard et Pécuchet* avec la comédie, de mettre au jour le rapport entre les savoirs et le comique, et de montrer les spécificités du comique romanesque par rapport à celui de la comédie. Dans le roman résolument moderne qu'est *Bouvard et Pécuchet*, ce comique participe à la présentation et à l'interrogation des savoirs. L'enjeu sera double : il s'agira d'une part de montrer comment le comique sous-tend la représentation des savoirs et d'analyser d'autre part la nature du comique moderne au sein du roman.

La structure comique du roman

- 5 La structure comique de *Bouvard et Pécuchet* sera examinée en deux temps : d'abord, une analyse de l'ensemble du roman montrera dans quelle mesure son organisation générale relève des procédés du comique. Ensuite, une analyse de détail se tournera vers quelques épisodes exemplaires, afin d'étudier par le menu le rôle du comique dans la représentation littéraire des savoirs.
- 6 Deux procédés comiques sont déterminants pour la construction du roman dans son ensemble : la répétition et le contraste. Ils opèrent dès le début du texte, et leur interaction domine à la fois la conception des protagonistes et le déroulement du récit. Selon les règles du genre, le premier chapitre de *Bouvard et Pécuchet* présente les personnages : il brosse leur portrait physique et psychique, il décrit leur rencontre et la nature de leur rapport⁷. Il en ressort que la conception des personnages n'a rien de conventionnel, car les protagonistes sont presque des doubles : Flaubert semble caricaturer deux idées chères au Romantisme, celle d'une subjectivité radicalement individuelle et celle de l'âme sœur. En toile de fond, il poursuit sa critique du stéréotype romantique et idéaliste. À la différence d'un couple d'amants comme Emma et Léon, Bouvard et Pécuchet sont du même sexe et leur relation n'est ni amoureuse ni simplement amicale. Aussi, leur ressemblance va-t-elle bien au-delà de quelques opinions partagées : ils se rencontrent grâce à « la même idée » (52), sans originalité aucune, celle d'inscrire leurs noms dans leurs chapeaux. L'emplacement identique du nom – métonymie de leur identité personnelle – souligne qu'ils partagent le même caractère.
- 7 À partir de là, Flaubert ne distingue les deux que par la forme, par quelques différences physiques caricaturales. Pour le reste, tout les rapproche : la passion pour tous les sujets, scientifiques en particulier, leur enthousiasme naïf, leur maladresse, leur rêve d'une vie contemplative à la campagne. Flaubert abandonne l'idée d'un personnage au sens propre du terme, afin de créer un binôme qui se trouve toujours menacé par la ressemblance complète, par le danger du Même. Mais alors que le Double (*Doppelgänger* en allemand) peut revêtir une dimension effrayante – comme par exemple dans *L'Homme au sable*

(1816), le fameux récit d'Hoffmann –, il relève du comique chez Flaubert, car il sert à montrer le peu d'originalité du petit-bourgeois moyen, et le manque d'originalité de la vie moderne en général.

- 8 L'analyse du comique de ces deux personnages doit alors isoler trois moments essentiels. Premièrement, la ressemblance psychologique de Bouvard et Pécuchet est sans cesse sur le point de basculer dans l'identification : le lecteur ne s'y retrouve pas toujours, il lui arrive de prendre l'un pour l'autre ; cette source de comique est propre au roman, car dans un drame, la différence extérieure – qui existe bel et bien ici – aurait coupé court à ce genre de confusion. Deuxièmement, le rire est suscité par le simple contraste⁸ entre des caractéristiques physiques opposées :

Alors ils se considérèrent.

L'aspect aimable de Bouvard charma de suite Pécuchet.

Ses yeux bleuâtres, toujours entreclos, souriaient dans son visage coloré. Un pantalon à grand-pont, qui godait par le bas sur des souliers de castor, moulait son ventre, faisait bouffer sa chemise à la ceinture ; – et ses cheveux blonds, frisés d'eux-mêmes en boucles légères, lui donnaient quelque chose d'enfantin.

Il poussait du bout des lèvres une espèce de sifflement continu.

L'air sérieux de Pécuchet frappa Bouvard.

On aurait dit qu'il portait une perruque, tant les mèches garnissant son crâne élevé étaient plates et noires. Sa figure semblait tout en profil, à cause du nez qui descendait très bas. Ses jambes prises dans des tuyaux de lasting manquaient de proportion avec la longueur du bust ; et il avait une voix forte, caverneuse.

Cette exclamation lui échappa : – « Comme on serait bien à la campagne ! » (52)

- 9 Les deux personnages représentent des antipodes : Bouvard est petit, rond, blond, enfantin et aimable ; Pécuchet, grand, long, noir, grave et sérieux. Ce filon a été largement exploité par les personnages de don Quichotte et Sancho Pansa, de Jacques le Fataliste et son maître ou bien, au cinéma, par ceux de Laurel et Hardy⁹. Admirateur de Cervantès, Flaubert continue à broder sur ce thème, *e.g.* quand il s'agit de la tonalité de leur rire (55), ou bien lors de leurs expériences physiologiques, quand les deux se déshabillent : Pécuchet se tient sur la balance « laissant voir [...] son torse très long pareil à un cylindre », alors que Bouvard, dans la baignoire, « balançait son ventre, soufflait comme un cachalot » (124 sq.).
- 10 Ce contraste relativement schématique aboutit à un contraste plus complexe, qui nous semble la plus importante source du rire. Dans le passage cité, les deux bonshommes se considèrent mutuellement, pour arriver à la même conclusion, qui est évidemment un lieu commun : la vie à la campagne est supérieure à la vie en ville¹⁰. Au début du passage, des regards de connivence ; à la fin, un seul et même avis – c'est seulement à l'intérieur de cet encadrement que les différences physiques se manifestent. Ce troisième procédé – le jeu entre le différent et le même qui aboutit régulièrement au triomphe de ce dernier – relève du contraste complexe, là encore un procédé classique du comique.
- 11 Le principe de répétition revient quant à lui dans l'organisation générale du récit. Le roman s'organise en épisodes dont chacun présente une expérience (scientifique et autres). Or, les expériences suivent, à des petites variations près, toujours le même schéma. Dans un premier temps, les bonshommes braquent leur curiosité sur un nouvel objet ou constatent un manque de savoir dans tel ou tel domaine, ce point de départ résultant souvent d'une expérience antérieure qui s'est soldée par un échec. Ensuite, Bouvard et Pécuchet se renseignent auprès des autorités : ils lisent les auteurs qui ont traité le sujet – cette lecture leur inspire invariablement l'envie de tenter eux-mêmes l'expérience. La troisième étape marque le passage à l'acte : ils appliquent le savoir acquis

aux objets et aux êtres, ce qui se termine soit par un échec cuisant, soit par la lassitude des expérimentateurs. Le cercle se clôt, car l'échec révèle une autre lacune, la lassitude cède à nouveau sa place à la curiosité : le jeu peut recommencer. Bref, l'organisation du roman est paradigmatique¹¹. Il subsiste bel et bien un schéma linéaire avec une évolution des personnages et un développement du récit, car nos bonshommes font quelques progrès. Il n'empêche qu'il est secondaire par rapport au principe de répétition, qui fournit, quant à lui, la structure dominante du roman.

- 12 Cela est d'autant plus vrai que la leçon finale du roman met à nu ce principe. Les notes du roman inachevé nous l'expliquent, Bouvard et Pécuchet redeviennent copistes :

Bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux. Ils se la dissimulent – De temps à autre, ils sourient, quand elle leur vient ; – puis se la communiquent simultanément : copier.

Confection du bureau à double pupitre. – (s'adressent pour cela à un menuisier. Gorgu qui a entendu parler de leur invention leur propose de le faire. Rappeler le bahut).

Achat de registres – et d'ustensiles, sandaraque, grattoirs, etc.

Ils s'y mettent. (414)

- 13 Dans ce passage très dense, le principe du Même se retrouve à tous les niveaux. Premièrement, les deux personnages ont la même idée, et ils « se la communiquent *simultanément* ». Deuxièmement, cette idée – copier – implique concrètement une activité répétitive. Troisièmement, il s'agit d'une reprise, car Bouvard et Pécuchet retournent ainsi à leur ancien métier, délaissé au début du récit ; le roman ne fait que boucler la boucle, les personnages reviennent à la case départ. Cela étant, encore faut-il préciser que le principe du Même ne règne pas de façon absolue. Il vit tout au contraire de petites modifications : de la différence qui existe entre les deux caractères, entre la copie et l'original (Bouvard et Pécuchet prévoient d'arranger les textes dans un certain ordre), entre le travail salarié et la copie de loisir, le début du récit et sa fin.

- 14 Ce jeu entre identité et différence décliné à des niveaux très divers du texte renvoie directement à la question du comique. En effet, la répétition est d'une manière générale l'une des sources les plus puissantes du rire¹² – elle a même donné son nom à un genre comique. Bergson relève l'importance de la répétition en faisant d'elle un des trois principes du comique de situation¹³, et illustre ses propos d'exemples tirés de plusieurs comédies. À la suite de la *Poétique* d'Aristote, Rainer Warning a même proposé de faire de l'organisation paradigmatique le principe définitoire de la comédie : alors que la tragédie développe, à partir d'une faute initiale, un enchaînement causal rigoureux menant à la catastrophe finale, la comédie irait de petite faute en petite faute, celles-ci étant toutes agencées selon le même principe ; une suite d'épisodes comiques se grefferait dès lors sur l'action linéaire, devenue secondaire¹⁴. Ces indications montrent dans quel sens le principe du Même relève du comique : il en est un des principes clés et il sous-tend la macrostructure du roman.

Analyse de détail I : l'architecture du jardin

- 15 L'analyse de deux épisodes permettra de montrer par le détail comment la présentation des savoirs est structurée par des procédés comiques. Tout en reprenant sans cesse le même schéma pour présenter les différentes expériences, *Bouvard et Pécuchet* réalise celui-ci par des moyens comiques variés. D'une manière générale l'on peut constater que les protagonistes privilégient trois attitudes face aux connaissances : l'expérimentation

ou l'application de préceptes pratiques, la spéculation purement théorique, et les inventions propres (d'ordre théorique, artistique ou artisanal) ; évidemment, ces trois approches peuvent se combiner librement. On trouve enfin une grande variété au niveau de la *nature* des savoirs mis à l'épreuve ainsi que des *supports* de ces savoirs : il y a de tout, de la revue d'agriculture au roman historique, du manuel de géologie au mannequin d'anatomie. La mise en scène concrète de ces savoirs hétéroclites change naturellement en fonction des objets étudiés.

- 16 Le premier exemple nous est fourni par l'épisode de l'architecture du jardin (100-110). Il est tiré du début du roman, qui traite plus généralement du jardinage et de l'agriculture : le rapport aux savoirs est pragmatique, il s'agit de préceptes ainsi que de leur application. Évidemment, loin d'être simple, ce rapport est une riche source de comique : la mise en pratique de principes abstraits permet de démontrer de façon particulièrement savoureuse la divergence entre concept et réalité ; les épisodes en question sont parmi les plus drôles du roman.
- 17 Bouvard et Pécuchet se mettent à aménager leur jardin après les épisodes de l'agriculture et de l'arboriculture, qui suivent déjà une courbe déclinante : l'agriculture s'étant soldée par un échec coûteux, les deux bonshommes avaient modestement projeté de cultiver leurs propres fruits ; malheureusement, le mauvais temps détruit la récolte et quelques-unes des plantes. Il s'agit alors de sauver le jardin dévasté : « Comment s'y prendre ? » (100) Leurs tentatives échouent, ils se tournent vers « l'ouvrage de Boitard, intitulé *L'Architecte des Jardins*¹⁵ » (*ibid.*), un des Manuels Roret (Flaubert en possédait 42¹⁶), dont le but était la vulgarisation des savoirs¹⁷. Le point de départ est donc une lacune, la consultation du manuel ayant pour but de la remplir afin de pouvoir résoudre un problème pratique.
- 18 Le manuel propose « une infinité de genres » de jardins, le « genre mélancolique et romantique », « le genre exotique », « le genre majestueux », etc. (42). L'énumération est typique pour la représentation des savoirs¹⁸ : c'est une façon de résumer un contenu complexe. Elle se prête particulièrement bien aux procédés comiques, dans ce roman, mais aussi d'une manière plus générale¹⁹ : une énumération peut créer une équivalence entre des éléments divers, voire hétéroclites et incongrus ; elle peut établir une comparaison, une progression, voire une chute. Dans *Bouvard et Pécuchet*, l'énumération est employée fréquemment, soit pour résumer un ouvrage (c'est le cas présent), soit pour dresser l'inventaire des objets et des idées (voir les idées du Beau, 219), soit pour présenter tous les auteurs ou ouvrages consultés (voir les philosophes, 300).
- 19 La réaction des personnages lecteurs est, elle aussi, typique : « Devant cet horizon de merveilles, Bouvard et Pécuchet eurent comme un éblouissement. » (100) Les savoirs ont souvent cet effet sur les bonshommes, ils provoquent – pour ne nommer que quelques-uns des états psychologiques – le « vertige » (121), une « ivresse » (85), un « délire » (89), une « manie » (149 et 167), etc. À remarquer que l'adjectif « merveilleux » revient lui aussi à plusieurs reprises (61, 95 ; « merveille », 117). Cet enthousiasme est déjà en lui-même un moyen comique, car les personnages ont en principe passé l'âge pour ce genre d'effusions, et surtout il entraîne des comportements irrationnels.
- 20 Dans le cas présent, nos deux architectes dilettantes sont amenés à se restreindre, puisqu'ils choisissent plusieurs éléments du manuel qu'ils cherchent à intégrer dans leur jardin. Anne Herschberg-Pierrot y a vu le deuxième moment au sein d'un processus de clichage, qui consiste en une « réduction du modèle à un moule reproductible »²⁰. Ils se

mettent à l'œuvre : « [...] dans un enthousiasme progressif, après beaucoup de tâtonnements, avec l'aide d'un seul valet, et pour une somme minime, ils se fabriquèrent une résidence qui n'avait pas d'analogue dans tout le département. » (101) Le comique réside évidemment dans l'ambiguïté ironique de la formule « qui n'avait pas d'analogue », qui peut être interprété à la fois en des termes de style indirect libre – il s'agit alors de l'auto-complaisance des protagonistes – et comme un commentaire tout à fait dépréciatif de la part du narrateur ou d'un des habitants du coin²¹.

- 21 La description des travaux et de leur résultat se fait en deux temps : d'abord, le récit relate le progrès des transformations, ensuite la réception des notables du coin permet de brosser un tableau exhaustif du résultat. Bouvard et Pécuchet se mettent à l'œuvre : « Ils avaient sacrifié les asperges pour bâtir à la place un tombeau étrusque c'est-à-dire un quadrilatère en plâtre noir, ayant six pieds de hauteur, et l'apparence d'une niche à chien. » (101) Dans cette phrase brève mais dense, Flaubert emploie plusieurs procédés comiques. Il recourt surtout au moyen classique du contraste entre le tombeau étrusque et les asperges. Il en résulte un effet de chute, qui marque également l'écart entre les rêves des bonshommes et la nature prosaïque de l'environnement auquel ils se heurtent. Plusieurs éléments renforcent le contraste : premièrement, le verbe « sacrifier » relève d'un style soutenu ; son emploi, mal à propos, souligne la vanité des protagonistes. Deuxièmement, l'aspect du tombeau rejoint l'environnement prosaïque dans lequel il est placé (« l'apparence d'une niche à chien »). Ainsi, les prétentions futiles des protagonistes sont exposées comme telles. Ce procédé est répété ensuite, quand Flaubert compare un rocher « à une gigantesque pomme de terre » (101 sq.) : dans la mesure où les « rocs suspendus » étaient censés reproduire « le genre terrible » (100), l'échec est patent. À cela s'ajoute que le tombeau et le rocher ressemblent fort aux objets les plus banals du jardin qu'ils avaient justement vocation à transformer, voire à transcender.
- 22 Les autres constituants du futur jardin ne sont pas moins originaux : un pont représente « une espèce de Rialto », puis « six arbres équarris supportaient un chapeau de fer-blanc à pointes retroussées, et le tout signifiait une pagode chinoise » (101). Le comique résulte de nouveau du contraste entre l'intention – créer quelque chose de beau ou de pittoresque – et le résultat (« une espèce de », « le tout signifiait »). Le texte est d'autant plus comique que, nouveau décalage, les deux bonshommes se montrent insensibles à l'adversité. Leur enthousiasme reste en effet intact : « La terre buvait l'eau, n'importe ! Il se formerait un fond de glaise, qui la retiendrait. » (101) Bientôt démenti par les faits, cet emportement naïf prête à sourire.
- 23 Pour parfaire leur projet, Bouvard et Pécuchet abattent un tilleul, avec un résultat imprévu :

La besogne finie, Bouvard qui était sur le perron, cria de loin :
 – « Ici ! on voit mieux ! »
 – « Voit mieux » fut répété dans l'air.
 Pécuchet répondit :
 – « J'y vais ! »
 – « Y vais ! »
 – « Tiens ! Un écho ! »
 – « Écho ! »

Le tilleul, jusqu'alors l'avait empêché de se produire ; – et il était favorisé par la pagode, faisant face à la grange, dont le pignon surmontait la charmille.
 Pour essayer l'écho, ils s'amusèrent à lancer des mots plaisants. Bouvard en hurla d'obscènes. (102)

- 24 Ici, le texte expose explicitement son principe de construction : un écho est une répétition simple mais tronquée, déformée²² ; malgré cela, nous le verrons, il restera la plus belle réussite des jardiniers. Dans une perspective poétologique, ce passage ressemble lui-même à un écho, puisqu'il préfigure l'activité finale des protagonistes, la copie. Bref, le principe du Même, constitutif du roman entier, est mis à nu dès ce moment du récit.
- 25 L'échec de l'épisode sera d'autant plus cuisant qu'ensuite, devant les invités, Bouvard et Pécuchet n'arriveront plus à reproduire l'écho (108). Autre exemple d'une copie qui échoue à ce moment-là : la blague maintes fois répétée sur la dame en plâtre tombe à plat :
- Comme on longeait la charmille, [Bouvard] dit d'un air finaud :
 – « Ah ! voilà une personne que nous dérangerons ! mille excuses ! »
 La plaisanterie ne fut pas relevée. Tout le monde connaissait la dame en plâtre !
 (107)
- Pour en venir au second temps de l'épisode : Flaubert choisit la scène de la réception des notables pour présenter l'ensemble du nouveau jardin sous la forme d'un tableau : Pécuchet fit un signe. Les rideaux s'ouvrirent, et le jardin apparut. C'était dans le crépuscule, quelque chose d'effrayant. Le rocher comme une montagne occupait le gazon, le tombeau faisait un cube au milieu des épinards, le pont vénitien un accent circonflexe par-dessus les haricots – et la cabane, au delà, une grande tache noire ; car ils avaient incendié son toit, pour la rendre plus poétique. Les ifs en forme de cerfs ou de fauteuils se suivaient, jusqu'à l'arbre foudroyé, qui s'étendait transversalement de la charmille à la tonnelle, où des pommes d'amour pendaient comme des stalactites. Un tournesol, ça et là, étalait son disque jaune. La pagode chinoise peinte en rouge semblait un phare sur le vigneau. Les becs des paons frappés par le soleil se renvoyaient des feux, et derrière la claire-voie, débarrassée de ses planches, la campagne toute plate terminait l'horizon.
- Devant l'étonnement de leurs convives Bouvard et Pécuchet ressentirent une véritable jouissance. (106 sq.)
- 26 Parmi les procédés comiques employés, on trouve de nouveau le contraste entre l'intention poétique et le milieu, voire le résultat prosaïque (« au milieu des épinards », « par-dessus les haricots » ; « la campagne toute plate ») ; Bouvard et Pécuchet, qui chérissent la poésie des ruines, pensent à tort qu'il suffit d'abattre un arbre ou d'incendier une cabane pour avoir affaire à de vraies ruines ; en fait, il n'en résulte que destruction et pétrification (« des pommes d'amour [...] comme des stalactites »). De plus, des éléments bourgeois s'y mêlent, les « ifs en forme [...] de fauteuils » renvoient à un salon : on découvre que derrière la façade romantique se cachent des goûts de petits-bourgeois. À la lumière de cette découverte, on comprend mieux comment les jardiniers ont pu croire que la destruction pourrait remplacer le pittoresque : leur « art » est empreint d'un esprit pratique, banal, étranger à toute création.
- 27 Mais surtout, Bouvard et Pécuchet présentent à leur public une collection d'éléments complètement hétéroclites. À partir de leurs modèles, Bouvard et Pécuchet ont fabriqué un mélange des genres et des catégories esthétiques qui n'obéit à aucune cohérence : la nature sublime côtoie un salon bourgeois, Pékin, Venise, et le jardin français le jardin anglais. On comprend mieux l'ironie d'une observation antérieure : « Quelque chose manquait au delà pour compléter l'harmonie. » (102) – c'est justement l'harmonie elle-même qui manque, et ce n'est pas l'arbre abattu qui y remédiera.

- 28 En somme, le tableau final correspond à l'évocation des genres de jardins au début de l'épisode : il en reprend certains termes, mais dans une combinaison sauvage. À l'énumération, structurée par des définitions et des attributions – « [...] le genre mélancolique et romantique [...] se signale par des immortelles, des ruines, des tombeaux [...] » (100) –, répond une suite incongrue et éclectique. Bouvard et Pécuchet convertissent donc le savoir proposé, *i.e.* un métalangage esthétique caractérisé par des notions génériques cohérentes, en un objet concret difforme, grotesque, suscitant le rire. C'est d'ailleurs ce qui se passe également au sein de la diégèse, puisque le jardin suscite une réaction forte auprès du public : « M^{me} Bordin éclata de rire. Tous firent comme elle. » (107)
- 29 Le tableau disharmonieux illustre parfaitement le mode syncrétique suivant lequel Bouvard et Pécuchet utilisent et transforment les savoirs : ils les mélangent, procédé satirique par excellence²³ ; le résultat est hétéroclite, grotesque. On peut en donner un autre exemple avec l'invention de la « Bouvarine » :
- Ils y mettraient de la coriandre comme dans le kummel, du kirsch comme dans le marasquin, de l'hysope comme dans la chartreuse, de l'ambrette comme dans le vespetro, du calamus aromaticus comme dans le krambambuli ; – et elle serait colorée en rouge avec du bois de santal. (113)
- 30 Le même éclecticisme règne dans l'énumération des questions historiques qu'ils se posent (168), et il préside aussi à l'organisation de leur « musée » (163-165 et 169-172).
- 31 Le grotesque, procédé comique impliquant la déformation et l'hétéroclite, est essentiel au comique de *Bouvard et Pécuchet*. Dans d'autres épisodes, il est véhiculé par l'aspect physique des personnages. Dans l'épisode géologique, Bouvard, ayant tout d'un coup peur d'un cataclysme, court sur la plage normande : « Bouvard en démente, courait toujours. Le parapluie polybranches tomba, les pans de sa redingote s'envolaient, le havresac ballottait à son dos. C'était comme une tortue avec des ailes, qui aurait galopé parmi les roches ; une plus grosse le cacha. » (152 sq.) L'exemple est d'autant plus frappant qu'en raison de la lourdeur de sa carapace et de sa lenteur, une tortue est aux antipodes d'un animal qui vole ou galope : Bouvard est donc comparé à une sorte de monstre – à la manière de ceux qui étaient au programme au cours du même épisode (141). Pécuchet, lui, ressemble à une forme animale plus habituelle quand il découvre les échasses lors des exercices de gymnastique : « La nature semblait l'y avoir destiné ; car il employa tout de suite le grand modèle, ayant des palettes à quatre pieds du sol ; – et tranquille là-dessus, il arpenta le jardin, pareil à une gigantesque cigogne qui se fût promenée. » (276) De nouveau, le jardin fait figure de contexte prosaïque, de nouveau, Pécuchet s'y heurte, de façon brutale cette fois-ci, puisqu'il tombe et se relève « les narines saignantes » (276). De nouveau, dans une situation burlesque, la comparaison avec une bête disproportionnée suscite le rire. Les deux comparaisons animales ne renforcent pas seulement les aspects physiques des protagonistes : ils contribuent à la dimension grotesque du roman dans son ensemble.
- 32 Les trois exemples analysés le suggèrent clairement : le grotesque dans *Bouvard et Pécuchet* est loin d'être triste, comme l'a suggéré Michel Crouzet, se référant entre autres à l'épisode de l'architecture du jardin²⁴. Tout au contraire, malgré un fond sérieux, il se prête franchement au rire – nous y reviendrons.

Analyse de détail II : la philosophie

- 33 L'épisode de la philosophie (299-325) illustre les deux autres rapports aux savoirs nommés ci-dessus, la spéculation théorique et la tentative d'invention propre. À la fin de leur activité de magnétiseurs, Bouvard et Pécuchet s'interrogent sur le rapport entre matière et Esprit ; ils abordent les autorités philosophiques dans l'espoir de résoudre cette question : « Pour s'en rendre compte, ils firent des recherches dans Voltaire, dans Bossuet, dans Fénelon – et même ils reprirent un abonnement à un cabinet de lecture. » (300)
- 34 Les maîtres anciens étaient inaccessibles par la longueur des œuvres ou la difficulté de l'idiome ; mais Jouffroy et Damiron les initièrent à la philosophie moderne ; – et ils avaient des auteurs touchant celle du siècle passé.
Bouvard tirait ses arguments de La Mettrie, de Locke, d'Helvétius ; Pécuchet de M. Cousin, Thomas Reid et Gérando. Le premier s'attachait à l'expérience, l'idéal était tout pour le second. Il y avait de l'Aristote dans celui-ci, du Platon dans celui-là – et ils discutaient. (300)
- 35 Le texte est d'une ironie marquée et il recourt encore à l'énumération ; c'est la suite du chapitre qui introduit de nouveaux procédés du comique. Il présente les savoirs avant tout sous la forme d'un dialogue entre Bouvard et Pécuchet, ou bien entre les deux et un tiers : on peut y voir un détournement du procédé platonicien, dans la mesure où il ne s'en dégage aucune vérité finale. Mais, surtout, le dialogue est théâtralisé, puisqu'il y a une véritable distribution des rôles, Bouvard endossant celui du matérialiste, Pécuchet défendant l'idéalisme. L'épisode est même dramatisé car il se termine sur la désillusion complète et une tentative de suicide, qui, coup de théâtre, est interrompue par une procession religieuse, liée au retour à la vie. Ici, la référence au *Faust* de Goethe est évidente : la première scène de l'acte I présente le savant désespéré sur le point de se suicider sauvé *in extremis* par les cloches de Pâques. Or cette dramatisation est reprise par Flaubert sur un mode parodique (nous y reviendrons plus loin).
- 36 Trois facteurs majeurs contribuent au comique de cet épisode : le comportement des philosophes en herbe (le comique de caractère), le cheminement de leur raisonnement, et enfin les images employées par Flaubert afin de décrire le processus réflexif.
- 37 Au niveau du comportement des personnages, la motivation volatile est une première source de comique. Dans leurs études Bouvard et Pécuchet se laissent guider par le principe du plaisir : dès qu'ils s'ennuient ou que les exigences deviennent trop grandes, ils renoncent. Ainsi, Spinoza (le philosophe favori de Flaubert) doit, dès le départ, satisfaire à l'exigence du divertissement :
Souvent ils s'arrêtaient, pour mieux réfléchir. Pécuchet absorbait des prises de tabac et Bouvard était rouge d'attention.
– « Est-ce que cela t'amuse ? »
– « Oui ! sans doute ! Va toujours ! » (302)
- 38 De façon tout aussi désinvolte, ils déclarent après quelques lectures être « las des philosophes » (309). Peur de l'ennui et de l'effort : les limites fixées à la curiosité des bonshommes sont étroites. Le comportement enfantin contraste avec le sérieux des sujets abordés.
- 39 Deuxièmement, la médiocrité de leurs moyens intellectuels liée à la prétention de leur orgueil prête à sourire. Les richesses renfermées par leurs consciences sont fort limitées :

le but de la psychologie est d'étudier les faits qui se passent « au sein du moi » ; on les découvre en observant.

– « Observons ! » Et pendant quinze jours, après le déjeuner habituellement, ils cherchaient dans leur conscience, au hasard – espérant y faire de grandes découvertes, et n'en firent aucune – ce qui les étonna beaucoup. (304)

- 40 Ce constat ne saurait surprendre le lecteur. Du coup, le renouvellement de la même prétention à propos d'un nouvel objet devient ridicule : « Une fois maîtres de l'instrument logique, ils passèrent en revue les différents critères [...] » (307) Ou bien : « La certitude que rien n'existe (si déplorable qu'elle soit) n'en est pas moins une certitude. Peu de gens sont capables de l'avoir. Cette transcendance leur inspira de l'orgueil ; et ils auraient voulu l'étaler. » (316) D'ailleurs, dans certains de ces passages, l'impartialité flaubertienne n'est pas aussi grande qu'on ne le croie généralement : le narrateur ne reprend pas uniquement les idées des personnages – qui se croient « maîtres de l'instrument logique » par exemple –, mais il les juge également. Des termes comme « déplorable » ou « orgueil » expriment une appréciation, parfois implicite, mais sans appel : « Bouvard feignait de comprendre. » (314)

- 41 Ce manque de moyens contraste avec les postures qu'ils choisissent :

– « Soyons philosophes » dit Pécuchet ; « un peu moins d'argent, les intrigues d'une femme, la maladresse d'un domestique, qu'est-ce que tout cela ? Tu es trop plongé dans la matière ! »

– « Mais quand elle me gêne », dit Bouvard.

– « Moi, je ne l'admets pas ! » repartit Pécuchet.

Il avait lu dernièrement une analyse de Berkeley, et ajouta : « Je nie l'étendue, le temps, l'espace, voire la substance ! Car la vraie substance c'est l'esprit percevant les qualités. »

– « Parfait » dit Bouvard « mais le monde supprimé, les preuves manqueront pour l'existence de Dieu. » (313)

- 42 « Je nie [...] ! » : le geste grandiose reste vain, le manque d'étude personnelle (« une analyse de Berkeley ») le décrédibilise davantage. Du reste, les propos de Pécuchet ne suscitent aucun raisonnement approfondi – après tout, le scepticisme mériterait un débat. Pour tout résultat, ils mènent à un raccourci (Bouvard discutant la preuve de l'existence de Dieu).

- 43 Généralement, le milieu dément la posture : dans le passage cité, Pécuchet tente d'appliquer des principes philosophiques à leur situation, c'est-à-dire à « leur gêne pécuniaire » qui va en augmentant (309). Il n'y arrive pas : « [...] et le délabrement de leur domicile avivait leur chagrin par des irritations quotidiennes. Pour se remonter, ils se faisaient des raisonnements, se prescrivait des travaux, et retombaient vite dans une paresse plus forte, dans un découragement profond. » (320) Le contraste entre le milieu prosaïque et la pose héroïque fournit un effet comique certain.

- 44 Les personnages sont les cibles privilégiées de l'ironie. Cependant, le roman s'attaque également au savoir présenté : les prétentions de Bouvard et Pécuchet sont le reflet déformé de celles des philosophes. Par conséquent, le contraste comique entre idéal et réalité s'applique tout autant au savoir traité. La promesse de la philosophie n'est pas tenue, car elle n'explique ni la matière ni l'Esprit. Quand les bonshommes en ont pour la première fois assez – « Et tous deux s'avouèrent qu'ils étaient las des philosophes. Tant de systèmes vous embrouille. La métaphysique ne sert à rien. On peut vivre sans elle. » (309) –, ils n'ont pas tout à fait tort. Au vu du résumé et des citations qui en sont donnés, leur

critique de Guesnier, auteur du *Cours de philosophie, à l'usage des classes* (303)²⁵, semble bien justifiée :

Tant d'embarras pour démontrer des platitudes, le ton pédantesque de l'auteur, la monotonie des tournures : « Nous sommes prêts à le reconnaître – Loin de nous la pensée – Interrogeons notre conscience » l'éloge sempiternel de Dugalt-Stewart, enfin tout ce verbiage, les écœura tellement, que sautant par dessus la faculté de vouloir, ils entrèrent dans la Logique. (306)

45 À y regarder de près, Flaubert réussit à critiquer à la fois l'auteur pour son mauvais style et ses lecteurs pour leur désinvolture. La critique de l'idéalisme selon Bouvard – relativement bien argumentée – montre bien que la discipline ne sortira pas indemne du débat : « Je n'en veux plus ! Le fameux *cogito* m'embête. On prend les idées des choses pour les choses elles-mêmes. On explique ce qu'on entend fort peu, au moyen de mots qu'on n'entend pas du tout ! Substance, étendue, force, matière et âme, autant d'abstractions, d'imaginaires. Quant à Dieu, impossible de savoir comment il est, ni même s'il est ! Autrefois, il causait le vent, la foudre, les révolutions. À présent, il diminue. D'ailleurs, je n'en vois pas l'utilité. » (315 sq.)

46 Une troisième source du comique réside dans le jeu de rôle théâtral auquel s'adonnent les personnages :

Pécuchet réfléchit, se croisa les bras. – « Mais nous allons tomber dans l'abîme effrayant du scepticisme. »

Il n'effrayait, selon Bouvard, que les pauvres cervelles.

– « Merci du compliment ! » répliqua Pécuchet. (308)

47 La dispute dégénère, Pécuchet se fâche : « " Ah ! tu n'es qu'un sophiste ! " Et Pécuchet, vexé, bouda pendant trois jours. » (308) Le ressort, c'est de nouveau un enthousiasme exagéré : surtout Pécuchet fait preuve ici d'un grand engagement, d'une « soif ardente » de vérité (310). La passion, cette fois-ci, est suggérée par le moyen dramatique de la stichomythie : « ils s'excitaient l'un l'autre » (318).

48 Le comique de caractère est complété par les rapports sociaux des bonshommes. Bouvard et Pécuchet saisissent l'occasion de déployer leurs connaissances philosophiques devant les habitants de Chavignolles et y sèment la zizanie – la confrontation des savoirs avec l'environnement provincial et bourgeois donne sa dimension sociale et politique au roman. Les interrogations de Bouvard et Pécuchet sont perçues comme une attaque à l'ordre public :

Bouvard et Pécuchet proférèrent en d'autres occasions leurs abominables paradoxes. Ils mettaient en doute, la probité des hommes, la chasteté des femmes, l'intelligence du gouvernement, le bon sens du peuple, enfin sapaient les bases.

Foureau s'en émut, et les menaça de la prison, s'ils continuaient de tels discours.

L'évidence de leur supériorité blessait. Comme ils soutenaient des thèses immorales, ils devaient être immoraux ; des calomnies furent inventées.

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

49 Tout comme dans la critique de Guesnier, le comique est double ; il se base essentiellement sur l'exagération des propos. Incapables de construire une pensée cohérente, les bonshommes développent un esprit sceptique, mêlé à un sentiment d'orgueil qui se trahit dans la phrase au style indirect libre (« L'évidence de leur supériorité blessait. »). Dans l'absolu, cet orgueil est infondé, mais par rapport aux habitants de Chavignolles, il a sa raison d'être. Par moments, il conduit même à un esprit véritablement critique, c'est-à-dire à l'exécration de la bêtise si chère à Flaubert lui-même. Cependant, Bouvard et Pécuchet étant les énonciateurs de cette sagesse, elle

semble moins convaincante – l’auteur y met certainement de l’autodérision. Quant à la crainte des habitants, elle semble encore plus exagérée que l’orgueil des compères, et tourne tout à fait au sérieux : enfin, la réaction répressive n’a en effet plus rien de comique.

- 50 Après le comique de caractère, somme toute classique, la présentation du raisonnement constitue un ressort comique plus original. Ces raisonnements relèvent soit de la simplification excessive, soit d’un scrupule déplacé. Ainsi, le raccourci présente une caractéristique fondamentale de la mise en scène des savoirs dans *Bouvard et Pécuchet* : « " Admets-tu la pesanteur ? " reprit Bouvard. " Or si la matière peut tomber, elle peut de même penser. Ayant eu un commencement, notre âme doit finir, et dépendante des organes, disparaître avec eux. " » (301) De la pesanteur à la réflexion : l’analogie semble absurde. Cette espèce de raccourci se retrouve partout, surtout dans le traitement sommaire des différents sujets. Dans les dialogues où tout semble évident – « “Quand je vois une horloge...” “Oui ! oui ! connu ! mais où est le père de l’horloger ?” » (301) –, en réalité, rien ne l’est. Ainsi, de la preuve de l’existence de Dieu selon Descartes, Pécuchet « passa au témoignage de la conscience, à la tradition des peuples, au besoin d’un créateur » (301). Pire, les raccourcis caractérisent aussi leurs lectures. Quand ils se tournent vers Spinoza, ils renoncent à lire le texte dans son intégralité : « *L’Éthique* les effraya avec ses axiomes, ses corollaires. Ils lurent seulement les endroits marqués d’un coup de crayon [...]. » (302) Forcément, le raisonnement qui en découle est estropié, de même qu’il ne suffit pas de « parcourir les tables de plusieurs volumes » (308) pour en connaître le contenu.
- 51 Dès qu’ils ont compris quelque chose, les protagonistes reproduisent ces bribes de façon quasi automatique – intervient alors le comique des mots. Pécuchet « *débata* les trois preuves cartésiennes » (301 ; je souligne), et dans une dispute « ils *rabâchaient* ainsi les *mêmes* arguments » (305 ; je souligne) ; face aux habitants de Chavignolles, ils « *proférèrent en d’autres occasions* leurs abominables paradoxes » (319 ; je souligne). Or, Bergson l’a souligné, l’automatisme et la « *raideur du mécanique* » sont des grandes sources du comique²⁶.
- 52 Aux antipodes du raccourci, on trouve les complications excessives. Pécuchet, surtout, a tendance à y verser : « Et il demeura silencieux, acculé dans une impasse, conséquence des prémisses qu’il avait lui-même posées. Ce fut une surprise, un écrasement. » (316) Le processus va s’accroissant, si bien qu’à la fin de l’épisode, la philosophie semble creuser un fossé entre les bonshommes et le monde qui les entoure :
- [...] et ils se rappelèrent le temps où ils étaient heureux. Pourquoi ne suivaient-ils plus les moissonneurs ? Où étaient les jours qu’ils entraient dans les fermes cherchant partout des antiquités ? Rien maintenant n’occasionnerait ces heures si douces qu’emplissaient la distillerie ou la Littérature. Un abîme les en séparait. Quelque chose d’irrévocable était venu. (320 sq.)
- 53 La complication touche également le langage. Voulant éviter le piège d’un langage « philosophiquement incorrect », Bouvard et Pécuchet utilisent des formules détournées :
- Comme le terme qui désigne un accident ne l’embrasse pas dans tous ses modes, ils tâchèrent de n’employer que des mots abstraits – si bien qu’au lieu de dire : « Faisons un tour, – il est temps de dîner, – j’ai la colique » ils émettaient ces phrases : « Une promenade serait salutaire, – voici l’heure d’absorber des aliments, – j’éprouve un besoin d’exonération. » (307)
- 54 Le scrupule excessif paraît ridicule, bien évidemment, et les périphrases abstraites sont bien moins précises que les expressions courantes qu’elles remplacent. Cet épisode est à

rapprocher du comique des mots des *Femmes savantes* (surtout de la scène 6 du deuxième acte) ou bien des *Précieuses ridicules* : tout comme les comédies de Molière, le roman tourne en dérision un langage prétentieux et artificiellement correct. Le sujet lui-même est d'ailleurs une reprise, puisque Flaubert l'a déjà employé au cours des tentatives littéraires (217).

- 55 Enfin, le comique s'exprime de façon très novatrice dans les images employées par Flaubert pour illustrer la réflexion. Il peut s'agir de tableaux entiers, qui mettent en scène « le comique des idées », comme par exemple la scène contemplative dans le jardin (309 sq.) analysée par Jacques Neefs²⁷. Mais Flaubert recourt aussi à des images concrètes qui illustrent la pensée en cours : trois images traduisant le scepticisme et le désespoir grandissants des protagonistes sont ici à retenir.
- 56 D'abord, *L'Éthique* de Spinoza fait une drôle d'impression sur Bouvard et Pécuchet : « Il leur semblait être en ballon, la nuit, par un froid glacial, emportés d'une course sans fin, vers un abîme sans fond, – et sans rien autour d'eux que l'insaisissable, l'immobile, l'Éternel. C'était trop fort. Ils y renoncèrent. » (303) La comparaison avec un vol en ballon, la nuit, illustre l'idée de l'esprit qui s'élève au-dessus d'un monde inconscient. Le « froid glacial » qualifie plus en détail cette approche : dépassant le raisonnement philosophique, elle aboutit à la contemplation ; elle est impassible et impartiale ; le panorama, sublime²⁸. De plus, le voyage ressemble à une « course sans fin », parcourant « un abîme sans fond » : nous voici devant le refus flaubertien de conclure, car, confrontée à un monde infiniment complexe, la contemplation ne peut prendre fin. Bref, cette image résume l'attitude que Flaubert a pu adopter suite à sa propre lecture du philosophe – alors que pour Bouvard et Pécuchet, elle est si effrayante qu'elle les pousse à capituler²⁹. La pusillanimité limitant leur « besoin de vérité » (310) prête à sourire, surtout si on la met en rapport avec les postures héroïques analysées plus tôt.
- 57 Une deuxième image illustrant la pensée est bien plus prosaïque : « Ils commençaient des raisonnements sur une base solide. Elle croulait ; – et tout à coup plus d'idée, – comme une mouche s'envole, dès qu'on veut la saisir. » (311) La comparaison d'une idée d'ordre philosophique avec une mouche n'est innocente qu'à première vue, puisqu'on peut de nouveau relier le vulgaire insecte à l'environnement campagnard³⁰. La réflexion des bonshommes se voit ainsi déterminée par le contexte banal dans lequel ils exercent leurs activités – tout comme leur réflexion sur la propriété (317) ne semble pas sans rapport avec leur manque de moyens financiers (309) ; c'est un nouvel avatar du contraste (comique) entre idéal et réalité.
- 58 Dans une perspective plus vaste, ce passage est à rapprocher de celui qui décrit les tentatives littéraires : « Parfois, ils sentaient un frisson et comme le vent d'une idée ; au moment de la saisir, elle avait disparu. » (214) Dans les deux cas, la créativité limitée des personnages est mise en avant. Plus généralement, l'esprit humain se voit confronté à des limites – et l'idée de la toute-puissance du génie humain, chère aux Romantiques, est discréditée ; point de *poeta vates* dans ce roman.
- 59 La troisième image marque la fin du parcours : « Bouvard et Pécuchet ne s'en souciaient. Le monde diminuait d'importance – ils l'apercevaient comme dans un nuage, descendu de leur cerveau sur leurs prunelles. » (320) Les protagonistes sont devenus des sceptiques, le monde leur semble désormais « comme dans un nuage », c'est-à-dire comme une illusion. La comparaison, aussi claire qu'elle semble, est à double tranchant : le nuage peut tout aussi bien marquer une vue défaillante, et ainsi se retourner contre celui qui croit voir. En

effet, le retour à la vie (qui aura lieu peu de temps après) plaide en faveur de cette interprétation. Du coup, sans être ouvertement comique, le nuage devient une image à portée ironique.

Le gai savoir, un comique moderne

- 60 La modernité du comique dans *Bouvard et Pécuchet* ne réside que partiellement dans les formes spécifiques des procédés comiques employés. Notre analyse l'a montré sans toujours le dire : souvent, Flaubert a recours à des moyens tout à fait classiques. C'est le cas du contraste entre idéal et réalité ou bien de l'énumération. On trouve aussi, bien sûr, quelques procédés explicitement modernes : à première vue, les scènes impliquant le grotesque du physique et du comportement ressemblent à des *lazzi*, aux faits et gestes improvisés dans la *commedia dell'arte*. Cependant, à y regarder de près, ce grotesque relève d'une imagination visuelle, privilégiant le sens de l'absurde, qui se développera au ^{xx}e siècle³¹. Il tire son énergie non du pittoresque, mais tout au contraire de la banalité quotidienne détournée ; elle repose principalement sur la combinaison inattendue et incongrue d'éléments divers. Ici, Flaubert dépasse de loin le grotesque romantique, tel que par exemple Victor Hugo le met en scène dans *Notre-Dame de Paris*. L'imagination flaubertienne est bien plus à rapprocher de celle de Jarry, qui – quelques années plus tard – comparera son Père Ubu à un animal des mers : « S'il ressemble à un animal, il a surtout la face porcine, le nez semblable à la mâchoire supérieure du crocodile, et l'ensemble de son carapaçonnage de carton le fait en tout le frère de la bête marine la plus esthétiquement horrible, la limule. »³² La description n'est pas sans rappeler la comparaison de Bouvard avec une tortue, et les deux images ont en commun d'être non seulement « esthétiquement horribles », mais surtout très drôles.
- 61 Dans le même sens, la présentation critique des lieux communs anticipe certains dialogues d'Ionesco. Finalement, le retour constant, voire obsessionnel du Même nous semble marquer une idée moderne du comique, que l'on pourrait, *mutatis mutandis*, mettre en rapport avec certaines réflexions philosophiques développées à la suite de Nietzsche.
- 62 Cependant, c'est la fin de l'épisode philosophique – en particulier la comparaison avec le *Faust* de Goethe, analyse que nous avons laissée en suspens plus haut – qui permet de dégager véritablement la portée moderne du comique dans *Bouvard et Pécuchet*. Je cite la traduction de Nerval³³ :

Faust :

[...] Voici une liqueur que je dois boire pieusement, elle te remplit de ses flots noirâtres ; je l'ai préparée, je l'ai choisie, elle sera ma boisson dernière, et je la consacre avec toute mon âme, comme libation solennelle, à l'aurore d'un jour plus beau.

(Il porte la coupe à sa bouche. – Son des cloches et chants des chœurs.)

Chœur des anges :

Christ est ressuscité ! Joie au mortel qui languit ici-bas dans les liens du vice et de l'iniquité !

Faust :

Quels murmures sourds, quels sons éclatants arrachent puissamment la coupe à mes lèvres altérées ? Le bourdonnement des cloches annonce-t-il déjà la première heure de la fête de Pâques ? Les chœurs divins entonnent-ils les chants de consolation, qui, partis de la nuit du tombeau, et répétés par les lèvres des anges, furent le premier gage d'une alliance nouvelle ?

[...]

Faust :

Pourquoi, chants du ciel, chants puissants et doux, me cherchez-vous dans la poussière ? Retentissez pour ceux que vous touchez encore. J'écoute bien la nouvelle que vous apportez ; mais la foi me manque pour y croire : le miracle est l'enfant le plus chéri de la foi. Pour moi, je n'ose aspirer à cette sphère où retentit l'annonce de la bonne nouvelle ; et cependant, par ces chants dont mon enfance fut bercée, je me sens rappelé dans la vie. [...] Oh ! retentissez encore, doux cantiques du ciel ! Mes larmes coulent, la terre m'a reconquis !³⁴

- 63 Sans être croyant, Faust est retenu par le son des cloches de Pâques – la scène a particulièrement marqué Flaubert³⁵. Le son des cloches ne transmet pas de message chrétien au protagoniste, mais évoque le souvenir de son enfance tout empreinte de la Foi (motif récurrent dans la littérature romantique) : c'est bien cette réminiscence qui amène le savant à réaffirmer l'existence (« la terre m'a reconquis ! »). La Religion est donc présente comme cadre (voir aussi l'affrontement entre Dieu et le Diable dans le « Prologue »), et elle joue le rôle d'un relais ; sans être déterminante *en tant que Religion*, elle n'en contribue pas moins à ramener le savant à la vie.

- 64 Pour Bouvard et Pécuchet, la causalité n'est pas la même. Les deux bonshommes se trouvent dans la même impasse pourtant, puisqu'ils sont également au bord du suicide :

L'esprit d'imitation emporta Bouvard :

– « Attends-moi ! »

Et il montait sur l'autre chaise quand s'arrêtant tout à coup :

– « Mais... nous n'avons pas fait notre testament ? »

– « Tiens ! C'est juste ! »

Des sanglots gonflaient leur poitrine. Ils se mirent à la lucarne pour respirer.

L'air était froid ; et des astres nombreux brillaient dans le ciel, noir comme de l'encre. La blancheur de la neige, qui couvrait la terre, se perdait dans les brumes de l'horizon.

Ils aperçurent de petites lumières à ras du sol ; et grandissant, se rapprochant, toutes allaient du côté de l'église.

Une curiosité les y poussa.

C'était la messe de minuit. Ces lumières provenaient des lanternes des bergers.

Quelques-uns, sous le porche, secouaient leurs manteaux. (324)

- 65 Pécuchet veut mettre fin à ses jours, Bouvard l'imité : la problématique du Même revient jusque dans cette situation extrême. Les deux personnages ne semblent faire qu'un, et cette ressemblance quasi mécanique – « l'esprit d'imitation » – tend d'ores et déjà à ôter tout effet tragique à la scène. C'est une réflexion commune (portant une fois de plus sur une lacune !) qui les retient, et qui brise la dynamique dramatique négative ; ils se mettent à la fenêtre. La vue qui s'offre à leurs yeux rappelle étrangement les impressions que leur avait inspirées Spinoza : un paysage nocturne et hivernal, froid, clair, et infini. C'est donc une allégorie de la contemplation impartiale qui marque la fin du désespoir – et non la Religion.

- 66 L'intérêt porté à celle-ci est au contraire une *conséquence* du retour à la vie : à peine rétablis, les bonshommes développent une nouvelle « curiosité », retombent dans leur passion pour les savoirs. On ne peut assez souligner l'importance de cette suite des événements. Pendant des siècles, la curiosité a été condamnée par l'Église, sous prétexte que ce sentiment amène les hommes à s'intéresser au monde, à s'attacher à l'existence terrestre, qu'il les détourne du Ciel et les conduit ainsi, plus ou moins directement, au Pêché. Ce n'est qu'avec la Renaissance que s'opère un changement fondamental : la curiosité est désormais estimée comme une valeur positive, incitant aux inventions et aux découvertes³⁶. La Science, bien évidemment, est son domaine de prédilection : la curiosité

en est le moteur. C'est aussi, bien sûr, le cas de nos bonshommes, imitateurs des scientifiques et d'autres experts : leurs aventures sont le résultat d'une curiosité sans bornes.

- 67 Dans cette perspective la fin de l'épisode prend toute sa portée. Ce n'est nullement la Religion qui sauve les savants des abîmes où la curiosité scientifique les a conduits. Ici, Flaubert va encore plus loin que Goethe, chez qui Faust est sauvé par une pratique religieuse subordonnée au motif du souvenir. Dans *Bouvard et Pécuchet*, le christianisme remplit encore moins directement un rôle salvateur. La Religion n'apparaît que comme l'objet d'une curiosité renaissante – elle sera une *curiosité* parmi d'autres. La scène contient en germe le déroulement du prochain épisode : la Foi intéressera les bonshommes passagèrement, et sera oubliée ensuite³⁷. Flaubert adapte donc la scène du *Faust* pour montrer comment les compères, à peine sauvés, se couvrent à nouveau de ridicule. Pique suprême, ce nouveau travers n'est traditionnellement rien de moins que la voie salvatrice par excellence.
- 68 Cette observation est à mettre en rapport avec notre réflexion sur les genres esquissée en introduction. *Bouvard et Pécuchet* reprend un sujet sérieux : même si les deux protagonistes sont posés comme personnages comiques, leur préoccupation est tout à fait légitime, leurs interrogations sont justifiées et bon nombre de leurs critiques appropriées. Ce sont, ce passage en particulier nous l'indique, des personnages faustiens. Ils ont un fond romantique : en eux, ils portent l'écart entre le Moi et le Monde : « Un abîme les en séparait. » (321) Or, contrairement à la tragédie goethéenne, ce conflit est présenté non comme un préalable à la volonté de savoir, mais comme faisant partie intégrante de la dynamique dramatique. Le résultat, lui, ce ne sera pas un saut dans un au-delà de la connaissance (chez Faust, au moins dans la première partie de la tragédie, ce sera l'amour) ; ce sera bien plutôt l'intérêt pour la Religion, qui finira par contaminer celle-ci, en ce qu'elle deviendra un savoir parmi d'autres, assujetti aux mêmes caprices des savants, et aux rires du lecteur³⁸.
- 69 Telle est la modernité du traitement comique des savoirs : leur omniprésence, leur insuffisance sont bien marquées, et les conséquences qui en résultent sont indiquées ; l'interprétation anthropocentrique du monde et la domination de celui-ci par les hommes ne vont plus de soi³⁹. Selon Flaubert, il n'en résulte toutefois ni une impasse ni un désespoir définitif⁴⁰ : en employant des procédés comiques, traditionnels ou novateurs, il décide plutôt de déployer ces savoirs dans toute leur splendeur banale afin de les tourner en dérision. Certes, le comique peut tout à fait partir du tragique, de celui du modèle goethéen ou de celui l'expérience humaine en général. Il peut être féroce, par moments il peut frôler le désespoir, et il peut être suspendu dans de rares instants de plénitude. Mais il reste la technique principale employée par Flaubert, dans la conscience que l'échappatoire métaphysique n'est plus une option. Alors, autant contempler les savoirs – et en rire.

NOTES

1. Édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard/Folio, 1979, (207).
2. Après la fin de la poétique des genres au XVIII^e siècle, les éléments comiques et tragiques sont pour ainsi dire devenus libres de droits ; ainsi, ils se retrouvent fréquemment dans des textes qui ne sont pas des drames.
3. Il faut rappeler que de grandes différences existent entre les deux parties de la tragédie, conçues avec 20 ans d'écart – et que la critique allemande, contrairement à la réception française, ne considère ni l'une ni l'autre comme une œuvre romantique. Ce débat ne saurait être tranché ici. Nous nous limiterons à dire que l'on peut voir dans le protagoniste de *Faust I* une figure romantique dans le sens où ce personnage présente une subjectivité radicalement malheureuse ; de plus, Faust tente de franchir le fossé qui se creuse entre lui et le monde par le moyen de l'Amour. Du reste, nous allons le montrer, d'autres motifs romantiques, *e.g.* le souvenir d'enfance, jouent un rôle primordial dans *Faust I*. *Faust II*, en revanche, développe une tout autre thématique et un tout autre traitement des savoirs, qui ne peuvent être abordés dans le cadre de cet article. Je renvoie à Steffen Schneider, *Archivpoetik: Die Funktion des Wissens in Goethes Faust II*, Tübingen, Niemeyer, 2005.
4. Manfred Hardt souligne la proximité des deux textes en ce qu'ils rabaissent tous deux des autorités traditionnelles. Pourtant, il ne souligne pas assez que les modes d'expérience décrits dans les deux textes diffèrent radicalement ; Manfred Hardt, *Flauberts Spätwerk. Untersuchungen zu Bouvard et Pécuchet*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, « Analecta Romanica », 1970, p. 57 sq.
5. Sur ce point, cf. la discussion plus détaillée à la fin de la prochaine partie. Louis Fournier insiste sur le caractère comique de *Bouvard et Pécuchet* en soulignant « qu'il s'agit bien, et sans ambiguïté possible, d'une comédie » : « *Bouvard et Pécuchet*, comédie de l'intelligence », *The French Review*, Special Issue n° 6 (« Studies on the French Novel »), 1974, p. 73-81, ici p. 74.
6. Cf. *e.g.* les références citées ci-dessous, note 40.
7. Pour une analyse plus détaillée, cf. Vincent Stohler, « Du type au stéréotype : analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet* », *Cahiers de Narratologie*, n° 17, 2009, paragraphes 10-18 ; <http://narratologie.revues.org/1184> (URL consulté le 8 décembre 2011). Stohler analyse *Le Bourgeois campagnard* (1842), écrit par Frédéric Soulié, comme une source majeure du roman (paragraphe 18).
8. Le contraste simple est pratiquement synonyme d'antithèse, terme qu'en raison de son origine rhétorique, l'on ne peut toutefois appliquer sans plus de façons au comique. C'est la mise en relation *complexe* de deux opposés qui appelle à proprement parler le terme « contraste » (cf. la suite de l'analyse).
9. Cf. également Brunhilde Wehinger, « Komische Leser – Zum Verhältnis von Komik und Lektüre in Flauberts *Bouvard et Pécuchet* », in : Brunhilde Wehinger (éd.), *Konkurrierende Diskurse. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Zu Ehren von Winfried Engler*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997, p. 311-326, ici p. 316 sq.
10. La campagne a son entrée dans le *Dictionnaire des idées reçues*.
11. À propos de la structure paradigmatique du roman, voir Andreas Mahler : « Der Satiriker Flaubert – Beobachtungen zum *Dictionnaire des idées reçues* und zu *Bouvard et Pécuchet* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 105.1, 1995, p. 26-53, ici p. 39. Mahler renvoie à d'autres critiques allant dans ce sens (*ibid.*, note 51).

12. Victor Brombert y voit la source comique principale, tout en la jugeant peu satisfaisante : « It is rather the typically slow and heavy humour of the middle of the nineteenth century [...]. Redundance, duplication, parrotism are the very substance of comedy here. » *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1966, p. 258-281, ici p. 262.
13. Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, éd. Frédéric Worms, Paris, Quadrige/PUF, 2007, p. 68-71, surtout p. 68.
14. Rainer Warning, entrée « Komik/Komödie », in : Ulfert Ricklefs (éd.), *Fischer Lexikon Literatur*, trois tomes, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1996, t. II (G-M), p. 897-936, ici p. 910-913. Warning développe son idée à propos de la définition connue du cinquième chapitre de la *Poétique* (1449 a).
15. Il s'agit sans aucun doute de Pierre Boitard, *Manuel complet de l'architecte des jardins, ou l'Art de les composer et de les décorer*, Paris, Roret, 1834.
16. Suivant la « Reconstitution de la bibliothèque de Flaubert », rubrique « Ouvrages anonymes, anthologies », proposée par le site Flaubert ; voir. http://flaubert.univ-rouen.fr/bibliotheque/05_pz.php#r (URL consulté le 4 janvier 2012).
17. Voir Stéphanie Dord-Crouslé, « Flaubert et les Manuels Roret ou le paradoxe de la vulgarisation. L'art des jardins dans *Bouvard et Pécuchet* », in Lise Andries (éd.), *Le Partage des savoirs (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 93-118.
18. Voir également Frida Weissmann, « De *Bouvard et Pécuchet* à *La Cantatrice Chauve* : Similitudes d'une stylistique comique », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 18.2, 1980, p. 221-233, ici p. 226.
19. Voir les énumérations dans « Cyclops », un des chapitres les plus comiques de l'*Ulysse* de James Joyce, e.g. celui des saints et martyrs : *Ulysse*, éd. Walter Gabler, Wolfhard Steppe et Claus Melchior, postface de Michael Groden, London, The Bodley Head, 1993, p. 240-283, ici p. 277-279.
20. Anne Herschberg-Pierrot, « Le cliché dans *Bouvard et Pécuchet* », in : *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, Actes du colloque tenu au Collège de France les 22 et 23 mars 1980, Paris, CDU et SEDES réunis, 1981, p. 31-37, ici p. 34.
21. On peut expliquer l'emploi de l'ironie comme une tentative de dissimuler l'instance narrative : dans ce cas, elle contribuerait à l'impersonnalité de la narration ; typique de l'écriture flaubertienne, elle serait poussée à l'extrême ici. Voir Oliver Wilhelm, « Das ironisierte Museum. Zum Beginn des vierten Kapitels von Flauberts Romanfragment *Bouvard et Pécuchet* », *Germanisch-Romanische Monatsschrift* (N.F.), n° 47, 1997, p. 158-165, surtout p. 160. Jefferson Humphries souligne pour sa part l'effet déstabilisateur de l'ironie, mais omet son apport constructif : « *Bouvard et Pécuchet* and the Fable of Stable Irony », *French Forum*, n° 10.2, 1985, p. 145-162.
22. Herschberg-Pierrot voit dans l'écho « un exemple type de répétition mécanique » ; *op. cit.*, p. 35.
23. Étymologiquement, le mot « satire » signifie « macédoine, mélange ».
24. Michel Crouzet, « Sur le grotesque triste dans *Bouvard et Pécuchet* », in : *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, p. 49-74, ici p. 69 sq.
25. De toute évidence, il s'agit d'un ouvrage fictif ; voir Atsushi Yamazaki, « *Bouvard et Pécuchet* ou la gymnastique de l'esprit », *Revue Flaubert*, n° 7, 2007, (« Flaubert et la philosophie »), <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue7/yamazaki.php> (URL consulté le 6 janvier 2012). Il n'empêche que ce genre d'ouvrages existe bel et bien et que c'est lui qui est visé par la critique.
26. Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 19 et 8.
27. Jacques Neefs, « Flaubert, le comique des idées », in Jeanne Bem et Uwe Dethloff (éd.), avec la collaboration d'Aurélien Barjonet, *Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes*, Tübingen, Gunter Narr, 2006, p. 1-8.
28. Voir la fin de l'analyse de Juliette Azoulai : elle rapproche cette image de certains passages épistolaires où Flaubert décrit des expériences esthétiques fortes. Il faut pourtant souligner que le sublime (évoqué par Azoulai) est largement contaminé par le comique – c'est la frilosité des

bonshommes qui domine. Juliette Azoulai, « L'Éthique de Spinoza dans *Bouvard et Pécuchet* : un vertige philosophique et littéraire », *Revue Flaubert*, n° 11, 2011, (« Fictions du savoir, savoirs de la fiction dans *Bouvard et Pécuchet* »), <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=90> (URL consulté le 8 janvier 2011).

29. La synthèse entre le pathétique et le ridicule n'est pas nouvelle : Flaubert la réclame déjà pour *Madame Bovary*. Dans la lettre à Louise Colet du 9 octobre 1852, il précise à propos d'un entretien entre Emma et Léon : « Je suis à faire une conversation d'un jeune homme et d'une jeune dame sur la littérature, la mer, les montagnes, la musique, tous les sujets poétiques enfin. – On pourrait la prendre au sérieux, et elle est d'une grande intention de *grotesque*. Ce sera, je crois, la première fois que l'on verra un livre qui se moque de sa jeune première et de son jeune premier. *L'ironie n'enlève rien au pathétique. Elle l'outre au contraire.* » Gustave Flaubert, *Correspondance*, cinq tomes, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1973-2007, t. II, p. 171 *sq.*, ici p. 172 ; je souligne. Par la suite, je citerai par *Correspondance*, par le tome et par l'indication de la page.

30. L'image fait également penser à la locution proverbiale « accoucher d'une souris ».

31. Bouvard ressemblant à une tortue ou Pécuchet à une cigogne ne sont pas sans évoquer le comique que l'on trouvera quelques décennies plus tard dans les films de Buster Keaton ou de Charlot. Par son imagination visuelle et son sens de l'absurde, Flaubert nous semble être – toutes proportions gardées – un précurseur de ce comique.

32. Alfred Jarry, « Les Paralipomènes d'Ubu » (précédant *Ubu cocu*), in : *Œuvres complètes*, trois tomes, éd. Michel Arrivé, Paris, Gallimard, 1972, t. I, p. 467-474, ici p. 467.

33. Le choix de cette traduction se justifie par son importance, et par le fait que la « Reconstruction de la bibliothèque de Flaubert » (voir ci-dessus, note 16) n'indique que l'original allemand pour le *Faust*. Contrairement à la proposition de Jean Bruneau (voir ci-dessous, note 35), Flaubert n'a pu lire le *Faust* dans la traduction du Théâtre de Xavier Marmier (*Théâtre de Goethe*, traduction nouvelle, revue, corrigée et augmentée de notices et d'une préface par X[avier] Marmier, Paris, Charpentier, 1848) : le volume ne le contient pas.

34. *Faust de Goëthe, suivi du Second Faust. Choix de ballades et poésies*, traduits par Gérard [sic], Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1840, p. 21-23.

35. Il le dit dans une lettre à Louise Colet, du 1^{er}-2 octobre 1852 : « J'ai relu avant-hier, dans mon lit, *Faust*. Quel démesuré chef-d'œuvre ! C'est ça qui monte haut et qui est sombre ! Quel arrachement d'âme dans la scène des cloches ! » *Correspondance* II, p. 165-167, ici p. 166. Dans la note qui se rapporte à ce passage, Bruneau propose la traduction de Marmier.

36. Sur ce processus, voir Hans Blumenberg, *La Légitimité des Temps modernes*, traduit par Marc Sagnol, Jean-Louis Schlegel et Denis Trierweiler, avec la collaboration de Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, 1999, troisième partie : « La curiosité théorique en procès », p. 257-516.

37. À cet égard, une différence est à souligner : Faust renaît à Pâques, fête de la Rédemption, alors que Bouvard et Pécuchet sont sauvés à Noël, fête de la Nativité. Or, en analysant la portée symbolique de cette deuxième fête, force est de constater que le nouveau-né n'a pas encore sauvé le monde. Sa naissance n'est qu'une promesse et souligne ainsi l'espoir inhérent à la curiosité naissante des bonshommes, tandis que l'accomplissement de celui-ci est différé.

38. Brombert, voyant un « Faustian anguish » à l'œuvre dans le roman, omet ce côté comique ; *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, *op. cit.*, p. 280. Voilà pourtant la différence principale entre *Bouvard et Pécuchet* et *Faust*.

39. Sur ce point voir Mahler, même si ses conclusions nous paraissent exagérément pessimistes : « Der Satiriker Flaubert – Beobachtungen zum Dictionnaire des idées reçues und zu *Bouvard et Pécuchet* », *op. cit.*, p. 52 *sq.*

40. Ce constat est en opposition avec une partie de la critique qui tend à voir dans *Bouvard et Pécuchet* un fond purement négatif : or, le comique transforme et transcende celui-ci. La position visée est, *e.g.*, défendue par Weissmann, qui parle d'une « angoisse existentielle » ; « De *Bouvard et*

Pécuchet à La Cantatrice Chauve : Similitudes d'une stylistique comique », *op. cit.*, p. 222. Dans le même sens, Brombert définit le roman comme une tragicomédie, voire comme une tragédie, afin de le voir dans la lignée de Samuel Beckett et d'Eugène Ionesco ; *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, *op. cit.*, p. 258 et p. 275-281. Le constat d'une « angoisse existentielle » nous semble erroné, elle ne s'exprime nulle part dans le texte.

INDEX

Mots-clés : comique, savoir, tragique

AUTEUR

NIKLAS BENDER