

LE « COMIQUE QUI NE FAIT PAS RIRE »
DANS *BOUVARD ET PÉCUCHE* DE GUSTAVE FLAUBERT

par

Mélanie Roy

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A

en langue et littérature françaises

août 2009

©Mélanie Roy, 2009

RÉSUMÉ / ABSTRACT

Ce mémoire a pour objet une lecture de *Bouvard et Pécuchet* (1881) de Gustave Flaubert à travers le prisme du « comique qui ne fait pas rire ». Le point de départ de ce mémoire est une question : comment expliquer que le comique de *Bouvard et Pécuchet*, explicitement revendiqué par le romancier dès les premiers balbutiements du projet, ait embarrassé bon nombre de critiques, comme s'il était inadéquat au roman ? Nous verrons comment cette hésitation — *Bouvard et Pécuchet* est-il comique ou non ? — est inscrite dans le roman, qui déploie un espace, Chavignolles, ambigu et indocile au contact duquel toute forme de comique se relativise, ce qui fait osciller le vraisemblable vers l'invraisemblable, le réel vers l'irréel. Il s'agira aussi de montrer comment l'hésitation est renforcée par un brouillage des rapports de proximité et de distance entre les personnages et le réel, brouillage qui contribue à la dimension comique de l'œuvre, mais empêche en même temps les personnages de percevoir le monde comme comédie. Nous verrons que devant l'impossibilité de tenir la scène à distance afin d'isoler ce qui relève de la blague de la réalité, le comique est non pas évacué de la sphère du roman, mais plus exactement perdu de vue.

The topic of this thesis is a reading of Gustave Flaubert's *Bouvard et Pécuchet* (1881), through the lenses of the "comic that does not make laugh". The starting point of this thesis is a question: how is it that the comic in *Bouvard et Pécuchet*, explicitly claimed by the novelist from the very first steps of the project, has confused many critics, as if it were not adequate to the novel? We'll see how this hesitation – is *Bouvard and Pécuchet* funny or not ? – is inscribed in the novel, which unfolds a space, Chavignolles, ambiguous and indocile, within which any form of the comic is put into perspective, which creates an oscillation between the probable and the improbable, the real and the unreal. Finally, our demonstration will focus on showing how this hesitation is reinforced by a complex relation of distance and proximity, that at once makes the novel a comic one and prevents the characters from seeing the world as utterly comic. We will see that confronted with the impossibility of maintaining the space aside to isolate what is meant to be funny from what is real, the comic is not exactly evacuated from the novel sphere, but stays out of sight.

REMERCIEMENTS

Au Fonds québécois de recherche sur la société et la culture et au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, pour leur soutien financier.

À Isabelle Daunais, directrice de ce mémoire, pour la finesse de ses lectures et pour avoir fait preuve à mon égard de tact et de patience, mais aussi de beaucoup d'humour.

À François Ricard, dont les conseils et l'appui ont été précieux dès l'amorce de cette maîtrise.

À mes parents, à mon frère.

À Pascal-Anne, Marielle, Thomas, Evelyne.

À Jean-Philippe.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé / Abstract	ii
Remerciements	iii
Table des matières	iv
Introduction	1
<u>CHAPITRE I : Quel comique pour <i>Bouvard et Pécuchet</i> ?</u>	
Karl Rossmann et le masque du vraisemblable	9
« Une monstruosité littéraire » : <i>Bouvard et Pécuchet</i> devant ses contemporains	12
Des écrivains à la « défense de <i>Bouvard et Pécuchet</i> »	15
Le réalisme au XIXe siècle et la liberté du romancier	19
Le sérieux peut-il être drôle ?	22
Un « comique qui ne fait pas rire »	25
<u>CHAPITRE II : Les pièges de Chavignolles</u>	
L'espace désencombré de Chavignolles	36
Les désordres de Chavignolles	40
Bouvard et Pécuchet faiseurs de tours	43
Du pitre au pire	53
Le comique comme exercice d'épuisement	60
<u>CHAPITRE III : La résistance de Bouvard et Pécuchet</u>	
L'enterrement de Mme Pouchet	64
Un retour à <i>L'Amérique</i> de Franz Kafka	66
« Ce livre que le monde a déserté »	71
Le <i>sens</i> de l'humour de Bouvard et Pécuchet	79
La grande répétition comique	82
Conclusion	86
Bibliographie	92

INTRODUCTION

Partons d'une scène : dans *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert, Frédéric Moreau se trouve à un bal costumé chez la Maréchale. À un moment, ce qu'il voit le stupéfie. Devant lui, sur la piste de danse, s'agite une femme déguisée en Sphinx. Elle se « dém[ène] comme un démon¹ » et rit à gorge déployée. Son rire n'est pas tout à fait un rire de joie. La femme rit emportée par l'ivresse de la fête, mais aussi pour cacher les crachements de sang qui lui gonflent les joues; elle rit pour voiler la vérité de son corps, misérable et malade. Frédéric, témoin de ce spectacle et ne sachant que faire — lui faudrait-il rire avec elle et la laisser se démener en feignant de méconnaître son malheur ? —, l'encourage à partir et à se soigner le plus rapidement possible. La Sphinx lui répond — d'une voix lente insiste Flaubert, pour bien détacher chacun de ses mots: « Bah ! à quoi bon ? autant ça qu'autre chose ! *la vie n'est pas si drôle !*² »

La vie n'est pas si drôle, dit la femme, mais pourtant elle rit. Quel sens faut-il donner à cette assertion, qui a des allures de paradoxes ? D'autant plus qu'ici, le personnage semble inclure dans son affirmation non seulement sa propre condition, mais la

¹ « Et la Sphinx buvait de l'eau-de-vie, criait à plein gosier, se démenait comme un démon », dans Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, présentation par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion (GF), 2003, p.199.

² *Id.* Nous soulignons.

vie au sens large : toute vie n'est pas si drôle, et pour cette raison prenons le parti d'en rire. Confronté à cette absence de comique de la vie humaine que la femme a choisi de surmonter en la dissimulant sous son rire, Frédéric est « pris d'une tristesse glaciale, comme s'il avait aperçu des mondes entiers de misère et de désespoir³ ».

Ce détour par *L'Éducation sentimentale* suggère combien le rire flaubertien peut être porteur d'ambiguïté. Afin de désamorcer la gravité de la situation, Frédéric Moreau aurait pu tout aussi bien rire avec la Sphinx, et ainsi s'alléger du poids du triste spectacle, mais il choisit de regarder en face la *réalité* de cette femme, l'imminence de sa mort, ce qui n'a absolument rien de drôle. À travers cette scène, Flaubert suggère que toute situation qui suscite le rire ne s'accompagne pas forcément du comique, tout comme, à l'inverse, le comique n'est pas toujours *drôle*. Qu'une situation soit comique n'empêche pas qu'elle puisse relever d'un sujet grave. Or ce paradoxe crée un entre-deux, une zone où l'indécision règne, où il semble impossible de déterminer avec clarté si ce qui se déploie devant nous appartient au domaine de la comédie ou s'il s'agit bel et bien du réel.

La correspondance de Flaubert contient de nombreuses anecdotes qui représentent des moments de doute où le romancier avoue son incapacité à opter ou non pour le rire. Par exemple, dans une lettre à Louise Colet, le romancier, opéré à la joue pour un abcès, entrevoit l'homme dans ce qu'il a de plus caractéristique en lui, tout étant le plus bas, le plus trivial :

J'ai la figure embobelinée de linge et passablement grotesque. Comme si ce n'était pas assez de toutes les pourritures et de toutes les infections qui ont précédé notre naissance et qui nous reprendrons à notre mort, nous ne sommes pendant notre vie que corruption de putréfaction successives, alternatives l'une sur l'autre. Aujourd'hui on perd une dent, demain un cheveu, une plaie s'ouvre, un abcès se forme, on nous met des vésicatoires,

³ *Id.* Dans cette scène, Frédéric est aussi confronté au degré zéro du comique qu'est la mort et est pris d'une vision des plus morbides. Il imagine « un réchaud de charbon près d'un lit de sangle, et les cadavres de la morgue en tablier de cuir, avec le robinet d'eau froide qui coule sur les cheveux. »

les mauvaises odeurs naturelles, les sécrétions de toute espèce et de toute saveur, ça ne laisse pas de faire un tableau fort excitant de la nature humaine. Dire qu'on aime tout ça ! encore qu'on s'aime soi-même et que moi, par exemple, j'ai l'aplomb de me regarder dans la glace sans éclater de rire.⁴

À première vue, le constat de Flaubert est plutôt sombre, en ce sens où le « tableau » qu'il esquisse de cette vérité ignoble de la « nature humaine » — nos vies sont vouées à la dégradation, nos vies sont profondément imbriquées dans ce qu'il appelle le « grotesque⁵ » — n'est pas à proprement parler réjouissant. Toutefois, arrivé au terme de sa réflexion, Flaubert retourne le « tableau » contre lui-même et c'est là qu'il pénètre au cœur de l'hésitation : bien qu'il ait trop d'« aplomb » pour y céder, il entrevoit que la situation s'est réfugiée dans un territoire comique.

Cette faculté qui consiste à saisir le monde comme une grande comédie dans laquelle chacun tient son propre rôle, Flaubert, dans une lettre à Louise Colet datée du 8 mai 1852, lui donne le nom de « comique qui ne fait pas rire⁶ ». Afin d'étayer cette notion clé, au cœur de ce mémoire, il est possible d'établir des ponts entre ce « comique qui ne fait pas rire » et l'ironie dite « générale » telle que Douglas Muecke la définit dans *The Compass of Irony*. Muecke évoque l'existence de deux formes distinctes d'ironie. D'abord, une ironie dite « spécifique », ciblée, qui représente un moment séparé de l'existence, un dérèglement provisoire dans le déroulement du monde après quoi tout revient en ordre : « [Specific irony] is corrective or normative irony, the kind employed in the service of

⁴ Lettre à Louise Colet, 13 décembre 1846, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1830 à juin 1851)*, tome I, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973, p. 418.

⁵ Chez Flaubert, le terme « grotesque » ne caractérise pas toujours une rémanence de l'esthétique romantique telle que théorisée par Victor Hugo dans la Préface de *Cromwell*. À travers sa correspondance, il est en effet possible de répertorier différents usages du mot et autant de variation de sa définition. Par exemple, le « grotesque », ici, renvoie tout simplement à l'apparence misérable que lui a laissée son opération.

⁶ Lettre à Louise Colet, 8 mai 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (juillet 1851 – décembre 1858)*, tome II, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1980, p. 85.

satire or controversy [...]. When the victim is dealt with the incident is closed, the irony is over. In these instances of irony the victim is isolated ; he is "in the wrong" and over against him are the rest of society or mankind who are "in the right" and safe.⁷ » *A contrario*, l'ironie « générale » constitue plutôt un point de vue surplombant sur le monde, celui de la dérision : « what I call General Irony is life itself or any general aspect of life seen as fundamentally and inescapably an ironic state of affairs. No longer is it a case of isolated victims ; we are all victims of impossible situations, of universal Ironies of Dilemma...⁸ » Vu comme une forme de cette ironie « générale », inséparable de la « vie elle-même », le « comique qui ne fait pas rire » se trouve partout, au revers de toute chose, y compris dans ce qui, *a priori*, ne semble pas drôle, ce qui est garant de l'ambiguïté qu'elle provoque : faut-il en rire ou non ?

Au moment d'entreprendre la rédaction de *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert a bien en tête ce « comique qui ne fait pas rire », comme en témoigne sa correspondance, où il écrit imaginer une « espèce d'encyclopédie critique en farce⁹ », un roman qui aurait la « prétention d'être comique¹⁰ » et « une chose sérieuse et même effrayante.¹¹ » Un parcours de la réception du roman, depuis les lendemains de sa première parution chez l'éditeur Alphonse Lemerre jusqu'à des travaux plus récents, montre que les interprétations dominantes de l'œuvre font preuve de prudence lorsqu'il s'agit de la dimension comique ou paradoxalement comique de l'œuvre, comme si elle leur échappait. Certains lecteurs estiment que *Bouvard et Pécuchet* est un roman laborieux, ennuyant et invraisemblable,

⁷ Douglas Muecke, *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1969, p. 120.

⁸ *Id.*

⁹ Lettre à Edma Roger des Genettes, 19 août 1872, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1869 – décembre 1875)*, tome IV, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1998, p. 559.

¹⁰ Lettre à George Sand, 25 novembre 1872, *Ibid.*, p. 612.

¹¹ Lettre à Yvan Tourgueneff, 29 juillet 1874, *Ibid.*, p. 843.

quand il n'est pas catégoriquement qualifié d'illisible. D'autres y reconnaissent le romancier au sommet d'un art parfaitement maîtrisé, auteur d'un roman charnière, moderne avant l'heure, préfigurant les Huysmans et Joyce à venir. En ce qui concerne le comique, il est traité d'un côté comme s'il s'agissait d'une incohérence, d'un défaut, et de l'autre, il est replacé dans le grand cadre de la complexité de l'œuvre, qui ne se donne pas dans l'immédiateté.

Faut-il nous étonner que le comique de *Bouvard et Pécuchet*, lequel repose sur l'ambiguïté, ait embarrassé bon nombre de ses lecteurs ? Est-il envisageable de pousser le raisonnement jusqu'à proposer que certains lecteurs n'ont pas ri à la lecture du roman de Flaubert précisément *en raison* de cette forme comique ? Dans ce mémoire, nous aimerions défendre l'hypothèse selon laquelle le comique se trouve à ce point disséminé dans le roman qu'il empêche le lecteur d'isoler la sphère du comique d'un autre monde qui parviendrait à le contrebalancer. Car dès lors que le comique devient un élément constitutif et indispensable de l'univers, à partir de l'instant où il se confond avec le réel jusqu'à ne pouvoir s'en détacher, il cesse d'être drôle — à l'instar de l'ironie « générale » de Muecke, la blague devient « la vie elle-même », et non un autre monde qui se donnerait à lire dans la distance.

Ce mémoire est composé de trois chapitres. Le chapitre liminaire aura pour fonction de situer nos deux objets : *Bouvard et Pécuchet* face à son ambiguïté comique et le « comique qui ne fait pas rire » en lui-même. Il s'agira dans un premier temps de retracer le parcours de la critique de *Bouvard et Pécuchet* afin d'approfondir la division qui règne en son sein en relevant les arguments majeurs, tant du côté de ses défenseurs que du côté de ses détracteurs, qui fondent cette mésentente et qui est révélatrice de l'ambiguïté du comique. Dans un deuxième temps, nous souhaiterons définir le « comique qui ne fait pas

rire » en regard d'une pensée du comique flaubertien au sens large, notamment à travers ses liens avec ce que le romancier appelle « le comique d'idées » et la « blague supérieure », mais aussi à travers la figure imposante de Rabelais, de la puissance comique et de la force de dérision duquel il s'inspire. Après nous être intéressée à montrer quelles sont les qualités du « comique qui ne fait pas rire », nous effectuerons dans le deuxième chapitre une plongée dans l'œuvre afin d'en comprendre le fonctionnement. Nous montrerons comment les personnages de Bouvard et de Pécuchet, en arrivant dans le village de Chavignolles, s'introduisent dans un espace récalcitrant, profondément ambigu et indocile, où ils se voient obligés de renoncer à toute forme de liberté. Nous verrons qu'au contact de cet espace qui leur fait obstacle, le comique de leurs aventures s'en trouve lui-même relativisé en cela qu'il doit être mesuré à l'aune d'un réel qui semble se dévoiler tour à tour en des revers étranges, monstrueux, invraisemblables. Enfin, notre dernier chapitre aura pour objet de montrer comment, dans un monde où les repères sont brouillés, les rapports de proximité et de distance au fondement de toute relation comique deviennent eux aussi fuyants. De plus, il s'agira de voir comment s'instaure entre les personnages et le réel une relation de proximité, relation qui contribue à la dimension comique de l'œuvre, mais qui empêche en même temps les personnages de percevoir le monde comme comédie. Ce chapitre nous donnera l'occasion de vérifier l'hypothèse centrale qui sous-tend ce mémoire, c'est-à-dire montrer que le comique n'est ni éliminé ni absent de la sphère du roman, mais plus exactement apte à toujours être perdu de vue.

CHAPITRE I
Quel comique pour *Bouvard et Pécuchet* ?

Quel comique pour *Bouvard et Pécuchet* ?

Karl Rossmann et le « masque du vraisemblable »

Au moment où accoste au port de New York le bateau qui amène Karl Rossmann sur le nouveau continent, celui-ci constate qu'il a oublié son parapluie dans les flancs du navire et décide de descendre l'y récupérer. Ainsi commence le premier chapitre de *Amerika ou Le Disparu*¹² (1927) de Franz Kafka. Dans la cale du bateau, Karl fait la connaissance d'un soutier et, de fil en aiguille, ils se rendent tous les deux au bureau du Commandant, où celui-ci discute avec un homme portant une canne, le Sénateur Edward Jakob. L'épisode se dénoue lorsque Karl et le Sénateur, dont rien ne semblait présager la rencontre, se découvrent respectivement le neveu et l'oncle de l'autre. Dès lors, le Sénateur décide de prendre Karl sous sa protection.

Milan Kundera cite, dans *L'Art du roman*, les premières pages du roman de Kafka à titre d'exemple afin de déterminer l'essence même du *kafkaïen* : « dans ce roman les circonstances invraisemblables (voire impossibles) sont évoquées avec une telle minutie, avec une telle illusion du réel qu'on a l'impression d'entrer dans un monde qui, quoique

¹² Franz Kafka, *Amerika ou Le Disparu*, traduction d'après le dernier état du texte de Kafka et préface de Bernard Lortholary, Paris, Flammarion (GF), 1988.

invraisemblable, est plus réel que la réalité.¹³ » Ainsi, dans la cabine du Commandant, où en arrière-fond scintillent les fenêtres des gratte-ciel de New York, s'entrecroisent les destins de Karl Rossmann et de Edward Jakob, jusqu'alors ignorants l'un de l'autre. Du point de vue du lecteur, en raison de cette prose attentive aux moindres détails, qui tend à atténuer le caractère hasardeux, inattendu, de la coïncidence, cette dernière se teinte de réel — comme si l'irréel se construisait à force de réel.

Cette scène (bien que cela peut s'appliquer à l'univers de Kafka au sens large), où « l'impossibilité psychologique de [la] situation crève les yeux¹⁴ », entraîne, pour ceux qui sont placés « devant l'aquarium¹⁵ » du roman, une conséquence qui lui est à la fois imprévue et consubstantielle : le comique, un comique absorbé par l'accumulation de détails qui trouve son origine dans l'observation prolongée, maniaque, que le romancier porte sur le réel et qui, paradoxalement, plutôt que de rendre le roman plus crédible, en d'autres termes plus *réaliste*, lui confère une dimension équivoque, irrationnelle. Ce faisant, au lieu de s'en trouver accentué, le comique est au contraire esquivé ou dissimulé par le regard du romancier, tel que le relève Kundera :

Oui, c'est une blague, seulement Kafka ne la raconte pas comme on raconte les blagues ; il l'expose longuement, en détail, expliquant chaque geste afin qu'il paraisse psychologiquement crédible [...]. Kafka met sur l'invraisemblable le masque du vraisemblable, ce qui donne à ce roman (et à tous ses romans) un inimitable charme magique.¹⁶

Ce que nous cherchons à démontrer à travers cet exemple, c'est que le comique, bien qu'il soit défié par ce « regard avide posé longuement sur le monde¹⁷ », bien qu'il ne se manifeste pas comme tel, n'en est pas moins ressenti par le lecteur, qui, extérieur à la

¹³ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard (Folio), 1986, p. 116.

¹⁴ Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard (Folio), 2005, p. 96.

¹⁵ Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 127. « En effet, une blague n'est drôle que pour ceux qui sont devant l'aquarium ».

¹⁶ Milan Kundera, *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁷ *Ibid.*, p. 91.

diégèse, contrairement aux personnages, perçoit toute l'étrangeté de leur situation. Si cette distance est prise en compte, si elle est saisie dans son ampleur, le rire découle de la constatation de cet écart entre l'univers représenté et le monde connu, reconnaissable, du lecteur.

Qu'advient-t-il, à l'inverse, lorsque l'aspect invraisemblable du roman, dissimulé sous des apparences vraisemblables, ce « masque » imagé par Kundera, n'est jamais mis à découvert ? Lorsque le caractère impossible de la situation d'où émane la portée comique du roman ne se trouve non pas dévoilée au lecteur mais plutôt étouffée sous le poids du réel ? Lorsque le rapport entre le réel du roman et celui du lecteur ne se donne pas à lire d'emblée dans la distance ? Tel est le cas de *Bouvard et Pécuchet* que Flaubert admet avoir délibérément construit afin que le lecteur « ne sache pas si on se fout de lui ou non¹⁸ », avouant volontiers que la forme de son roman ne possède « peut-être pas de nom, dans aucune langue¹⁹ ». Par l'intermédiaire de son « abominable bouquin » ou encore de son « livre diabolique²⁰ », Flaubert cherche à déstabiliser le lecteur comme il le confirme dans une lettre adressée à Léonie Brainne : « 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 sera endormi dès le commencement.²¹ »

¹⁸ Cité dans Raymond Queneau, « *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard (Folio), 1965, p. 116.

¹⁹ Cité dans Geneviève Bollème, *Le second volume de Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, établi et présenté par Geneviève Bollème, Paris, Denoël (Dossiers des lettres nouvelles), 1966, p. 11-12.

²⁰ Dans une lettre à Caroline Commanville, le 21 août 1874, Flaubert écrit : « [C]e livre est diabolique ! J'ai peur d'avoir la cervelle épuisée. C'est peut-être que je suis trop plein de mon sujet et que la bêtise de mes deux bonshommes m'envahit ? », dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1869 – décembre 1875)*, tome IV, *op. cit.*, p. 852-853.

²¹ Lettre à Léonie Brainne, 30 décembre 1878, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1876 – mai 1880)*, tome V, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, p. 482. Nous soulignons.

« Une monstruosité littéraire²² » : *Bouvard et Pécuchet* devant ses contemporains

Flaubert a-t-il atteint son but de déstabiliser ses lecteurs ? Trois des importants critiques qui se partagent la tâche de rendre compte du roman aux lendemains de sa publication semblent lui donner raison. Henry Céard, dans un article paru dans la livraison de *L'Express* du 9 avril 1881, tente d'établir un lien de proportion entre la forme non définitive du roman et son caractère déroutant : « L'œuvre, telle que nous la rencontrons, n'est pas dans tout son style, dans tous ses documents, l'esprit général s'en dégage d'une manière incertaine, et le manque de conclusion laisse la sympathie indécise et l'admiration en balance.²³ » Il ajoute plus loin que « le livre, tel que nous l'avons, tel qu'il a été trouvé sur la table de Croisset au lendemain du décès, n'était encore qu'un plan déjà détaillé, un cadre de grande dimension.²⁴ » Jules Barbey D'Aurevilly juge sévèrement les légataires testamentaires de Flaubert et les qualifie, dans une critique parue le 20 mai 1882 dans *Le Constitutionnel*, de « chacals de la littérature posthume » dont la « triste besogne [est] de ramasser les restes des lions morts, pour en vivre.²⁵ ». Il poursuit sa condamnation du roman jusqu'à regretter que Flaubert n'ait pas « emporté avec lui son livre de *Bouvard et Pécuchet*, qui nous reste, et qu'on peut mettre sur sa tombe comme une croix.²⁶ » Le roman est qualifié de produit « sans gaîté, sans talent, sans observation neuve, sur des types usés, sucés, épuisés²⁷ », il est « un phénomène de bêtise ! Par places aussi, il est dégoûtant et

²² L'expression est de Normand Lalonde, « La collection curieuse de *Bouvard et Pécuchet* », dans *Romanic Review*, vol. 83, no 4, novembre 1992, p. 447.

²³ Henry Céard, « Gustave Flaubert », dans Didier Philippot, *Flaubert*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique), 2006, p. 520.

²⁴ *Ibid.*, p. 523.

²⁵ Jules Barbey D'Aurevilly, « *Bouvard et Pécuchet* par Gustave Flaubert », dans Didier Philippot, *Flaubert*, *op. cit.*, p. 525.

²⁶ *Ibid.*, p. 531.

²⁷ *Ibid.*, p. 530.

odieux » et il fait preuve d'une « ineffable platitude²⁸ ». Quant à Auguste Sabatier, professeur de théologie qui s'est lié d'amitié avec Gustave Flaubert suite à la publication d'un compte-rendu de *La Tentation de saint Antoine*, il tient d'abord des propos mesurés en essayant de pondérer la réaction des lecteurs devant *Bouvard et Pécuchet*. Dans les pages du *Journal de Genève*, en date du 3 avril 1881, il écrit :

Entendons nous : je ne viens pas soutenir qu'il a fait un chef-d'œuvre ; je n'ai pas le don de prononcer des oracles, surtout quand ces oracles vont à l'encontre de l'opinion ; mais, ayant assisté à la longue élaboration de *Bouvard et Pécuchet*, connaissant mieux que personne, je crois, l'idée-mère du livre que j'ai discutée plus de vingt fois avec l'auteur, je voudrais montrer seulement qu'il n'a pas fait une œuvre insignifiante ou sans valeur.²⁹

Mais bientôt les arguments de Sabatier penchent vers l'opinion des lecteurs, admettant qu'il y a « toujours une part de vérité dans l'impression spontanée du public³⁰ » :

Ce récit n'est pas seulement invraisemblable, il est incroyablement monotone ; il fatigue et agace en même temps. La gouttière du toit, crachant tout un hiver au même endroit son eau claire et froide, est récréative auprès de ce roman dont le dénouement nous place juste au même point d'où nous étions partis.³¹

Ces trois commentaires de l'œuvre inaugurent une longue tradition qui persiste au-delà de la réception immédiate de *Bouvard et Pécuchet* et qui voit en lui un livre informe et illisible, le produit d'un esprit vraisemblablement fatigué et guidé par des ambitions irréalisables.

Ainsi, dans un essai qui a pour titre *Gustave Flaubert* (1902), Henry James recense trois erreurs majeures qui ont « pes[é] lourd dans la balance » de l'œuvre entière du romancier. Les deux premières sont d'ordre intellectuel :

²⁸ *Ibid.*, p. 529.

²⁹ Richard Bolster, « En marge du centenaire. *Bouvard et Pécuchet* et la critique de 1881 », dans *Les amis de Flaubert*, no 59, décembre 1981, p. 5.

³⁰ *Ibid.*, p. 6.

³¹ *Id.*

C'était une erreur, je l'ai déjà indiqué, que de vouloir fixer sur une aussi mièvre conscience que celle du héros un aussi ample et complexe registre de vie, comme c'est le but manifeste de *l'Éducation* ; une erreur aussi, et tragique (mais seul le silence convient ici) que de s'embarquer dans *Bouvard et Pécuchet* : pourquoi n'avoir pas abandonné avant de l'être ?³²

Ici, l'échec du projet est constaté telle une évidence. Il est littéralement vu comme un défaut dans le parcours du romancier, comme pour Stéphane Mallarmé, où le sujet de *Bouvard et Pécuchet* « paraît impliquer une aberration, étrange chez ce puissant esprit³³ ». Par ailleurs, James imagine de disposer la production romanesque flaubertienne en recourant à la figure d'un scarabée multicolore : *L'Éducation sentimentale* trouve naturellement sa place sur l'aile de l'illusion réaliste, alors que *Bouvard et Pécuchet*, œuvre où « l'impossibilité [est] à son paroxysme³⁴ », se trouve relégué à l'extrémité la plus ingrate, la queue — « si toutefois les scarabées en ont une.³⁵ » Vers la même époque, Émile Faguet prétend, dans une étude menée sur Flaubert que « l'auteur ne paraît pas d'un bon sens absolument sûr » et conclut sans la moindre indulgence que « de quelque façon qu'on le prenne [...] ce roman est manqué, comme, de quelque façon qu'on le lise, il est ennuyeux³⁶ ». Selon Faguet, *Bouvard et Pécuchet* témoigne de l'apothéose du vice flaubertien de l'excès de lecture. Quelques décennies plus tard, Jean-Paul Sartre, dans *L'Idiot de la famille*, y verra une œuvre « énorme et monotone³⁷ ». Enfin, les jugements sévères de Nathalie Sarraute dénie toute valeur esthétique à une œuvre comme *Bouvard et Pécuchet* :

[...] je trouve, pour ma part, fastidieuse cette longue démonstration. Ce kaléidoscope de connaissances rudimentaires, s'il peut présenter un intérêt intellectuel et annoncer certaines des critiques qu'on adresse aujourd'hui à

³² Henry James, *Gustave Flaubert*, traduit de l'anglais par Michel Zeraffa, Paris, L'Herne, 1969, p. 85.

³³ Lettre à Gustave Kahn, citée par Raymond Queneau dans son introduction à *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Livre de Poche, 1959 p. 8.

³⁴ Henry James, *Gustave Flaubert*, op. cit., p. 45.

³⁵ *Id.*

³⁶ Émile Faguet, *Flaubert*, Paris, Hachette, 1899, p. 134 et 136.

³⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, tome I, Paris, Gallimard, 1971, p. 640.

la culture de masse, ne possède pas et ne peut posséder aucune des vertus d'une œuvre d'art.³⁸

Des écrivains à la « défense de *Bouvard et Pécuchet* »³⁹

Lu à plusieurs égards comme une « monstruosité littéraire », le roman scinde en réalité la critique en deux clans distincts, catégoriquement opposés en ce qui a trait à leur compréhension de l'œuvre. Albert Thibaudet exprime ainsi cette division : « Une certaine critique a épuisé sur *Bouvard et Pécuchet*, comme sur les *Fleurs du mal*, tous les termes du scandale et du mépris. D'autre part, il y eut un groupe de flaubertistes fanatiques pour qui *Bouvard* était non pas un livre, mais le *Livre*.⁴⁰ » Comment un roman parvient-il, dans un même temps, à être interprété d'un côté comme un objet défectueux, une contradiction, et de l'autre comme une œuvre capitale ? Il semble en effet que certains commentateurs de l'œuvre — des écrivains pour la plupart — aient réservé au roman une place privilégiée dans l'histoire littéraire. À cet égard, il faut souligner place exceptionnelle qu'occupe Guy de Maupassant, le « disciple littéraire » de Flaubert (c'est sous la férule impitoyable de l'auteur de *Madame Bovary* qu'il a acquis la rigueur nécessaire à la maîtrise de son art) qui fait figure de marginal dans le panorama de la critique de *Bouvard et Pécuchet* qui suit sa publication. Il s'empresse de rendre hommage à son prédécesseur dans le supplément du 6 avril 1881 du périodique *Le Gaulois* : « De toutes les œuvres du magnifique écrivain, celle-ci est assurément la plus profonde, la plus fouillée, la plus large ; mais, pour ces raisons

³⁸ Nathalie Sarraute, *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant. Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986, p. 85. Il est à noter que Nathalie Sarraute n'hésite pas, et ce malgré les reproches qu'elle formule à l'égard de *Bouvard et Pécuchet*, à voir en Flaubert, surtout le Flaubert de *Madame Bovary*, le « précurseur du roman actuel » pour reprendre le titre de l'essai qu'elle consacre au romancier en février 1965 : « Livres sur rien, presque sans sujet, débarrassés des personnages, des intrigues et de tous les vieux accessoires, réduits à un pur mouvement qui les rapproche d'un art abstrait, n'est-ce pas là tout ce vers quoi tend le roman moderne ? Et comment, après cela, douter que Flaubert en est le précurseur ? », dans Nathalie Sarraute, *Ibid.*, p. 87.

³⁹ Titre d'un article de Jorge Luis Borges consacré au roman dans *Discussion*, traduit de l'espagnol par Claire Pailler-Staub, Paris, Gallimard, 1986, p. 138-144.

⁴⁰ Albert Thibaudet, « *Bouvard et Pécuchet* », dans *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 202.

mêmes, elle sera peut-être la moins comprise.⁴¹ » Maupassant ne se limite pas à louer le roman posthume de Flaubert, il en fait l'oeuvre d'un « Titan trop audacieux qui aurait voulu monter trop haut⁴² », un ouvrage, en somme, dont le dessein était si vaste qu'il aurait dépassé son ouvrier. Par surcroît, rappelons que la critique de Maupassant précède celles de Céard, Sabatier et Barbey D'Aurevilly dont il a été fait mention. De ce fait, l'intuition de Maupassant est remarquable ; il pressent littéralement, voire il affirme dans sa chronique qu'une entreprise à l'instar de *Bouvard et Pécuchet*, où la difficulté de compréhension est à la fois inhérente à l'oeuvre et garante de sa grandeur, ne peut pas susciter des attitudes critiques à la fois enthousiastes et unanimes⁴³. Ainsi, en établissant un lien de proportion entre la lecture exigeante que commande l'oeuvre et sa compréhension, Maupassant entrevoit la division qui régira l'histoire de la critique de *Bouvard et Pécuchet*.

Par ailleurs, il est intéressant d'observer que le discours de Maupassant s'apparente davantage, sous certains angles, à une rhétorique de la persuasion qu'à un langage qui repose sur une intuition de lecture, laquelle donnerait lieu à une critique plus impressionniste. Tantôt, le portrait de Flaubert esquissé par son élève est celui d'un romancier martyrisé, tourmenté devant l'ampleur de la tâche, ce qui a pour effet d'en mythifier l'image, de lui conférer une dimension presque surhumaine : « Là-bas, à Croisset, dans son grand cabinet à cinq fenêtres, il geignait nuit et jour sur son oeuvre. Sans aucune

⁴¹ Guy de Maupassant, « *Bouvard et Pécuchet* », dans Didier Philippot, *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 515.

⁴² *Ibid.*, p. 518.

⁴³ Albert Thibaudet résume d'une façon très imagée le rapprochement qu'il est possible de faire entre le difficile consensus de la critique autour de *Bouvard et Pécuchet* et la difficulté qui fait partie intégrante de l'oeuvre : « Quand, devant *Bouvard et Pécuchet*, la critique lève les bras au ciel, flétrit en Flaubert le jeune homme bien doué qui a mal tourné, que, d'autre part, le flaubertisme intégral, réuni autour de M. Folantin dans l'arrière-boutique d'un traiteur sinistre, salue dans *Bouvard*, en même temps que l'évangile des chefs de bureau naturalistes, le chef-d'oeuvre de l'esprit humain, ces jugements, pour opposés qu'ils soient, paraissent déjà présents dans l'atmosphère du roman inachevé, lui donnent une manière de fin [...]. Résignons-nous à cette condition, ou plutôt acceptons-la comme une nécessité glorieuse, comme une preuve de la plasticité et de la vitalité du roman. », dans « *Bouvard et Pécuchet* », *op. cit.*, p. 217.

trêve, sans délasséments, sans plaisirs et sans distractions, l'esprit formidablement tendu, il avançait avec une lenteur désespérante [...]»⁴⁴ ». Tantôt, Maupassant crée une sorte de communauté, pour ne pas dire une élite, qui exclut quiconque voit en Flaubert « un matérialiste forcené » et qui inclut uniquement ceux qui considèrent le romancier tel le « plus acharné des idéalistes ». Enfin, tantôt il se ligue devant d'éventuelles mauvaises interprétations de l'œuvre et répond d'avance à une quantité d'entre elles : « Les critiques assurément vont proclamer des choses surprenantes et, au nom de l'*art pour tous*, attaquer cet art à l'usage des seules intelligences. [...] Tant pis pour ceux qui penseront ainsi ; c'est alors qu'ils ne comprendront pas.⁴⁵ »

La formule empruntée par Maupassant, qui se rapproche de celle d'un plaidoyer, est d'un intérêt indéniable : Maupassant se positionne sans conteste en faveur de *Bouvard et Pécuchet* devant le jury de ses contemporains. En outre, une grande partie des admirateurs de l'œuvre qui ont revendiqué l'importance du roman ont entrepris, précisément, d'en défendre la légitimité littéraire et les enjeux. Il est important à cet égard de mentionner l'apport de quelques-unes des figures de proue du groupe symboliste dans la réhabilitation critique de *Bouvard et Pécuchet*. Le fondateur, collaborateur et directeur du *Mercure de France* Rémy de Gourmont, par exemple, s'impose comme un admirateur fervent du roman inachevé de Flaubert. Tel que l'écrit Albert Thibaudet dans son *Gustave Flaubert* (1935), de Gourmont définit *Bouvard et Pécuchet* comme le livre universel : « Gourmont est de ceux qui tiennent *Bouvard* non seulement pour le chef-d'œuvre de Flaubert, mais presque pour le chef-d'œuvre de la littérature. Le seul ouvrage classique dont il ait parlé avec le même enthousiasme, et qu'il ait loué pour des mérites analogues, c'est la *Chanson de*

⁴⁴ Guy de Maupassant, « *Bouvard et Pécuchet* », dans Didier Philippot, *Flaubert, op. cit.*, p. 518.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 516.

Roland.⁴⁶ » En outre, comment ne pas voir dans la « Bible de la décadence » qu'est *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, roman qui marque une scission très nette avec le mouvement naturaliste, une volonté semblable de construire le monde « à même les rayons de la bibliothèque⁴⁷ » ? Cette parenté est également relevée par Françoise Grauby, qui remarque que « le dernier livre de Flaubert inaugure une série d'ouvrages *fin-de-siècle* où le thème de la création monstrueuse est un mode dominant du roman.⁴⁸ » Raymond Queneau, dans les trois préfaces à *Bouvard et Pécuchet* qu'il rédige entre 1943 et 1959, classe le roman au rang des « œuvres maîtresses de la littérature occidentale⁴⁹ ». Il est également intéressant de lire l'influence manifeste qu'a exercée la structure de *Bouvard et Pécuchet* sur *Les Enfants du limon* (1938), une *mise en roman* des recherches effectuées par Queneau à la Bibliothèque Nationale de France sur la définition, les limites et les manifestations de la folie littéraire. Le personnage de Chambernac, un érudit féru de fous littéraires qui hérite de son grand-oncle collectionneur d'une bibliothèque vitrée constituée d'œuvres écrites et publiées par un certain nombre d'entre eux, entreprend d'écrire dans un même temps une biographie, une bibliographie et une anthologie des fous littéraires au XIXe siècle. Ainsi, d'une part, *Les Enfants du limon* amalgame, à l'image de *Bouvard et Pécuchet*, les formes du dictionnaire et du roman et, d'autre part, l'encyclopédiste de Queneau, en raison de cette manie de la collection et de ce désir de saisir un objet dans

⁴⁶ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 202.

⁴⁷ L'expression est de Normand Lalonde, dans « La somme et le récit : l'exemple de *Bouvard et Pécuchet* », dans *Littératures*, no 29, automne 1993, p. 73. Lalonde explore aussi ce lien dans un article intitulé « Flaubert, Verne et Huysmans : trois bibliothèques utopiques », dans *Les lettres romanes*, vol. 48, nos 1-2, Louvain, Université catholique de Louvain, 1994, p. 43-58.

⁴⁸ François Grauby, « Comment naissent les monstres : création et pro-céation dans deux romans *fin-de-siècle* : *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert et *À rebours* de Huysmans », dans *Essays in french literature*, no 28, novembre 1991, p. 15. Nous soulignons. Les romans auxquels elle compare *Bouvard et Pécuchet* sont notamment *Le Jardin des supplices* (1899) de Octave Mirbeau, *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde et *L'Ève future* (1885) de Villiers de l'Isle-Adam.

⁴⁹ Raymond Queneau, « *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 95.

l'exhaustivité, s'impose comme le fils spirituel de Bouvard et de Pécuchet. Dans « James Joyce et Pécuchet », Ezra Pound estime que le roman de Flaubert constitue le point culminant du genre, une forme sans précédent, et établit une corrélation directe avec l'œuvre de Joyce :

Ulysses n'est pas un livre que tout le monde va admirer, pas plus que tout le monde n'admire *Bouvard et Pécuchet*, mais c'est un livre que tout écrivain sérieux a besoin de lire, qu'il sera contraint de lire afin d'avoir une idée nette du point d'arrivée de notre art, dans notre métier d'écrivain.⁵⁰

Enfin, Italo Calvino, dans « Multiplicité », la cinquième de ses *Leçons américaines*, fait remonter à *Bouvard et Pécuchet* l'origine de cette disposition du roman contemporain à produire du savoir et à faire de ce dernier l'objet du roman: « Nul doute que *Bouvard et Pécuchet* ne soit le véritable chef de file des romans que je passe en revue ce soir, même si les deux Don Quichotte du scientisme ne connaissent rien d'autre, dans leur pathétique et hilarante traversée du savoir universel, qu'une série de naufrages.⁵¹ »

Le réalisme du XIXe siècle et la liberté du romancier

Bouvard et Pécuchet est donc lu comme une œuvre qui détonne, une oeuvre limite. Le roman éprouve, d'une part, les limites de son lecteur. D'autre part, il met à l'épreuve les limites du genre romanesque ; à tout le moins il cherche à en reconfigurer les marges à la fin d'un siècle où le réalisme règne en maître sur le roman. C'est l'opinion de l'écrivain serbo-croate Danilo Kis qui écrit, dans « Deux variations sur Flaubert » : « Flaubert est arrivé trop tôt ; c'est pourquoi il n'a pas pu rompre de façon radicale avec la tradition du

⁵⁰ Ezra Pound, « James Joyce et Pécuchet », *Pound/Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, edited and with commentary by Forrest Read, New York, A New Direction Book, 1970, p. 209. Il écrit quelques paragraphes plus tôt que de cette forme nouvelle « [n]i *Gargantua*, ni *Don Quixote*, ni le *Tristram Shandy* de Sterne n'en avaient donné l'archétype. », *Ibid.*, p. 201.

⁵¹ Italo Calvino, « Multiplicité », *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard (Folio), p. 181.

genre réaliste, bien qu'il fût très près de trouver la solution⁵² ». Par une formule semblable, dans « Défense de *Bouvard et Pécuchet* », Jorge Luis Borges pose que « l'homme qui forgea le roman réaliste avec *Madame Bovary* fut aussi le premier à le faire éclater.⁵³ » Ces deux citations établissent un lien problématique entre Flaubert et le « réalisme » et invitent ainsi à questionner la position charnière qu'occupe Flaubert dans l'époque et le courant auxquels il est ordinairement rattaché. Philippe Dufour offre du réalisme une définition opérable et il importe d'en présenter ici les grands enjeux :

Je pars d'une hypothèse : le réalisme naît d'une question posée par l'Histoire. L'œuvre réaliste veut comprendre ce qui arrive. Que ce besoin surgisse après la Révolution française n'a rien pour surprendre : une nouvelle société vient d'apparaître, dont le fonctionnement est à éclaircir. Un nouveau monde s'est constitué et avec lui une nouvelle manière de percevoir et de représenter le réel. À le dire plus abruptement et plus concrètement, le réalisme a partie liée avec la mort de Dieu et la naissance de la conscience historique. Parce que la Révolution a fait tomber la tête du roi de droit divin, l'homme s'est séparé de son Dieu pour conduire seul désormais un destin qui lui appartient. La tâche du réaliste sera de penser cette situation inédite [...]. Sans ce cadrage historique, on risquerait au demeurant de diluer la notion, jusqu'à confondre l'histoire de la littérature avec le réalisme, la définition de la réalité (de ce qu'on en perçoit) changeant simplement au fil du temps ou selon les écrivains.⁵⁴

Il est vrai que l'esthétique romanesque du XIXe siècle est régie par une volonté de représenter le monde à travers des figures exemplaires de l'homme contemporain qui, confronté à ce monde, en mesure le caractère impitoyable. En ce sens, le réalisme, tel qu'il apparaît en France au XIXe siècle, indissociable de l'avènement de l'individu moderne rattrapé par la vie moderne, bouleverse également la position de l'artiste dans la société. Ce dernier perd le rôle de guide qui lui était attribué à l'époque romantique ; sa voix devient

⁵² Danilo Kis, « Deux variations sur Flaubert », *Homo poeticus*, Paris, Fayard, 1993, p. 139.

⁵³ Jorge Luis Borges, « Défense de *Bouvard et Pécuchet* », *Discussion, op. cit.*, p. 143.

⁵⁴ Philippe Dufour, *Le Réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, Presses universitaires de France (Premier cycle), 1998, p. 7-8.

indissociable de celle de la multitude⁵⁵. Ainsi que le rappelle Philippe Dufour, la tâche de l'écrivain, désormais, consiste à jongler avec cette situation nouvelle et à faire de cette réalité méconnaissable, de cette nouvelle substance qu'est le réel, le matériau à partir duquel se fabrique le roman. Certes, de pareilles dispositions entraînent de nouvelles contraintes qui restreignent la liberté de l'écrivain et plus exactement sa liberté d'invention. Les intentions des romanciers sont désormais régies par ce que Milan Kundera appelle, dans *L'Art du roman*, cet « impératif apparemment inéluctable de la vraisemblance⁵⁶ » et ces « scrupules devant l'improbable⁵⁷ » qui naissent cependant que le roman acquiert ses visées sociales. Si *Madame Bovary* est considéré de manière presque consensuelle comme le roman emblématique du réalisme, Gustave Flaubert, qui estime ses confrères trop obnubilés par l'exactitude et la rigueur historique, ne se reconnaît pas ainsi étiqueté. Il nourrit sans conteste un souci minimum du réel. Par exemple, les scénarios de *Bouvard et Pécuchet* montrent que le romancier s'inquiète de la façon d'introduire « les personnages secondaires et tertiaires dont le nombre doit aller en augmentant à mesure qu'on approche de la fin⁵⁸ » et les recherches qu'il mène pour donner à Bouvard et Pécuchet l'espace géographique qui leur convient deviennent une entreprise de topographe. Si certaines de ces

⁵⁵ Après Balzac, dans le roman de la seconde moitié du XIXe siècle, écrit Isabelle Daunais, « le héros se trouve coupé de l'énergie qui nourrissait [sa] volonté. Moins mobile, moins actif dans un réalisme et une modernité où la singularité s'estompe, il devient plus rêveur, plus contemplateur et plus dubitatif. Surtout, sa naissance se fait beaucoup plus évasive. Les romanciers réalistes font en effet de moins en moins " naïtre " leurs héros, qu'ils choisissent plutôt au détour de la rue, ou tout au moins qu'ils représentent au détour de la rue, saisis au hasard d'un regard, élus sans distinction ou pour à peine un détail, une excentricité », dans *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal / Saint-Denis, Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire) / Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 31-32.

⁵⁶ Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 27. « Le roman ultérieur [à celui de Diderot, à celui de Sterne] se fit ligoter par l'impératif de la vraisemblance, par le décor réaliste, par la rigueur de la chronologie. Il abandonna les possibilités contenues dans ces deux chef-d'œuvre [*Jacques le Fataliste* et *Tristram Shandy*], qui étaient en mesure de fonder une autre évolution du roman que celle qu'on connaît (oui, on peut imaginer aussi une autre histoire du roman européen...). »

⁵⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁸ Cité dans D. L. Demorest, *À Travers les plans, manuscrits et dossiers de Bouvard et Pécuchet*, Paris, Louis Conard, 1931, p. 45. Dans la même perspective, Roger Kempf exprime que Flaubert « se sent incapable d'écrire sa première phrase sans avoir vérifié *en nature* " un certain paysage " qu'il a en tête », dans *Bouvard, Flaubert et Pécuchet*, Paris, Bernard Grasset, 1990, p. 109.

méthodes d'investigation du réel — à quoi Roland Barthes ferait correspondre volontiers ce qu'il nomme des « effets de réel⁵⁹ » — rejoignent les préoccupations réalistes, Flaubert n'en déprécie pas moins l'appellation. À Mme Roger des Genettes, le 30 octobre 1856, il écrit : « On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre. Car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité, dont nous sommes bernés par les temps qui courent.⁶⁰ » Il réitère sa position plusieurs années plus tard, le 6 février 1876, dans une lettre adressée à George Sand : « Et notez que j'exècre ce qu'on est convenu d'appeler le *réalisme*, bien qu'on m'en fasse un des pontifes.⁶¹ » À Guy de Maupassant, le 21 octobre 1879, Flaubert se défend également d'appartenir à un groupe littéraire : « Ne me parlez plus du réalisme, du naturalisme ou de l'expérimental! J'en suis gorgé. Quelles vides inepties!⁶² » Flaubert éprouve, et ce, jusqu'aux années qui précèdent sa mort, le besoin de défendre l'originalité de sa pratique et de résister à toute adhésion à un mouvement ou une école. En ce sens, la position excentrée qu'occupe *Bouvard et Pécuchet* dans le panorama des publications qui lui sont contemporaines a peut-être partie liée avec cette hantise chez Flaubert d'avoir à porter le poids de son époque et ce aux dépens d'une esthétique qui lui appartienne en propre et dont il a consacré sa vie à la perfectionner.

Le sérieux peut-il être drôle ?

Flaubert ne nie jamais qu'il entend, par l'intermédiaire de *Bouvard et Pécuchet*, s'acquitter de sa méfiance non pas uniquement à l'égard du pacte réaliste mais aussi à

⁵⁹ Roland Barthes entend par effet de réel, ce « luxe dans la narration », tous « les détails « superflus » (par rapport à la structure) [...] affectés d'une valeur fonctionnelle indirecte, dans la mesure où, en s'additionnant, ils constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi récupérés par la structure. », dans Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Points/Essais), 1982, p. 87-88.

⁶⁰ Gustave Flaubert, *Correspondance (juillet 1851 – décembre 1858)*, tome II, *op. cit.*, p. 643-644.

⁶¹ Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1876 – mai 1880)*, tome V, *op. cit.*, p. 12.

⁶² *Ibid.*, p. 727.

l'endroit de ses contemporains, comme en atteste la présence du *Sottisier* et du *Dictionnaire des idées reçues* au sein du projet initial de *Bouvard et Pécuchet*. Il écrit en 1852 à Louise Colet qu'il rêve d'un grand projet, « quelque long roman à cadre large », dans lequel il pourrait enfin, en toute liberté, « engueuler les humains⁶³ ». En outre, dans la mesure où se formule, à travers le projet à l'origine de *Bouvard et Pécuchet*, une volonté de prendre la contrepartie tant d'une époque que des modèles romanesques qui la régissent, on constate que les moyens auxquels le romancier recourt pour la mettre en scène en a laissé plusieurs dans l'embarras. Dans l'optique où Flaubert prétend vouloir « faire une revue de toutes les idées modernes⁶⁴ », il est possible de comprendre que son œuvre ait pu susciter quelques malentendus, car la méthode choisie par Flaubert pour parvenir à ses fins se trouve à l'antipode de celle d'ordinaire empruntée par les genres engagés, le pamphlet par exemple, qui cherchent à dénoncer, à attaquer de front des systèmes, des institutions. Deux détours empruntés par Flaubert rendent difficiles la parenté entre *Bouvard et Pécuchet* et les écrits où prévalent les visées critiques. Le premier est d'ordre générique, à savoir que Flaubert entreprend dès le départ d'écrire un roman, c'est-à-dire de recourir à un univers régi par les lois de la fiction. Le deuxième détour est lié à l'approche comique adoptée par Flaubert afin d'agir sur ses contemporains ; d'une « encyclopédie de la bêtise humaine⁶⁵ », *Bouvard et Pécuchet* prend bientôt la forme, ainsi que nous l'avons cité en introduction, d'une « espèce d'encyclopédie critique en farce⁶⁶ ». Flaubert favorise, de ce fait, un

⁶³ Lettre à Louise Colet, 16 décembre 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (juillet 1851 – décembre 1858)*, tome II, *op. cit.*, p. 208.

⁶⁴ Lettre à Gertrude Tennant, 16 décembre 1879, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1876 – mai 1880)*, tome V, *op. cit.*, p. 767.

⁶⁵ Lettre à Raoul-Duval, 13 février 1879, dans *Ibid*, p. 534.

⁶⁶ Il s'agit de l'expression qu'emploie Flaubert le 19 août 1872 dans une lettre à Edma Roger des Genettes pour définir l'objet de la copie sur laquelle auraient travaillé Bouvard et Pécuchet à la suite de leurs aventures à Chavignolles : « C'est l'histoire de ces deux bonshommes qui copient une espèce d'encyclopédie critique en farce », dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1869 – décembre 1875)*, tome IV, *op. cit.*, p. 559.

amalgame d'intentions sérieuses et de procédés qui appartiennent au domaine de la blague. Cela explique sans conteste que les commentaires orientés vers la portée comique du roman soient inmanquablement suivis d'une contestation de celle-ci, qui semble apparaître comme un défaut de l'œuvre et jeter un voile sur son sens. Dans cette perspective, nombre de critiques se représentent l'élément comique qui s'y élabore comme une incohérence dans la conception du roman, un obstacle à sa compréhension ; ils avouent leur agacement. Le comique, en réalité, est lu tel un écran placé devant le texte pour en brouiller les principales portées ; il semble inadéquat au roman. René Dumesnil, entre autres exemples, déplore que « l'élément comique du roman, loin d'être suffisamment fondu avec les autres parties, ne coule pas de la même veine, et n'est là que parce qu'il fallait, selon le plan primitif, qu'il fut grotesque.⁶⁷ » Dès lors se posent les questions suivantes : si Flaubert a voulu exprimer à travers ses personnages des opinions sérieuses, pourquoi les avoir rendues grotesques ? Dans la foulée de ce qu'exprime Dumesnil, le grotesque n'est-il qu'un vestige du plan initial, comme si Flaubert avait *oublié* d'en effacer les traces ? En revanche, s'il a voulu faire œuvre de caricature, pourquoi avoir accumulé les « effets de réel » et construit *Bouvard et Pécuchet* selon un dispositif qui corresponde à celui utilisé par les réalistes ? Dans la mesure où les premiers lecteurs du roman de Flaubert y ont déploré la présence du comique — en l'interprétant comme une *mauvaise blague* —, le comique né de la rencontre des sphères du sérieux et du non-sérieux est-il drôle ? Comment le comique peut-il avoir été désigné comme un élément superflu, une absurdité, cependant qu'il peut constituer, d'un autre point de vue, l'un des éléments constitutifs de l'œuvre ?

⁶⁷ René Dumesnil, « Introduction à *Bouvard et Pécuchet* », dans Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Société des Belles Lettres, 1945, p. XI.

Un « comique qui ne fait pas rire »

Quelle est la pensée de Flaubert sur le comique ? Dans sa correspondance, le terme abonde et en vient à recevoir les sèmes qui lui sont frontaliers, tels que la « blague », la « plaisanterie », la « tromperie ». Quoi qu'il en soit, dès le départ, le romancier entend faire une œuvre comique. C'est sous cet angle qu'il en formule l'idée à George Sand pour la première fois, le 25 novembre 1872 : « Ce que je rêve pour le moment est une chose plus considérable [que *La Tentation de saint Antoine*]. Et qui aura la prétention d'être comique.⁶⁸ » L'exécution de cette « chose » à laquelle aspire Flaubert, égale en difficulté la démesure du projet, implique un type particulier de comique qui trouve d'abord quelque indice de définition à travers deux expressions clés, liées entre elles, soit celles d'une « blague supérieure » et d'un « comique d'idées ». Ces deux concepts apparaissent dans la correspondance de Flaubert. La « blague supérieure » réfère à un comique pris d'une perspective suprême, c'est-à-dire d'une manière « qui est haute⁶⁹ » pour reprendre la formule employée par l'écrivain. Elle est inhérente à un comique absolu, ce « ridicule intrinsèque à la vie humaine elle-même et qui ressort de l'action la plus simple⁷⁰ » tel qu'une omniscience le dévoile lorsqu'elle pose le regard sur le monde d'en-bas et les hommes qui l'habitent : « Quand est-ce qu'on écrira les faits au point de vue d'une blague

⁶⁸ Lettre à George Sand, 25 novembre 1872, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1869 – décembre 1875)*, tome IV, *op. cit.*, p. 612.

⁶⁹ Lettre à George Sand, 8 avril 1874 : « Mais le Comique est la seule consolation de la Vertu. — Il y a, d'ailleurs, une manière de le prendre qui est haute. C'est ce que je vais tâcher de faire dans mes deux bonshommes. Ne craignez pas que ce soit trop réaliste ! J'ai peur au contraire que ça ne paraisse impossible, tant je pousserai l'idée à outrance. », dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1869 – décembre 1875)*, tome IV, *op. cit.*, p. 789. Flaubert écrit ailleurs : « Et c'est quelque chose, le rire : c'est le dédain et la compréhension mêlés, et en somme *la plus haute manière de voir la vie* », Lettre à Louise Colet, 2 mars 1854, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (juillet 1851 – décembre 1858)*, tome II, *op. cit.*, p. 529, nous soulignons.

⁷⁰ Lettre à Louise Colet, 21-22 août 1846 : « Ce qui m'empêche de me prendre au sérieux, quoique j'aie l'esprit assez grave, c'est que je me trouve très ridicule, non pas de ce ridicule relatif qui est le comique théâtral, mais de ce ridicule intrinsèque à la vie humaine elle-même et qui ressort de l'action la plus simple, ou du geste le plus ordinaire. », dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1830 à juin 1851)*, tome I, *op. cit.*, p. 307-308.

supérieure, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut ?⁷¹ » Si la « blague supérieure » est affaire de regard, le « comique d'idées » est affaire d'objet, et en cela il est immensément vaste, ainsi que l'énonce Flaubert dans cet extrait d'une lettre adressée à Mme Roger des Genettes, datée du 2 avril 1877 :

Que vous dirais-je bien, maintenant ? Je suis perdu dans les combinaisons de mon second chapitre, celui des Sciences. — Et pour cela, je reprends des notes sur la physiologie — et la thérapeutique —, au point de vue comique, ce qui n'est point un petit travail. Puis il faudra les faire comprendre et les rendre plastiques. Je crois qu'on n'a pas encore tenté le comique d'idées. Il est possible que je m'y noie, mais si je m'en tire, le globe terrestre ne sera pas digne de me porter.⁷²

Flaubert en effet est conscient, à mesure que progressent ses recherches, que l'*idée*, a priori, ne peut se soumettre au comique⁷³. S'adressant à l'intellect et appartenant à la sphère du conceptuel, l'idée doit se soustraire au risible, équivoque par nature, voire s'y opposer, faute de quoi elle est exposée dans toute sa faiblesse parce que réfutable. Ce faisant, autant la « blague supérieure » que le « comique d'idées » entraînent ceci qu'il n'existe plus, dès lors que se voient accomplies ces formes de comique, de repère fixe qui permette de différencier l'objet de la plaisanterie, celui dont on rit, et le public qui doit en rire. Dans la lignée de cette interrogation survient un obstacle majeur, qui est qu'un tel comique contredit d'emblée l'une des conditions premières du genre, en ce sens qu'il exige deux forces en relation, soit un rieur et un objet du rire, ainsi que le rappelle Baudelaire dans « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » : « [P]our qu'il y ait comique, c'est-à-dire émanation, explosion, dégagement du comique, il faut qu'il y ait

⁷¹ Lettre à Louise Colet, 8 octobre 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (juillet 1851 – décembre 1858)*, tome II, *op. cit.*, p. 168.

⁷² Lettre à Edma Roger des Genettes, 2 avril 1877, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1876 – mai 1880)*, tome V, *op. cit.*, p. 213-214.

⁷³ Lettre à Edma Roger des Genettes, 15 juillet 1879 : « Faire rire avec la théorie des *idées innées* ! Voyez-vous le programme ? », dans *Ibid.*, p. 678 ou encore à Caroline Commanville, 8 mars 1880 : « Comment amuser avec des questions de méthodes ? », dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1869 – décembre 1875)*, tome IV, *op. cit.*, p. 789.

deux êtres en présence ; — que c'est spécialement dans le rieur, dans le spectacle que gît le comique.⁷⁴ » Mais de quel angle faut-il regarder le spectacle ? Comment différencier le moqueur du moqué ? En effet, dans la mesure où l'idée peut être potentiellement relativisée dans le microscope du comique, où tout un chacun peut vraisemblablement devenir la cible d'une blague, tout possède en germe sa propre négation, sa propre parodie et plus exactement son propre envers comique, annulé puis corrigé en son contraire. Tout est dans un seul mouvement *et réversible et équivalent*. À la croisée de cette réflexion s'insère une question, elle-même soulevée par Flaubert : « Car en trouve-t-on, de la farce, du moment que tout l'est ?⁷⁵ » En effet : quand le comique est partout latent, quelle instance peut alors trancher et déceler le comique chez autrui ? Qu'est-ce qui est essentiellement drôle lorsque tout est risible ? Dans le même ordre d'idée, le critique Michel Crouzet soulève un problème analogue :

Autrement dit, la sphère du comique contient tout, elle comprend le sérieux, donc le comique n'est plus *relatif* ; la proposition risible ne suppose plus une proposition contraire qui serait la bonne. [...] L'essentiel dans la perspective d'une étude de *Bouvard et Pécuchet*, c'est de dégager comment les contraires, dès lors qu'ils s'expliquent et s'impliquent, s'expriment et se complètent. [...] [D]'où le mouvement qui interdit à chaque instance de se prendre pour un absolu, et qui relance sans fin l'hésitation entre le sérieux de la plaisanterie et la plaisanterie du sérieux.⁷⁶

Le comique flaubertien est également héritier de celui de Rabelais, dont Flaubert admet que « la sphère est le rire », mais un rire tellement « cisel[é] [...] dans sa vaste épopée, que ce

⁷⁴ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Écrits sur l'art I*, Paris, Le livre de Poche, 1971, p. 324.

⁷⁵ Lettre à Louise Colet, 18 septembre 1846, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1830 à juin 1851)*, tome I, *op. cit.*, p. 349.

⁷⁶ Michel Crouzet, « Sur le grotesque triste dans *Bouvard et Pécuchet* », dans *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet de Flaubert*, actes du colloque tenu au Collège de France les 22 et 23 mars 1980, Paris, Sedes, 1981, p. 53.

rire-là est devenu terrible⁷⁷ ». Dans une étude consacrée au romancier et classée parmi les écrits de jeunesse de Flaubert (l'article a été rédigé en 1838), il est déjà possible de dégager certains traits d'une pensée du rire telle que nous en avons parlé jusqu'ici, c'est-à-dire d'une nature ambiguë, qui, en son envers, révèle la possible ironie contenue dans toute chose :

Rabelais n'a sondé que le société telle qu'elle pouvait être de son temps. Il a dénoncé des abus, des ridicules, des crimes, et, que sais-je, entrevu peut-être un monde politique meilleur, une société toute autre. Ce qui existait lui faisait pitié, et, pour employer une expression triviale, *le monde était farce*. Et il l'a tourné en farce.⁷⁸

À l'instar de ce point de vue surplombant qui fait partie intégrante de ce que Flaubert a nommé la « blague supérieure », le comique rabelaisien est affaire de position ; il s'agit de se placer « devant le monde⁷⁹ » comme il l'écrit à Ernest Chevalier à la même époque. Le texte sur Rabelais suggère également que le rire a ceci de particulier qu'entretenu à outrance il est une arme d'autant plus efficace pour ébranler une société et pour « [l']abatt[re] de son piédestal⁸⁰ » : « Si le poète pouvait cacher ses larmes et se mettre à rire, je vous assure que son livre serait le plus terrible et le plus sublime qu'on ait fait.⁸¹ » Ainsi, il est possible de revendiquer une filiation entre les comiques flaubertien et rabelaisien, le premier trouvant chez le second l'illustration d'une manière de répondre au monde qui est le sien. Cependant, si le projet de Rabelais se concrétise par une certaine esthétique de l'excès, ce grand « rire vrai, fort, brutal, [c]e rire qui brise et qui casse, — ce

⁷⁷ Gustave Flaubert, « Rabelais », *Œuvres complètes I. Écrits de jeunesse, premiers romans, La Tentation de saint Antoine, Madame Bovary, Salammbô*, op. cit., p. 180.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁹ Lettre à Ernest Chevalier, 13 septembre 1838, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1830 à juin 1851)*, tome I, op. cit., p. 28.

⁸⁰ Gustave Flaubert, « Rabelais », op. cit., p. 183. « Tout ce qu'on a jusqu'alors respecté depuis des siècles, philosophie, science, magie, gloire, renommée, pouvoir, idées, croyances, tout cela est abattu de son piédestal [...] »

⁸¹ *Ibid.*, p. 184

rire là qui [...] a abattu le moyen âge⁸² », Flaubert est à même de savoir qu'une telle façon de faire est anachronique, voire impensable à la fin du XIXe siècle⁸³, siècle pendant lequel la littérature se redéfinit par un devoir de vraisemblance et d'ordre. Toutefois « pour être durable, [...] il faut que la fantaisie soit monstrueuse comme dans Rabelais⁸⁴ ». Mais être monstrueux et fantaisiste au milieu des contraintes réalistes, s'appropriier le droit de faire du roman un genre où règnent le débordement et le gigantisme tient de la contradiction, car le loisir d'inventer ne vient pas sans certaines restrictions. Pour réaliser ce projet, il faudrait qu'il existe un modèle qui permette de renouer avec la liberté du romancier sans que cela y paraisse, c'est-à-dire qui remette à sa disposition toute la latitude romanesque sans pour autant qu'il renie l'esprit réaliste. Les contours possibles de ce roman sont esquissés dans une lettre qu'adresse Flaubert au romancier Yvan Tourgueneff, ce dernier lui reprochant sa façon d'envisager l'écriture de *Bouvard et Pécuchet* :

Malgré l'immense respect que j'ai pour votre sens critique, [...] je ne suis pas de votre avis sur la manière dont il faut prendre ce sujet-là. S'il est traité brièvement, d'une façon concise et légère, ce sera une fantaisie plus ou moins spirituelle, mais sans portée et sans vraisemblance, tandis qu'en détaillant et en développant, j'aurai l'air de croire à mon histoire, et on peut en faire une chose sérieuse et même effrayante.⁸⁵

Par ailleurs, cet extrait crée un parallèle avec la conclusion de l'étude de Flaubert sur Rabelais, laquelle suppose que si les lamentations du poète se métamorphosaient en de grands éclats de rire, ceux-ci auraient une portée « sérieuse » et « effrayante ». Ici, pourtant, la citation semble inverser le projet rabelaisien et proposer un stratagème différent, adapté,

⁸² *Ibid.*, p. 183.

⁸³ En ce sens, Flaubert s'insère peut-être dans la lignée de romanciers tracée par Kundera qui, héritiers du XIXe siècle, et ce malgré eux, « éprouve[nt] une envieuse nostalgie de cet univers superbement hétéroclite des premiers romanciers et de la liberté joyeuse avec laquelle ils l'habitent. », dans Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard (Folio), 1993, p. 12.

⁸⁴ Lettre Louise Colet, 25 septembre 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (juillet 1851 – décembre 1858)*, tome II, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁵ Lettre à Yvan Tourgueneff, le 29 juillet 1874, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1869 – décembre 1875)*, tome IV, *op. cit.*, p. 843.

mais avec l'objectif de produire un effet comparable. Il s'agit davantage d'un rire dilué dans l'accumulation de détails et d'effets de réel, et ce, dans l'optique de produire cette illusion référentielle⁸⁶ chère aux romanciers réalistes. Cette méthode a pour effet que Flaubert crée, en construisant *Bouvard et Pécuchet* sur le principe que la reproduction des moyens de ses contemporains est égale en importance à leur renversement, un espace suffisamment vaste — la latitude romanesque dont il était question plus avant — pour y établir un dialogue polémique. En outre, la réponse de Flaubert à Tourgueneff peut éclairer les raisons qui ont fait en sorte qu'un bon nombre de critiques ont été rebutés à la lecture de *Bouvard et Pécuchet* : le roman ne se donne pas *d'emblée* comme un roman comique, celui-ci étant constamment mis en péril par un double effort d'ironie⁸⁷. Ainsi, d'entrée de jeu, la « prétention comique » de *Bouvard et Pécuchet* est étouffée ; si elle n'est pas appréhendée comme étant relative aux apparences vraisemblables du roman, le lecteur est floué. Le stratagème est *kafkaiën* avant la lettre, seulement, l'intervalle est plus mince entre le réel du roman et celui du lecteur et rien ne *certifie* la présence du comique.

À cet alliage des contraires que suggèrent déjà le « comique d'idées » et la « blague supérieure » et qui, à l'instar du comique rabelaisien, fragilise les frontières entre l'envers risible et l'avant grave (le « rire » et le « terrible ») s'ajoutent deux expressions qu'emploient Flaubert dans une lettre adressée à Louise Colet : « Le *grotesque triste* a pour moi un

⁸⁶ L'illusion référentielle « substitue à tort la réalité à sa représentation, [...] cette illusion fait partie du phénomène littéraire, comme illusion du lecteur » tel que le rappelle Michael Riffaterre dans le chapitre du même nom, dans *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁷ Normand Lalonde observe ainsi le mécanisme d'ironie à l'oeuvre dans *Bouvard et Pécuchet* : [I] ne s'agit pas de « réduire[e] ou [d']aboli[r] la part d'ironie à l'oeuvre dans le récit, mais au contraire, par un tour supplémentaire d'ironie, en rabattant cette distanciation sur elle-même (« j'aurai l'air de croire à mon histoire ») pour inaugurer le lieu d'une oeuvre rigoureusement démesurée, dont l'ironie confine au comble de la gravité et qu'une lecture « spirituelle », partant, n'est plus à même d'épuiser. », dans « La collection curieuse de *Bouvard et Pécuchet* », *op. cit.*, p. 430.

charme inouï. Il correspond aux besoins intimes de ma nature *bouffonnement amer*.⁸⁸ » Ici encore, le comique est mesuré à l'échelle de l'excès, de l'outrance, où, loin de s'annuler, les pôles contraires s'aiguisent : le grotesque est triste, le bouffonnement est amer, l'ironie « outre le pathétique⁸⁹ » et ainsi de suite, le mouvement inverse de chacune de ces propositions est pareillement valide. Dans cette perspective, le 8 mai 1852, Flaubert confie à Louise Colet que ce qui « [lui] fait le plus envie comme écrivain⁹⁰ » est « le comique arrivé à l'extrême, le comique qui ne fait pas rire⁹¹ », c'est-à-dire qui résulte de la rencontre de deux éléments par essence inconciliables, mais qui, rassemblés, engendrent une quantité de paradoxes, dont, avant tout autre, celui de démentir sa fonction première et ne plus faire rire. Quand le comique ne fait plus rire, faut-il encore parler de comique ?

Le comique, par définition, a pour fonction de retourner l'objet auquel il s'attaque afin que celui-ci apparaisse sous un éclairage autre ; il incurve le regard posé sur sa cible, il l'altère. Il joue de l'hésitation, le doute est son domaine et il témoigne ainsi de l'esprit de soupçon dont est porteur le roman de Flaubert. Il est en premier lieu, pour citer la définition qu'en offre Jean Sareil dans son essai *L'Écriture comique* : « [U]ne façon risible d'envisager les choses sous un angle double, ou même une pluralité de perspectives. Alors que la tragédie tend naturellement vers l'unité — ou, si l'on préfère, la pureté —, le comique, lui, demeure éternellement ambigu [...].⁹² » La propension intrinsèquement

⁸⁸ Lettre à Louise Colet, 21-22 août 1846, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1830 à juin 1851)*, tome I, *op. cit.*, p. 307. C'est nous qui soulignons.

⁸⁹ Lettre à Louise Colet, 9 octobre 1852 : « L'ironie n'enlève rien au pathétique. Elle l'outre au contraire. — Dans ma 3^e partie qui sera pleine de choses farces, je veux qu'on pleure. », dans Gustave Flaubert, *Correspondance (juillet 1851 – décembre 1858)*, tome II, *op. cit.*, p. 172.

⁹⁰ Lettre à Louise Colet, 8 mai 1852, *Ibid.*, p. 85.

⁹¹ *Id.*. La citation exacte est la suivante : « L'ironie, pourtant, me semble dominer la vie. — D'où vient que, quand je pleurais, j'ai été souvent me regarder dans la glace pour me voir ? — Cette disposition à planer sur soi-même est peut-être la source de toute vertu. Elle vous enlève à la personnalité, loin de vous y retenir. Le comique arrivé à l'extrême, le comique qui ne fait pas rire, le lyrisme dans la blague, est pour moi ce qui me fait le plus envie comme écrivain. »

⁹² Jean Sareil, *L'Écriture comique*, Paris, Presses universitaires de France 1984, p. 46.

ambiguë du comique a été relevée par d'autres théoriciens. Par exemple, Charles Baudelaire, dans « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », établit un rapprochement entre le comique et une « ivresse [...] terrible et irrésistible⁹³ ». Non seulement cette analogie renvoie au comique flaubertien en ce sens qu'il s'incarne par contraste, mais Baudelaire témoigne également de ce que le rire est la manifestation d'un sentiment lié à la prise de conscience d'une dualité, de cette ironie latente : « Le rire est divers. [...] Le rire n'est qu'une expression, un symptôme, un diagnostic. Symptôme de quoi ? Voilà la question. La joie est *une*. Le rire est l'expression d'une sentiment double, ou contradictoire ; et c'est pour cela qu'il y a convulsion.⁹⁴ » Luigi Pirandello, dans « Essence, caractères et matière de l'humorisme », reprend des arguments semblables — quoiqu'il préfère le vocable « humour » à celui de « comique » — en ce sens que le sentiment qui découle d'une situation où prédomine l'humour divise la conscience, qui hésite alors entre un rire et un apitoiement simultanés : « Cet état d'âme, chaque fois que je me trouve en face d'une représentation vraiment humoristique, est la perplexité : je me sens tiraillé entre deux pôles ; j'aimerais bien rire et je ris, mais mon rire est troublé, empêché par quelque chose qui se dégage de la représentation elle-même.⁹⁵ »

Une mise au point s'impose : notre étude n'entend pas résoudre les nombreuses (et très différentes) définitions du comique ni en proposer une synthèse. Pareille entreprise est d'avance vouée à l'échec, en ce sens que le comique nécessite sans cesse d'être appréhendé

⁹³ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Écrits sur l'art I, op. cit.*, p. 319. Sans négliger la distinction, la nuance, qu'apporte Baudelaire entre le « comique significatif » et le « comique absolu », qui sont fort différents l'un de l'autre dans la perspective baudelairienne, il s'agit de préciser que lorsque nous parlons du comique de Baudelaire, nous parlons de la catégorie du comique qu'il appelle le « comique absolu », qui se rapproche en tous points à l'ironie générale de Muecke décrite en introduction.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 310-311.

⁹⁵ Luigi Pirandello, « Essence, caractères et matière de l'humorisme », *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, traduction de l'italien et introduction par Georges Piroué, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 1968, p. 123.

en relation : d'une part avec les genres qu'il coudoie, tels l'ironie, le loufoque ou le burlesque, et d'autre part il semble que le comique se meut et se réincarne à chaque fois qu'il change de cible. Henri Bergson dit par ailleurs très finement que le comique « *s'infiltré* dans une forme, une attitude, un geste, une situation, une action, un mot.⁹⁶ » Jean Sareil écrit également qu'« après tant de siècles et tant de travaux, il faut constater que le rire résiste à tout essai d'explication d'ensemble et se moque de tous ceux qui croient en avoir déterminé les causes.⁹⁷ » Ainsi, la forme de comique explorée dans ce mémoire, un « comique qui ne fait pas rire », a partie liée avec la poétique flaubertienne en général et le comique immanent à *Bouvard et Pécuchet* en particulier. Nous avons tenté de montrer comment le « mariage du non-sérieux et du terrible⁹⁸ » entraîne ceci que non seulement sous son éclairage le monde devient plurivoque, mais que par surcroît la dissolution de ces voies plurielles est impossible. Car aucune certitude ne saurait rencontrer son assentiment dans un univers où tout est inséparable de son ombre. Nous avons également souligné, à travers les principes et les problématiques qui la soutiennent, comment un tel roman est théoriquement envisageable mais concrètement difficile à réaliser ; en témoignent la majorité des commentaires des premiers lecteurs de *Bouvard et Pécuchet* qui, ignorants du projet de Flaubert, l'ont aussitôt voués à l'échec. Nous tenterons maintenant de comprendre, dans le prochain chapitre, comment cet embarras de la lecture s'inscrit dans le roman lui-même. Nous verrons qu'il est entretenu par le fait que le roman déploie un espace en désordre, où les relations entre les habitants, et plus précisément entre les deux

⁹⁶ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1940, p. 101. Nous soulignons.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁸ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 12.

héros et les villageois de Chavignolles, sont à ce point tendues que le malaise devient la matière même du roman.

CHAPITRE II
Les pièges de Chavignolles

Les pièges de Chavignolles⁹⁹

Que faut-il pour qu'un personnage existe ? Tout d'abord qu'il soit flanqué d'une ombre qui en dise autant sinon davantage que sa silhouette. Mais ce n'est encore rien tant qu'on ignore les subtils rapports que ce personnage entretient avec ce qui l'entoure, avec les choses, avec autrui.¹⁰⁰

André Major, *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman*

Le lieu encore. Où nul. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux encore. Ou mieux plus mal. Rater plus mal encore. Encore plus mal encore. Jusqu'à être dégoûté pour de bon.¹⁰¹

Samuel Beckett, *Cap au pire*

en face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire¹⁰²

Samuel Beckett, *Mirlitonades*

L'espace désencombré de Chavignolles

Lorsqu'il reçoit par la poste la lettre de Maître Tardivel attestant qu'il hérite d'une somme importante de son père naturel, Bouvard, suite à un léger malaise dont il se remet aussitôt, accourt jusqu'au ministère de la Marine, où il demande à voir Pécuchet afin de

⁹⁹ Nous empruntons ce titre à Margaret Tillet dans un article intitulé « Les pièges de Chavignolles ou le lecteur " moyen " aux prises avec *Bouvard et Pécuchet* », dans Charles Carlut, *Essais sur Flaubert en l'honneur du professeur Don Demorest*, Paris, Nizet, 1979, p. 345-361.

¹⁰⁰ André Major, *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman (carnets 1975-1992)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 88.

¹⁰¹ Samuel Beckett, *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris, Minuit, 1991, p. 8-9.

¹⁰² Samuel Beckett, *Poèmes suivi de Mirlitonades*, Paris, Minuit, 2002, p. 35.

partager avec lui l'incroyable nouvelle. Le grand étonnement de ce dernier (« Pas possible !¹⁰³ », « Pourvu... que ce ne soit pas... quelque farce ?¹⁰⁴ ») fait douter un instant Bouvard de la véracité de la nouvelle, mais l'idée qu'on se moque de lui s'estompe rapidement : du timbre sur l'enveloppe à la signature du notaire, tout porte à croire qu'on lui lègue bel et bien une rente de quinze mille livres. La réaction des deux confrères est vive et, activés par l'enthousiasme, ils se mettent à arpenter Paris dans tous les sens : « L'espace leur manquait. Ils allèrent jusqu'à l'Arc de Triomphe, revinrent par le bord de l'eau, dépassèrent Notre-Dame. Bouvard était très rouge. Il donna à Pécuchet des coups de poing dans le dos, et pendant cinq minutes déraisonna complètement. » (*BP*, 64) Si la distance que parcourent Bouvard et Pécuchet exprime bien l'état de frénésie dans lequel les plonge la dépêche de Maître Tardivel, cet extrait montre par surcroît les signes d'un étouffement, comme si la ville devenait trop petite pour contenir autant d'émois. En effet, les cinq kilomètres qui séparent l'Arc de Triomphe de la cathédrale Notre-Dame ne sont pas à même d'épuiser les compères et si Bouvard devient très rouge, c'est qu'il est privé d'air. Dans Paris qui accueille l'extase de leur nouvelle richesse, Bouvard et Pécuchet se sentent à l'étroit et, pour emprunter les mots de Flaubert, l'espace vient littéralement à leur manquer.

Il n'est donc pas étonnant qu'une fois en possession du legs de son père, Bouvard s'exclame : « Nous nous retirerons à la campagne ! » (*BP*, 65). Dans l'esprit de Bouvard et de Pécuchet, la campagne, en ce qu'elle représente l'envers de la ville, apparaît comme un lieu exempt de contraintes sociales, d'engagements professionnels, symbolisant le territoire *dégagé* par excellence, avec son lot de terrains inexploités et de paysages à perte de vue.

¹⁰³ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* avec un choix des scénarios, du *Sottisier*, *L'Album de la marquise* et *Le Dictionnaire des idées reçues* et du *Catalogue des idées chic*, édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard (Folio), 1979, p. 63.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 64. Dorénavant, toutes les citations tirées de cette édition seront mentionnées entre parenthèses par les initiales *BP* suivies de la pagination exacte.

Ainsi que le suggère Claude Mouchard : « Faire retraite à la campagne, n'est-ce pas entrer dans un espace libre, non encombré ?¹⁰⁵ » La campagne est remplie de promesses : les héros peuvent y évoluer dans une indépendance de fortune — c'est-à-dire dans l'autonomie, puisque détachés de toutes obligations, ils ne sont plus redevables de quoi que ce soit —, et dans ce qu'elle évoque de neuf ; en l'absence de ces « horizon[s] borné[s] » (*BP*, 67) qui attristent Bouvard et Pécuchet, elle projette également l'idée du recommencement :

Déjà ils se voyaient en manches de chemise, au bord d'une plate-bande émondant des rosiers, et bêchant, binant, maniant de la terre, dépotant des tulipes. Ils se réveilleraient au chant de l'alouette, pour suivre les charrues, iraient avec un panier cueillir les pommes, regarderaient faire le beurre, battre le grain, tondre les moutons, soigner les ruches, et se délecteraient au mugissement des vaches et à la senteur des foins coupés. Plus d'écritures ! plus de chefs ! plus même de terme à payer ! — Car ils posséderaient un domicile à eux ! et ils mangeraient les poules de leur basse-cour, les légumes de leur jardin, et dîneraient en gardant leurs sabots ! — " Nous ferons tout ce qui nous plaira ! nous laisserons pousser notre barbe ! " (*BP*, 66)

Bouvard et Pécuchet « feront tout par eux-mêmes, n'auront besoin de personne¹⁰⁶ » note Flaubert dans un scénario préparatoire au roman. Ils s'épanouiront. C'est d'ailleurs dans la légèreté et l'allégresse de la nouveauté, qu'ils s'éveillent après leur première nuit au village de Chavignolles : « Quelle joie, le lendemain en se réveillant ! Bouvard fuma une pipe, et Pécuchet huma une prise, qu'ils déclarèrent la meilleure de leur existence. Puis ils se mirent à la croisée, pour voir le paysage. » (*BP*, 74) En rompant avec les règles de bienséance (retirer ses sabots à table, se tailler la barbe) et les relations d'autorité (avec leur propriétaire, leur directeur), ils pourront embrasser une liberté totale. Ainsi que l'imagine

¹⁰⁵ Claude Mouchard, « La consistance des savoirs dans *Bouvard et Pécuchet* », dans *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion (Textes et manuscrits), 1980, p. 169.

¹⁰⁶ Note d'un scénario tiré de Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique par Alberto Cento, précédée des scénarios inédits, Paris, Nizet, 1964, p. 40.

Pécuchet au moment des premiers travaux, ils vivront de manière autarcique des fruits de leurs récoltes, celles-ci toujours abondantes, cycliques :

[II] fit creuser devant la cuisine, un large trou, et le disposa en trois compartiments, où ils fabriquerait des composts qui feraient pousser un tas de choses dont les détrit[us] amèneraient d'autres récoltes, procurant d'autres engrais, tout cela indéfiniment ; — et il rêvait au bord de la fosse, apercevant dans l'avenir des montagnes de fruits, des débordements de fleurs, des avalanches de légumes. (*BP*, 77)

Ce mirage d'une moisson généreuse, foisonnante, qu'entrevoit Pécuchet au bord de la fosse permet aussi de ranger le tandem flaubertien dans cette catégorie de héros guidés pas des ambitions démesurées. La visite que rendent Bouvard et Pécuchet au comte de Faverges, propriétaire d'une exploitation agricole, peu de temps après leur installation à Chavignolles vient d'ailleurs conforter cette idée. La vision du domaine génère en eux « une vénération presque religieuse pour l'opulence de la terre » (*BP*, 80) et dans ce décor idyllique où les terres sont fertiles, où « la verdure [est] si abondante qu'elle cach[e] les maisons » (*BP*, 78), Bouvard et Pécuchet contemplent le tableau qu'ils cherchent à reproduire. Les moissonneurs, « poitrine nu[e] et jambes écartées, fauch[ent] des seigles » (*BP*, 80), les jarres « alignées sur des claires-voies [sont] pleines de lait jusqu'aux bords » et, afin de faciliter les opérations, le travail est effectué à la mécanique, « au moyen d'une turbine » ou encore de « portes ingénieuses » (*BP*, 81). La campagne tient ses promesses : ce monde aux ressources inépuisables ne semble entravé sous aucun aspect et les paysages *désencombrés* du comte de Faverges sont le gage de la vie meilleure qu'ils sont venus commencer¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Il semble que le domaine du comte de Faverges constitue réellement un espace à part, une contrepartie, dans *Bouvard et Pécuchet*, une sorte de hors-temps, un lieu qui ne se laisse atteindre par aucune menace extérieure, ainsi que le confirme la seconde visite des protagonistes pendant que dehors sévissent les affres de la Révolution de 1848 et que tout « Chavignolles reç[oit] les contrecoups des agitations de Paris » (*BP*, 229). Contrairement aux autres Chavignollais, le comte ne semble subir la privation sous aucune forme et le déjeuner qu'il offre aux notables du pays en l'honneur de sa réélection au Conseil général du Calvados est

Les désordres de Chavignolles

Ce désencombrement, ces étendues de terres à défricher, à aménager, puis à ensemençer, en d'autres mots le théâtre vide que constitue Chavignolles à l'arrivée des protagonistes, est la condition de l'ouverture des possibilités propre au « comique qui ne fait pas rire ». Cette grande liberté se présente bien *a priori* comme l'unique loi de la campagne telle que la conçoivent les deux héros, qui envisagent de s'y mouvoir comme dans un vaste terrain de jeu. Or très vite, le théâtre vide de Chavignolles se révèle tout différent de ce qu'imaginent Bouvard et Pécuchet, et soumis à d'autres lois. Dans leur installation à Chavignolles, Bouvard et Pécuchet ont à affronter trois grands obstacles qui contreviennent à leur désir de liberté. Le premier obstacle est suggéré par Jacques Neefs et Claude Mouchard qui, à propos de *Bouvard et Pécuchet*, ont l'intuition que « chaque trait de ce roman a été gagné *contre* un afflux de puissance indéterminante — et grâce à lui.¹⁰⁸ » Le revers de la liberté réside dans cet « afflux de puissance indéterminante » auquel sont confrontés Bouvard et Pécuchet et qui agit tel un vortex prêt à tout engloutir. Cette puissance qui agit contre eux se manifeste par exemple dans le déménagement de Bouvard et Pécuchet à Chavignolles, ainsi que l'illustre cet extrait, où Pécuchet doit véritablement *gagner* un mètre à la fois son droit de passage vers le village de Chavignolles :

[...] Le lendemain on repartait dès l'aube et la route, toujours la même, s'allongeait en montant jusqu'au bord de l'horizon. Les mètres de cailloux se succédaient, les fossés étaient pleins d'eau, la campagne s'étalait par

placé sous le signe du faste et de la fête : trois domestiques attendent les convives dans le vestibule, les plantes sont déposées dans « des vases de Chine, les bronzes sur les cheminées, les baguettes d'or aux lambris, les rideaux épais, les larges fauteuils, ce luxe immédiatement les flatta comme une politesse qu'on leur faisait » (*BP*, 248), « [l]es plats se succédaient, poule au jus, écrevisses, champignons, légumes en salades, rôtis d'alouettes », on y boit « des vins de Bordeaux, de Bourgogne et de Malaga... M. de Faverges [...] fit déboucher une bouteille de champagne » et Bouvard, repu, était « rouge au dessert, et entrevoyait les comptoirs dans un brouillard. » (*BP*, 250)

¹⁰⁸ Jacques Neefs et Claude Mouchard, *Flaubert*, Paris, Balland, 1986, p. 332.

grandes surfaces d'un vert monotone et froid, des nuages couraient dans le ciel, de temps à autre la pluie tombait. Le troisième jour des bourrasques s'élevèrent. La bâche du chariot, mal attachée, claquait au vent comme la voile d'un navire. Pécuchet baissait la figure sous sa casquette, et chaque fois qu'il ouvrait sa tabatière, il lui fallait, pour garantir ses yeux, se retourner complètement. Pendant les cahots, il entendait osciller derrière lui tout son bagage et prodiguait les recommandations. Voyant qu'elles ne servaient à rien, il changea de tactique ; il fit le bon enfant, eut des complaisances ; dans les montées pénibles, il poussait à la roue avec les hommes ; il en vint jusqu'à leur payer le gloria après les repas. Ils filèrent dès lors plus lestement, si bien qu'aux environs de Gauburge l'essieu se rompit et le chariot resta penché. Pécuchet visita tout de suite l'intérieur ; les tasses de porcelaine gisaient en morceaux. Il leva les bras, en grinçant des dents, maudit ces deux imbéciles ; et la journée suivante fut perdue, à cause du charretier qui se grisa ; mais il n'eut pas la force de se plaindre, la coupe d'amertume étant remplie. (*BP*, 70)

À cette instabilité de la nature, à ces matériaux qui se rebellent de manière presque fantastique, à ce déménagement modeste qui prend peu à peu les apparences d'un « exode épique¹⁰⁹ » selon l'expression de Normand Lalonde, s'ajoutent d'autres mésaventures : Bouvard, parti le surlendemain, se trompe de diligence et se réveille devant la cathédrale de Rouen plutôt qu'à Caen. Pécuchet, croyant reconnaître à tout moment le clocher de l'église de Chavignolles, se retrouve pourtant à la nuit tombée au milieu des champs labourés, baignant dans la vase, effrayé : « Quand il approchait des fermes, les chiens aboyaient. Il criait de toutes ses forces pour demander sa route. On ne répondait pas. Il avait peur et regagnait le large. » (*BP*, 71) Dès la première inspection de leur domaine en compagnie de Maître Gouy et de sa femme, Bouvard et Pécuchet constatent que « [t]ous les bâtiments, depuis la charreterie jusqu'à la bouillerie, [ont] besoin de réparations » (*BP*, 75) et la liste des déficiences qu'énumère Maître Gouy s'allonge à ce point (l'agriculture mange le fumier, les transports sont ruineux, les mauvaises herbes enveniment les pâturages) que le « dénigrement de sa terre atténuait le plaisir que Bouvard sentait à marcher dessus. » (*BP*, 76)

¹⁰⁹ Normand Lalonde, « Flaubert, Verne, Huysmans : Trois bibliothèques utopiques », *op. cit.*, p. 51.

Certes, le comique se situe précisément là où la maladresse de Bouvard et Pécuchet est mise à l'avant-plan : ils sont la plupart du temps inadaptés à la situation, ils accumulent les erreurs de jugements, ils mesurent mal les exigences de la tâche à accomplir, ou encore ils font preuve d'une simple distraction, d'une nonchalance, comme celle qui fait s'endormir Bouvard dans une voiture qui se rend à Rouen et non à Caen. Mais cette maladresse et cette distraction ne peuvent rendre compte de ce qui ne relève pas directement des personnages et qui semble plutôt procéder d'une force extérieure qui agit à la manière d'un repoussoir et met à l'épreuve le degré de résistance de Bouvard et Pécuchet face au désordre et à la mouvance des choses. C'est l'idée que défend Claude Mouchard :

Dans l'espace de *Bouvard et Pécuchet*, sous les coups de vent, les rafales de pluie, ou dans la chaleur qui épate, étale, la " réalité " ne risque-t-elle pas, à tout moment, de se dérober, de s'échapper hors de ses propres limites, de glisser à l'informe ? Au moment même de leur arrivée à la campagne, alors qu'on devrait trouver « une campagne qui fût bien la campagne » [BP, 67], tous les repères vacillent.¹¹⁰

Avant même qu'ils aient franchi le seuil de Chavignolles, Bouvard et Pécuchet se heurtent à un territoire récalcitrant — ce réel aux repères qui vacillent évoqué par Mouchard, qu'il appelle ailleurs ce « tremblement de la réalité¹¹¹ » ou cette « réalité [...] perpétuellement déconsistante¹¹² » — qu'ils ne cessent par la suite d'affronter. L'espace du « comique qui ne fait pas rire » se caractérise ainsi par sa précarité et cette qualité rappelle la définition qu'offre Kundera de l'ironie, selon qui toute matière qui transite à l'intérieur du roman se fait la captive d'un « espace de gestes, d'actions et de paroles qui les relativisent¹¹³ ». Il poursuit ainsi : « aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise

¹¹⁰ Claude Mouchard, « La consistance des savoirs dans *Bouvard et Pécuchet* », dans *Flaubert à l'œuvre*, op. cit., p. 170-171.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 172.

¹¹² *Ibid.*, p. 171.

¹¹³ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit., p. 241.

isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements.¹¹⁴ » Ainsi, ce qui arrive à Bouvard et à Pécuchet, la multiplication de leurs déconvenues, est comique en elle-même, mais dans le monde relatif qu'ils habitent, où tout élément doit être mis en relation avec d'autres éléments, le comique devient lui-même ambigu.

Bouvard et Pécuchet faiseurs de tours

Cette relativité est au cœur de la seconde entrave à la quête de liberté de Bouvard et Pécuchet qui réside en ceci que le village de Chavignolles est un espace *déjà* habité, *déjà* occupé. En ce sens, l'univers dans lequel s'introduisent les copistes détient son ordre, ses règles et un fonctionnement adéquat à ses fins, les villageois formant par ailleurs une communauté, un « chœur¹¹⁵ », organisé autour de ses propres réseaux. Ainsi, tandis que Bouvard et Pécuchet admirent le site dont ils sont nouvellement propriétaires, la vieille servante Germaine ne manque pas de commenter le défilé des principaux acteurs du village qu'ils voient pour la première fois et qui apparaissent dans un ensemble :

[...] [U]n homme à chevelure grisonnante et vêtu d'un paletot noir, longea le sentier, en râclant avec sa canne tous les barreaux de la claire-voie. La vieille servante leur apprit que c'était M. Vaucorbeil, un docteur fameux dans l'arrondissement. Les autres notables étaient le comte de Faverges, autrefois député, et dont on citait les vacheries, le maire M. Foureau qui vendait du bois, du plâtre, toutes espèces de choses, M. Marescot le notaire, l'abbé Jeufroy, et Mme Bordin, vivant de son revenu. — Quant à elle, on l'appelait la Germaine, à cause de feu Germain son mari. Elle " faisait des journées " mais aurait voulu passer au service de ces messieurs. Ils l'acceptèrent, et partirent pour leur ferme, située à un kilomètre de distance. » (BP, 74-75)

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ Cette idée des habitants de Chavignolles comme chœur est suggérée par Gilles Granger dans « Savoir scientifique et défaut de jugement dans *Bouvard et Pécuchet* », *Littérature*, no 82, mai 1991, p. 86.

Le portrait qu'offre Germaine des Chavignollais montre que cette communauté fonctionne à l'instar d'un microcosme au cœur duquel chacun a un rôle à jouer. Dans cette perspective, avant même que Bouvard et Pécuchet aménagent l'espace selon leurs besoins, leur liberté se trouve réduite face à ce monde qui précède leur présence. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si les habitants du village entrent tous en scène au même moment, regroupés, sur le petit chemin longeant la clôture. Cet effet de regroupement montre que l'arrivée des « deux Parisiens » (*BP*, 75) à Chavignolles crée l'événement et qu'ils n'échappent pas à la curiosité des villageois, qui se montrent dès lors attentifs à leurs moindres gestes. Si à Paris les collègues de Bouvard et Pécuchet « les trouvaient " drôles " » (*BP*, 67), c'est en « étrangers » (*BP*, 147) qu'ils apparaissent aux yeux des Chavignollais, qui se montrent d'emblée fascinés et agacés tout à la fois : « Cependant, les bourgeois de Chavignolles désiraient les connaître [Bouvard et Pécuchet] — on venait les observer par la claire-voie. Ils en bouchèrent les ouvertures avec des planches. La population fut contrariée. » (*BP*, 76)

Captivés par ces deux inconnus venus s'installer chez eux, les villageois assouvissent leur appétence de manière oblique, en les épiant à la dérobée. En effet, les Chavignollais se placent toujours en retrait, ce qui leur permet de garder une distance avec le monde des protagonistes sans jamais ne rien perdre de leurs agissements et de leurs allées et venues. Par exemple, au tout début du récit, sous les branches près de la charmille longeant le domaine de Bouvard et Pécuchet, la découverte de la « dame en plâtre » qui, avec deux doigts, « écart[e] sa jupe, les genoux pliés, la tête sur l'épaule, comme craignant d'être surprise », fait forte impression sur les deux amis. La position légèrement suggestive du corps de la dame inspire à Bouvard une blague : « — “ Ah! Pardon ! ne vous gênez pas ! ” », ce qui, écrit Flaubert, « les amusa tellement que vingt fois par jour pendant plus

de trois semaines, ils se la répétèrent » (*BP*, 76). Persuadés que la sculpture vaut le détour et qu'elle entraînera à coup sûr l'hilarité générale, ils en font le clou du spectacle lors de la visite de leur propriété à laquelle sont conviés les notables de Chavignolles. Toutefois, la répétition de la plaisanterie ne provoque pas chez les villageois la stupéfaction attendue : « [t]out le monde connaissait la dame en plâtre » (*BP*, 107) ; autrement dit, soit rien n'échappe à leur attention, soit la sculpture était déjà objet de plaisanterie parmi les gens de Chavignolles. Lors de la scène où Bouvard et Pécuchet s'improvisent comédiens, Mme Bordin survient dans la pièce où ils répètent leurs rôles¹¹⁶ et, acquiescant à sa demande, ils interprètent un extrait de *Phèdre* de Racine. Toutefois, le théâtre qu'ils créent pour l'occasion attire plus de spectateurs qu'ils le croient : « Mme Bordin immobile, écarquillait les yeux, comme devant les faiseurs de tours. Mélie écoutait derrière la porte. Gorgu, en manche de chemise, les regardait par la fenêtre. » (*BP*, 209) En outre, cette scène est significative dans la mesure où elle constitue une sorte de microrécit, ou plus exactement une métaphore du regard des bourgeois de Chavignolles sur les citadins : vis-à-vis d'eux, Bouvard et Pécuchet se retrouvent constamment en mode de représentation, à la différence près que le théâtre qu'ils érigent, à l'encontre du réel, instaure une frontière franche entre les acteurs et le public. Pendant la mise en scène de *Phèdre*, Bouvard et Pécuchet performant sur une scène, ils se donnent en spectacle. Bouvard porte un bonnet grec en guise de costume, Pécuchet incarne avec tant de violence l'héroïne de Racine « qu'il faillit tomber par terre » (*BP*, 209) et Mme Bordin est éblouie « comme devant les faiseurs de tours ».

¹¹⁶ Si Mme Bordin semble littéralement *bondir* dans la pièce, c'est qu'elle observait la scène de l'extérieur depuis un moment, ainsi que le mentionne Flaubert : « Un jour que Bouvard tâchait de faire comprendre à Pécuchet le jeu de Frédéric Lemaître, Mme Bordin se montra *tout à coup* avec châle vert, et un volume de Pigault-Lebrun qu'elle rapportait, ces messieurs ayant l'obligeance de lui prêter des romans, quelquefois. — " Mais continuez ! " *car elle était là depuis une minute*, et avait plaisir à les entendre. » (*BP*, 208, nous soulignons.)

Mais cette scène va en réalité beaucoup plus loin, car s'ils alimentent le désir, « comme tous les artistes, [...] d'être applaudis » (*BP*, 103), en réalité, Bouvard et Pécuchet sont des pitres qui s'ignorent, les cibles involontaires d'une farce. C'est sans savoir que la liberté de leurs actions se trouve davantage contrainte par le monde qui se resserre autour d'eux (comme un cercle qui se rétrécit), qu'ils s'abandonnent à ce théâtre où ils font figures d'acteurs comiques¹¹⁷. Cette forme d'abandon, ou d'impudeur, qui les rend capables de se livrer aux « spectateurs » sans fard, provient du fait qu'ils jouent le « théâtre » et la « vie » avec une intensité relative, sans marquer la distance qui les sépare l'un de l'autre, sans jamais cesser d'être dans le « jeu » — ou plutôt sans que le « jeu » ne cesse jamais d'appartenir au *sérieux*, sans qu'il échappe ou contrevienne véritablement au réel. Cette disposition est précisément ce qui les rend excentriques dans l'univers des conventions et des bonnes manières que constitue Chavignolles.

La conception du réel s'accompagne toujours pour Bouvard et Pécuchet d'une certaine forme de représentation du réel — une image de ce à quoi le réel *devrait* ressembler dans l'ordre naturel des choses. Si le bonnet grec de Bouvard contribue à donner plus de crédibilité à son personnage, à rendre l'improvisation plus vibrante, il ne s'agit pas du seul costume que revêtiront les personnages sur les tréteaux de Chavignolles. Chacune de leurs actions est incarnée dans un déguisement, ainsi que dans une quantité de gestes et de poses. Selon eux, les champs ne sont jamais mieux labourés qu'avec un « chapeau à larges bords, des guêtres jusqu'aux genoux et un bâton de maquignon » (*BP*, 82), comme la pratique du jardinage est incomplète sans un « grand tablier avec une poche par devant, dans laquelle ballott[e] un sécateur » (*BP*, 76) et c'est « debout, avec sa bêche

¹¹⁷ « — “ J'étais fait pour être acteur, et de ne pas m'enterrer à la campagne ! ” » (*BP*, 214), dira Bouvard, regrettant de ne pas avoir tenté sa chance à l'Odéon de Paris.

auprès de lui, dans la pose du jardinier qui décorait le frontispice du livre » (*BP*, 97) que Pécuchet retire le plus de fierté à l'exercice de son nouveau métier, comme si l'interprétation du rôle avait le même statut ontologique que le rôle, que le réel lui-même.¹¹⁸

Ce dédoublement dans la manière qu'ont Bouvard et Pécuchet de percevoir le réel participe de la dégradation des rapports qu'ils entretiennent avec les Chavignollais. Ces derniers ne se limitent pas à l'observation passive du spectacle que leur offrent leurs nouveaux voisins, et le bavardage qui les entoure prend bientôt des allures plus sournoises. Le va et vient entre l'attrance et la répulsion qui arrime les Chavignollais à Bouvard et à Pécuchet marginalise à ce point les deux héros que le mouvement se métamorphose en opposition : les Chavignollais se liguent contre le duo et la communauté se fortifie à ses dépens. Tandis que Bouvard et Pécuchet cherchent à la campagne un espace libéré de toutes exigences, où ils pourront expérimenter à leur guise, ils se retrouvent la proie de toutes sortes de moqueries.

Après l'inconstance du décor et l'espace occupé de Chavignolles, cette transformation négative du rire constitue le troisième obstacle qui rend impossible la liberté de Bouvard et Pécuchet et cette dernière forme d'adversité constitue un tournant dans la mesure où l'effet de théâtre, qui maintenait jusqu'alors une distance bienveillante entre les comédiens et le public, tend à s'atténuer. D'abord spectateurs curieux, qui observent d'un regard amusé — comme celui des enfants devant les faiseurs de tours — sans intervenir dans l'univers un peu vaudevillesque des personnages, les Chavignollais

¹¹⁸ Cet exemple, où les deux héros, épris d'archéologie, en sont à amasser les pièces de leur étonnant musée, corrobore l'idée selon laquelle, pour eux, la ligne est fine entre l'incarnation, le jeu (au sens de théâtre) et la vie : « Bouvard s'éloigna, et reparut, affublé d'une couverture de laine, puis s'agenouilla devant le prie-Dieu, les coudes en dehors, la face dans les mains, la lueur du soleil tombant sur sa calvitie ; — et il avait conscience de cet effet, car il dit : — “ Est-ce que je n'ai pas l'air d'un moine du moyen âge ? ” Ensuite, il leva le front obliquement, les yeux noyés, faisant prendre à sa figure une expression mystique. » (*BP*, 172)

entreprennent ensuite de participer à la ruine des deux compères et de provoquer les occasions de voir à l'œuvre leur maladresse. Dès lors, le rire témoigne d'un rejet : il vise à montrer du doigt les différences et à les tenir hors de soi. C'est un rire railleur et sans borne, qui met l'accent sur ce qui sépare les rieurs de ceux dont ils rient — leur caractère méprisable, mésadapté —, et puise toute sa force dans cet écart :

Ne se fiant à personne, [Bouvard et Pécuchet] traitaient eux-mêmes les animaux, leur administraient des purgations, des clystères.

De graves désordres eurent lieu. La fille de basse-cour devint enceinte. Ils prirent des gens mariés ; les enfants pullulèrent, les cousins, les cousines, les oncles, les belles-sœurs. Une horde vivait à leurs dépens ; — et ils résolurent de coucher dans la ferme, à tour de rôle.

Mais le soir, ils étaient tristes. La malpropreté de la chambre les offusquait ; — et Germaine qui apportait les repas, grommelait à chaque voyage. On les dupait de toutes les façons. Les batteurs en grange fourraient du blé dans leur cruche à boire. Pécuchet en surprit un, et s'écria, en le poussant dehors par les épaules :

— " Misérable ! tu es la honte du village qui t'a vu naître ! "

Sa personne n'inspirait aucun respect. (*BP*, 84)

Bouvard et Pécuchet veulent rester maîtres chez eux et refusent l'aide des villageois, s'ils ne mésestiment pas leurs conseils. La relation railleuse est fondée sur ce défaut de jugement : les Chavignollais rient de l'inaptitude des héros qui s'entêtent à la tâche qu'ils s'imposent ; ils rient d'anticiper l'échec inscrit derrière toute tentative. Par exemple, après avoir épierré la Butte adjacente à leur domaine et qui ne s'en trouve par après guère plus fertile, Bouvard accuse la piètre qualité de ses outils et décide de les renouveler :

Il acheta un scarificateur Guillaume, un extirpateur Valcourt, un semoir anglais et la grande araire de Mathieu de Dombasle. Le charretier la dénigra.

— " Apprends à t'en servir ! "

— " Eh bien, montrez-moi ! "

[Bouvard] essayait de montrer, se trompait, et les paysans ricanaient. (*BP*, 94)

Ailleurs, le docteur Vaucorbeil, après avoir prêté à Bouvard et à Pécuchet quelques volumes de sa bibliothèque portant sur les sciences médicales et l'anatomie, leur « posait

des questions pour le plaisir de les confondre. » (*BP*, 121) Lorsque les meules de pailles enflammées déclenchent un immense brasier sur la Butte, mis à part Mme Bordin qui tâche de consoler Bouvard et l'abbé Jeufroy qui tonne devant Pécuchet contre le malheur, les trois cents autres personnes venues mesurer l'ampleur de l'incendie semblent plutôt s'être rassemblées comme autour d'un grand feu de joie : « Les autres n'affectaient aucune tristesse. Ils causaient en souriant, la main étendue devant les flammes. Un vieux ramassa des brins qui brûlaient pour allumer sa pipe. Des enfants se mirent à danser. Un polisson s'écria même que c'était bien amusant. » (*BP*, 93) La communauté qui accueille Bouvard et Pécuchet est hostile à leur endroit et les repousse tels deux *corps étrangers*, dont il s'agit de montrer le caractère dérisoire.

La nuance entre les deux voies qu'emprunte le rire dans *Bouvard et Pécuchet*, soit le rire farcesque et le rire railleur, peut ressembler à celle qu'apporte Mikhaïl Bakhtine entre, d'un côté, le grotesque du Moyen-Âge et de la Renaissance, celui qui prend racine dans la culture du carnaval, et, de l'autre, le grotesque romantique. Du passage de l'un à l'autre des grotesques, « [le] principe du rire », écrit Bakhtine, « subit la transformation la plus importante¹¹⁹ » en ce sens qu'il s'effectue une dégénérescence du comique qui s'organise autour de la perte, de l'anéantissement, du caractère foncièrement positif et universel du rire carnavalesque :

Bien sûr, le rire subsiste : si, dans un sérieux sans faille, le grotesque le plus timide est exclu, dans le grotesque romantique, le rire est diminué, il prend la forme de l'humour, de l'ironie, du sarcasme. Il cesse d'être joyeux et allègre. L'aspect *régénérateur* et positif du rire est réduit au minimum.¹²⁰

¹¹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard (Tel), 1970, p. 47.

¹²⁰ *Id.*

De ce fait, « il prend une nuance lugubre¹²¹ ». Aussi, Bakhtine envisage le grotesque romantique comme un masque — motif carnavalesque symbolisant notamment la métamorphose et la dissimulation — que l'on enlève au rire, découvrant sous celui-ci sa figure négative, l'envers de sa nature bouffonne. Il emprunte cette image au « chef-d'œuvre du grotesque romantique », *Les Rondes de nuit* de Bonaventura, où la propriété ambivalente du rire, qui prendrait davantage sa source du côté diabolique que du côté divin, est racontée, voire personnifiée, à travers son mythe originel : « le rire a été envoyé sur terre par le diable, il est apparu aux hommes sous le masque de la *joie* et les hommes l'ont accueilli de bon cœur. Alors, le rire a arraché son masque joyeux et s'est mis à considérer le monde et les hommes sous les traits de la satire cruelle.¹²² »

Le lecteur de *Bouvard et Pécuchet* assiste ainsi à un passage d'un rire plus léger à un rire teinté d'ambiguïté ainsi que le présente Bakhtine. Plus s'estompe l'effet de théâtre, plus les Chavignollais sont livrés à un spectacle autrement inouï : Bouvard et Pécuchet ne jouent pas. Dès lors, le comique n'est plus simplement l'apanage de la *comédie* et ce qui faisait rire n'est plus tributaire du « spectacle » que mettent en scène les deux copistes. Devant l'impossibilité de faire adhérer à leur monde les deux héros, les Chavignollais font tomber les masques et dévoilent leur visage railleur, vengeur. Mais cette posture ne modifie en rien le comportement de Bouvard et de Pécuchet, loin de là. Elle fournit au contraire les conditions parfaites à l'essor de cette étrangeté fondamentale à Bouvard et Pécuchet et les villageois, qui doivent bientôt se rendre à l'évidence de la profondeur de leur univers, de son caractère protéiforme, « grotesque romantique » — comme si l'espace de Chavignolles, à son tour, avait entrepris de retirer son masque.

¹²¹ *Ibid.*, p. 49.

¹²² *Ibid.*, p. 47-48.

Un soir où, vêtus de houppelandes noires à capuchon, les maîtres de Germaine s'essaient à devenir magiciens et à invoquer quelque « être impalpable » (*BP*, 295), la vieille servante, en les « espionnant derrière une fente de la cloison » est terrifiée à ce point qu'elle démissionne aussitôt non sans colporter l'événement à l'échelle de tout Chavignolles. Contre eux se forme alors « une sourde coalition entretenue par l'abbé Juefroy, Mme Bordin, et Foureau. » Flaubert poursuit : « Leur manière de vivre — qui n'était pas celle des autres — déplaisait. Ils devinrent suspects ; et même inspiraient une vague terreur. » (*BP*, 296) À la suspicion et à la vague terreur que provoquent Bouvard et Pécuchet se juxtapose finalement la haine, ainsi que l'envisage Flaubert dans cet extrait du plan de la conclusion retrouvé dans les dossiers du romancier : « Ils se couchaient très fatigués, sans se douter de toutes les haines qui fermentent contre eux — motifs qu'ont de leur en vouloir le curé, le médecin, le maire, Marescot, le peuple, tout le monde. » (*BP*, 411) Flaubert ne suggère certes pas innocemment que Bouvard et Pécuchet, s'ils se couchent exténués, le font sans savoir toutes les raisons qu'ont les Chavignollais de les mépriser. Il se trouve en effet que Bouvard et Pécuchet sont en quelque sorte immunisés contre la blague qui s'opère derrière leur dos ; s'il est considéré que la haine résulte de sa saturation, de son épuisement — la blague ne *prend* pas. Plus grande est la moquerie, plus grande est la résistance des personnages éponymes, qui, comme vivant en dehors de la blague, imperméables à celle-ci, dans ce monde qui prend ses assises dans un réel qui ne correspond pas à l'exactitude à celui des villageois, du moins dans la manière de le percevoir, y voient, plutôt qu'un rabaissement, la confirmation de leur supériorité. En réaction au manque d'enthousiasme et aux ricanements retenus des Chavignollais devant leur jardin baroque, Bouvard et Pécuchet, proférant leur amertume à l'endroit de tous les convives, décident de s'en éloigner : « Dégoûtés du monde, ils résolurent de ne plus voir

personne, de vivre exclusivement chez eux, pour eux seuls. » (*BP*, 110) Plus tard, lorsque Vaucorbeil dénigre « d'une façon narquoise » les ambitions théâtrales des deux copistes, plutôt que de réagir à l'affront, de s'en défendre, ils en retirent une fierté plus grande : « Généralement on les méprisait. Ils s'en estimaient davantage. Ils se sacrèrent artistes. » (*BP*, 213) Enfin, leur réaction à Foureau, qui les menace de les jeter en prison s'ils s'obstinent à professer leurs « abominables paradoxes » en public, montre que l'acharnement des Chavignollais à dénigrer tout ce que Bouvard Pécuchet entreprennent ne contribue qu'à les immuniser contre l'entreprise de dérision, qu'à souligner plus fortement leur différence :

L'évidence de leur supériorité blessait. [...]

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

Des choses insignifiantes les attristaient : les réclames des journaux, le profil d'un bourgeois, une sottise réflexion entendue par hasard.

En songeant à ce qu'on disait dans leur village, et qu'il y avait jusqu'aux antipodes d'autres Coulon, d'autres Marescot, d'autres Foureau, ils sentaient peser sur eux comme la lourdeur de toute la terre.

Ils ne sortaient plus, ne recevaient plus personne. (*BP*, 319)

Albert Thibaudet voyait dans cet extrait le passage de la bêtise à la lucidité de Bouvard et Pécuchet. Selon lui, la capacité de percevoir l'idiotie chez autrui et de ne plus en accepter la manifestation témoigne d'un changement de rapport des deux héros au monde, un rapport qui serait désormais critique. En d'autres mots, cet extrait marque une rupture avec ce qui précède, dans la mesure où Bouvard et Pécuchet cessent d'être des imbéciles pour devenir les représentants du romancier et proférer des opinions qui se rapprochent davantage des siennes : « Après s'être fait eux, il [Flaubert] les fait lui. [...] Ils deviennent Flaubert à Croisset.¹²³ » Nous tenons quant à nous à y voir l'expression d'un retrait fortement marqué entre les protagonistes et le monde qui les entoure. À partir de là, le

¹²³ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert, op.cit.*, p. 210

gouffre qui se creuse entre Bouvard et Pécuchet et les Chavignollais est irrémédiable : plus grande est l'indépendance des deux héros, plus forte est l'animosité des villageois. Devant l'impossibilité de pénétrer le monde des deux copistes et surtout devant leur incapacité de les faire adhérer au leur, le rire railleur des Chavignollais se mue insensiblement en une forme de mépris.

Du pitre au pire

À l'instar d'un mécanisme qui grince, la présence de Bouvard et Pécuchet détraque la vision qu'ont les villageois de Chavignolles, elle les oblige à envisager l'existence d'un autre monde possible en dehors du tissu commun de la vie quotidienne, à rendre aux éléments qui les entourent leur complexité. Lorsque les invités de Bouvard et de Pécuchet arrivent devant la porte des champs, harmonieusement ornée, sur une couche de plâtre, de « cinq cent fourneaux de pipes, représentant des Abd-el-Kader, des nègres, des turcos, des femmes nues, des pieds-de-cheval, et des têtes de mort » (*BP*, 103), Bouvard, empressé de recevoir les compliments de ses convives et ne sachant comment interpréter leurs regards ahuris, leur demande ce qu'ils en pensent. Plutôt que des éloges, la vue de la porte aux pipes engendre un fou rire cacophonique, quasi grotesque :

Mme Bordin éclata de rire. Tous firent comme elle. Le curé poussait une sorte de gloussement, Hurel toussait, le Docteur en pleurait, sa femme fut prise d'un spasme nerveux, — et Foureau, homme sans gêne, cassa un Abd-el-Kader qu'il mit dans sa poche, comme souvenir. (*BP*, 108)

La situation n'est pas exactement *drôle* : gloussements, toux, spasmes et pleurs, le bal enclenché par Mme Bordin n'est pas du meilleur goût et les éclats de rire ressemblent à s'y

méprendre à un rire tordu, à cette « épouvantable grimace de joie¹²⁴ » décrite par Victor Hugo dans *L'Homme qui rit* et cela porte à croire que les Chavignollais ne peuvent se moquer impunément des deux bonshommes sans risquer de se mêler au grotesque et de voir ainsi se transformer, comme dans un miroir déformant, leurs propres éclats en farce. À la vue du jardin des horreurs, le rire des villageois se manifeste par *répulsion*. Il est mêlé par un sentiment d'inconfort, suggérant jusqu'à une forme d'effroi. Qu'y a-t-il de plus hideux, incongru et chaotique que ce jardin qui, à juste titre, horrifie tout Chavignolles : « C'était, dans le crépuscule, quelque chose d'effrayant » (*BP*, 107).

Ce type de scène à l'image de l'épisode du jardin fantastique, où se fait palpable le malaise des Chavignollais, est récurrent dans *Bouvard et Pécuchet*. Devant la poutre qui servait autrefois de gibet à Falaise, devant la grosse chaîne de donjon des oubliettes de Torteval qui servait à lier les captifs, devant le tombeau récupéré en abreuvoir, devant les deux urnes pleines de cendre humaine où les Romains jadis versaient leurs pleurs et autres instruments de torture pour lesquels les deux héros entretiennent une fascination étrange, Mme Bordin s'exclame : « — " Mais on ne voit chez vous que des choses lugubres ! " » et le notaire Marescot « souriait devant les objets d'une façon dédaigneuse. » (*BP*, 170) Bouvard et Pécuchet apparaissent aux yeux de tous ainsi que les perçoit leur domestique Germaine, c'est-à-dire comme deux êtres « incompréhensibles et fantasques. » (*BP*, 137)

À travers cet aspect inquiétant des deux copistes qui suscite chez autrui un rire de répugnance se renforce leur étrangeté tant en regard des villageois qu'en regard de l'espace qu'ils occupent. Espace, ici, est à interpréter au sens de *matière*, en écho à la définition que

¹²⁴ « Le meurt-de-faim rit, le mendiant rit, le forçat rit, la prostituée rit, l'orphelin, pour mieux gagner sa vie, rit, l'esclave rit, le soldat rit, le peuple rit ; la société humaine est faite de telle façon que toutes les perditions, toutes les indigences, toutes les catastrophes, toutes les fièvres, tous les ulcères, toutes les agonies, se résolvent au-dessus du gouffre en une épouvantable grimace de joie. », Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, tome II, introduction par Marc Eigeldinger et Gérald Schaeffer, notes par Gérald Schaeffer, Paris, Flammarion (GF), 1982, p. 319.

propose Jean Levaillant de ce mot, c'est-à-dire relatif à « tout ce qui n'est pas de l'homme.¹²⁵ » Dans un article intitulé « Flaubert et la résistance des objets », Isabelle Daunais montre comment, chez le romancier, la matière domine le personnage : « [elle] est le plus souvent le lieu d'une confrontation. Car si le personnage recherche dans le décor et les objets l'occasion d'une maîtrise du réel, la matière, la plupart du temps, se dérobe¹²⁶ ». Dans le dernier roman de Flaubert qui sert d'appui à son argumentation, Daunais signale que si dans « l'espace délimité de leur propriété, Bouvard et Pécuchet font figure de démiurges¹²⁷ », la matière, cependant, « ne se laisse jamais dompter, et toute [leur] histoire sera celle d'une lutte, invariablement perdue, contre les objets et le décor.¹²⁸ » Nous aimerions ajouter, en prenant cette hypothèse comme tremplin, que la « résistance » de la matière qui entoure Bouvard et Pécuchet contribue également à accentuer leur altérité, à mettre au jour une discordance plus vaste qu'un simple rejet de la part des villageois et qu'il est possible d'interpréter comme une monstruosité intrinsèque des sujets, les deux compagnons *monstrant*¹²⁹ dans le roman ce que l'espace, et leur présence en cet espace, recèlent de répugnant. Le décalage de Bouvard et Pécuchet, s'il dévoilait jusqu'alors le réel dans son envers comique, le découvre parallèlement dans ce qu'il renferme d'inattendu, d'abominable, et illustre ce que Kundera, en parlant des romans de Kafka, nomme « les entrailles d'une blague¹³⁰ », « l'horrible du comique¹³¹ », comme si la blague était à son

¹²⁵ Jean Levaillant, « Flaubert et la matière », dans *Europe*, nos 85-86-87, sept.-oct.-nov. 1969, p. 202-203. La matière, écrit-il, est *l'autre* : « cet autre exemplaire, opaque et fondamental [...], résidu irréductible des rapports de l'homme et du monde. », p. 200.

¹²⁶ Isabelle Daunais, « Flaubert et la résistance des objets », dans *Poétique*, no 93, février 1993, p. 63.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁹ Le substantif *monstre*, du verbe latin *monstrare*, désigne étymologiquement un phénomène que l'on *monstre* dans les fêtes foraines et les cirques. Le *monstre* a donc partie liée avec l'action d'être pointé du doigt, d'être sujet, à l'instar du pitre, à l'exception près que c'est parce qu'il est *contre-nature* — et non parce qu'il cherche à stimuler le rire — qu'il est objet d'attention.

¹³⁰ Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 127.

tour menée à un maximum d'intensité, dans cette zone frontalière où tout se fragilise. À l'instar de Bakhtine, Kundera souligne les qualités plus destructrices du comique :

Dans le monde *kafkaïen*, le comique ne représente par un contrepoint du tragique (le tragi-comique) comme c'est le cas chez Shakespeare ; il n'est pas là pour rendre le tragique plus supportable grâce à la légèreté du ton ; il n'*accompagne* pas le tragique, non, il le *détruit dans l'œuf* en privant ainsi les victimes de la seule consolation qu'elles puissent encore espérer : celle qui se trouve dans la grandeur (vraie ou supposée) de la tragédie. L'ingénieur [du *Château* de Kafka] a perdu sa patrie et tout l'auditoire rit.¹³²

L'aventure de Bouvard et Pécuchet se place à plusieurs égards sous l'égide du monstrueux, à tout le moins le rapport des deux personnages à l'étrange en est un de fascination, lequel fonctionne à l'instar d'un tropisme, comme si les deux héros avaient une inclination naturelle pour les manifestations les plus bizarres et que leur curiosité, « quoique dépourvue de sens esthétique, proc[édait] pourtant d'un très réel pouvoir d'imagination¹³³ ». Dans le *Dictionnaire des Sciences médicales*, ce sont les phénomènes les plus insolites qui retiennent leur attention :

Ils prirent en note [...] les exemples d'accouchements, de longévité, d'obésité et de constipation extraordinaires. Que n'avaient-ils connu le fameux Canadien de Beaumont, les polyphages Tarare et Bijoux, la femme hydropique du département de l'Eure, le Piémontais qui allait à la garde-robe tous les vingt jours, Simorre de Mirepoix mort ossifié, et cet ancien maire d'Angoulême, dont le nez pesait trois livres ! (*BP*, 121)

Chez le pépiniériste de Falaise, ils choisissent les plants dont les noms leur paraissent les plus « merveilleux » (*BP*, 95). Extasiés devant les goûts bizarres de certaines bêtes, ils vont jusqu'à tenter eux-mêmes des « alliances anormales¹³⁴ » entre animaux d'espèces

¹³¹ *Id.*

¹³² *Id.*

¹³³ Gilles G. Granger, « Savoir scientifique et défaut de jugement dans *Bouvard et Pécuchet* », *op. cit.*, p. 90.

¹³⁴ À ce propos, Françoise Grauby relève que le plus intéressant est le fait que « ces intentions ne sont pas nées d'un diabolisme conscient mais d'une perversion de carnaval, visant à mélanger les espèces et les caractéristiques. On ne perd jamais de vue le grotesque de toute entreprise. », « Comment naissent les monstres : création et pro-création dans deux romans fin-de-siècle : *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert et *À Rebours* de Huysmans », *op. cit.*, p. 16.

différentes : « Ils renouvelèrent leurs tentatives sur des poules et un canard, sur un dogue et une truie, avec *l'espoir qu'il en sortirait des monstres* » (BP, 141, nous soulignons). Après la lecture des *Lettres* de Bertrand et du *Discours sur les révolutions du globe* de Cuvier que leur a envoyés Dumouchel, Bouvard et Pécuchet rêvent de l'époque où la Terre était recouverte de « coquillages pareils à des roues de chariot, des tortues qui ont trois mètres, des lézards de soixante pieds. Des amphibiens allongent entre les roseaux leur col d'autruche à mâchoire de crocodile. Des serpents ailés s'envolent. » Ils sont fascinés par ces grands mammifères anciens aux membres « difformes comme des pièces de bois mal équarries, le cuir plus épais que des plaques de bronze » ou par le « paléothérium, moitié cheval moitié tapir » et le « chien de Beaugency trois fois haut comme un loup » qui leur paraît « comme une féerie en plusieurs actes, ayant l'homme pour apothéose. » (BP, 142-143) Le saint Pierre de la statue dans l'embrasure de la fenêtre se caractérise par ses membres hypertrophiés : « Il avait les joues fardées, de gros yeux ronds, la bouche béante, le nez de travers et en trompette » (BP, 164) et vue de profil, la silhouette de son nez était « pareille à un monstrueux cor de chasse. » (BP, 311) À propos du chou gigantesque (et incomestible) qui croît dans le jardin en dépit de la « couche fourmill[ante] de larves » (BP, 85) qui le recouvre, Flaubert écrit : « N'importe ! Pécuchet fut content de posséder un *monstre*. » (BP, 86, nous soulignons) Dans un excès d'enthousiasme pour la culture du melon, ils sèment les uns près des autres, sans discernement, des espèces différentes : « les sucrons s'étaient confondus avec les maraîchers, le gros Portugal avec le grand Mongol — et le voisinage des pommes d'amour complétant l'anarchie, il en était résulté d'abominables mulets qui avaient le goût de citrouilles. » (BP, 87) Tantôt, ils frictionnent un bossu avec de la graisse camphrée et des cataplasmes de moutarde, tantôt, les malades

auscultés par Bouvard et Pécuchet sont déformés par leurs maux et se caractérisent par leur physionomie repoussante :

Chamberlan, sans barbe, comme un prêtre, et en soutanelle de lasting avec une calotte de cuir, s'abandonnait à des frissons occasionnés par sa douleur intercostale ; Migraine, souffrant toujours de l'estomac, grimaçait près de lui. La mère Varin, pour cacher sa tumeur portait un châle à plusieurs tours. [...]

De l'autre côté de l'arbre, on trouva d'autres personnes : une femme à figure d'albinos épongeait les glandes suppurantes de son cou. [...] Un vieillard dont une contracture déformait l'échine heurtait de ses mouvements involontaires Marcel, une espèce d'idiot, couvert d'une blouse en loques et d'un pantalon rapiécé. Son bec-de-lièvre mal recousu laissait voir ses incisives — et des linges embobelinaient sa joue, tuméfiée par une énorme fluxion. (*BP*, 285-286)

C'est d'ailleurs Marcel, le plus monstrueux d'entre tous, un être intermédiaire entre l'humain et l'animal, qui est engagé au service de Bouvard et de Pécuchet après le départ de Germaine, et non seulement il est rebutant par sa laideur, mais il est également reconnu pour sa grande voracité :

Son bec-de-lièvre, sa hideur et son baragouin écartaient de sa personne. Enfant abandonné, il avait grandi au hasard dans les champs et conservait de sa longue misère une faim irrassiable. Les bêtes mortes de maladie, du lard en pourriture, un chien écrasé, tout lui convenait, pourvu que le morceau fût gros ; — et il était doux comme un mouton ; mais entièrement stupide. (*BP*, 296)

Bouvard et Pécuchet se livrent également à des expériences troublantes, qui trahissent, sinon une inclination manifeste, du moins une extrême insensibilité face à l'abject. Prenons l'exemple du chien galeux, « le poil jaune, galeux, la langue pendante » (*BP*, 125), qui leur sert de cobaye pour des expériences scientifiques. Ils songent à lui injecter du phosphore, puis à « l'enfermer dans une cave pour voir s'il rendrait du feu par les nasaux » avant de tester « l'aimantation de l'acier par le contact de la moelle épinière ». Enfonçant « vivement, au hasard » les aiguilles contre les vertèbres du chien, celui-ci se retrouve « ensanglanté, avec des ficelles autour des pattes » (*BP*, 126) et probablement enragé. Les

expériences sanglantes sur des animaux se multiplient : « [...] les pigeons qu'ils saignèrent l'estomac plein ou vide, moururent dans le même espace temps. Des petits chats enfoncés sous l'eau périrent au bout de cinq minutes — et une oie, qu'ils avaient bourrée de garance, offrit des périostes d'une entière blancheur. » (*BP*, 127)

Leur folie savante conduit à la constitution d'un monde où tout se désagrège, devient pourriture, destruction, comme dans cette scène où Bouvard, excité par Pécuchet, est pris d'un « délire de l'engrais » :

Dans la fosse aux composts furent entassés des branchages, du sang, des boyaux, des plumes, tout ce qu'il pouvait découvrir. Il employa la liqueur belge, le lizier suisse, la lessive *Da-Olmi*, des harengs saurs, du varech, des chiffons, fit venir du guano, tâcha d'en fabriquer — et poussant jusqu'au bout ses principes, ne tolérait pas qu'on perdît l'urine ; il supprima les lieux d'aisances. On apportait dans sa cour des cadavres d'animaux, dont il fumait ses terres. Leurs charognes dépecées parsemaient la campagne. Bouvard souriait au milieu de cette infection. (*BP*, 89)

Plutôt que de se voir enrichie par cet assemblage de matières composites et en putréfaction, la terre de Bouvard se transforme peu à peu en dépotoir, où finiront de se décomposer les charognes et les déchets accumulés dans la fosse. Par un effet de renversement, Bouvard infecte le jardin qu'il cherche à nourrir, à fertiliser, et la nature n'en devient que plus stérile. La matière qu'il tente d'appivoiser « se révolte¹³⁵ » et revient à l'état primitif, ainsi que le souligne Jean Levaillant. Le phénomène se répète également dans l'épisode où Bouvard et Pécuchet découvrent leurs conserves en lamentable condition :

Bouvard ferma les robinets du serpentín pour se précipiter vers les conserves. La désillusion fut complète. Les tranches de veau ressemblaient à des semelles bouillies ; un liquide fangeux remplaçait les homards ; on ne reconnaissait plus la matelotte. Des champignons avaient poussé sur le potage — et une intolérable odeur empestait le laboratoire. (*BP*, 115)

Du potager à la couche fourmillante de larves aux taches de pourriture poivrante les bocaux de conserve, sans négliger leur propre contagion (causée par le suc gastrique d'un canard,

¹³⁵ Jean Levaillant, « Flaubert et la matière », *op. cit.*, p. 208.

porté sous l'aisselle), tout empeste et la vermine règne. Bouvard et Pécuchet empoisonnent littéralement ce qu'ils touchent, l'espace qui les entoure.

Le comique comme exercice d'épuisement

« On n'en voit plus » (*BP*, 541), écrit Flaubert à l'article « Monstre » du *Dictionnaire des idées reçues*. Certes, les monstres de *Bouvard et Pécuchet* ont une allure plus familière et moins hallucinante en comparaison de ceux de la *Tentation de saint Antoine*, où le héros affronte une véritable « bibliothèque fantastique¹³⁶ » composée notamment de la Chimère, du Sphinx, du Griffon, du Diable et autres Cynocéphales. Rien de tout cela ne subsiste, en apparence, dans *Bouvard et Pécuchet*, et tout porte à croire, en accord avec l'idée reçue, que des monstres, on en est nostalgique, car on n'en voit plus. Pourtant, des légumes aux proportions gigantesques au jardin des horreurs en passant par un garçon déformé par sa laideur, dont l'appétit peut être qualifiée sciemment de *gargantuesque*, il y en a encore, même s'ils ont perdu l'apparence légendaire ou spectaculaire du bestiaire qui peuple la *Tentation*, « [s']ils ne s'affichent pas toujours ouvertement comme monstres¹³⁷ » ainsi que le rappelle Normand Lalonde, autrement dit même si leur caractère inquiétant n'est jamais affirmé. Dans l'espace romanesque de *Bouvard et Pécuchet*, ainsi que poursuit Normand Lalonde :

L'inconnu se trouve ramené au connu, le fantastique au réalisme. [...] Ainsi, l'inscription du monstrueux [...] se fait-elle à la façon d'une trace : la monstruosité se retire, en partie, de l'espace figuratif du texte en n'y laissant que des vestiges, des indices épars, jusque ce qu'il faut pour que cette disparition devienne sensible et se manifeste comme un déplacement, un changement de valeur. Si, dans *Bouvard et Pécuchet*, la monstruosité n'occupe plus que de façon atténuée, réduite, le versant figuratif du texte, elle n'en est pas pour autant congédiée tout à fait : la monstruosité n'est

¹³⁶ L'expression est de Michel Foucault dans un article justement intitulé « La bibliothèque fantastique », dans *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 103-122.

¹³⁷ Normand Lalonde, « La collection curieuse de *Bouvard et Pécuchet* », *op. cit.*, p. 447.

plus ici de l'ordre de la chose représentée, mais elle est reconduite ailleurs, en profondeur, et reportée [...] sur le processus même de la représentation.¹³⁸

Le comique dérègle les règles, il est affaire « d'infiltration », pour reprendre l'expression de Bergson citée dans le chapitre précédent. L'image de Bouvard souriant dans la fosse aux composts au milieu d'un entassement de débris, d'aliments avariés et de cadavres d'animaux permet de raffiner la métaphore bergsonienne et de parler, littéralement, d'une *contamination*. Enseveli sous la saleté et la puanteur, l'alchimiste est comblé, prenant pour de l'or le purin qu'une pompe crache sur ses récoltes. Là se trouve toute l'ambiguïté du comique flaubertien, qui fait se confondre, aux yeux du héros, des excréments et un métal précieux. Dans « le piège qu'est devenu le monde¹³⁹ », la matière, infatigable, dans une montée irrésistible du bas, reprend ses droits et Bouvard, pour piètre victoire, récolte l'ironie dissimulée sous le goût médiocre de l'avoine et l'odeur fétide du blé.

Bouvard et Pécuchet conduisent au désenchantement et à l'épuisement tout ce qui les enchante : leur musée est en réalité un musée des horreurs, où sont exposées en désordre des choses « lugubres », la porte du jardin qu'ils décorent de centaines de fourneaux de pipes, misérablement agencés, provoque une pléthore de rires sinistres. La présence des héros à Chavignolles fragilise ce qui est habituel, rassurant, en exaltant, dans une logique des extrêmes, ce qui appartient au domaine de l'insensé et de l'horrible. Sous cet angle, il est possible d'interpréter le rire des Chavignollais comme la révélation d'un « sentiment du contraire » qui laisse croire, en accord avec Pirandello, que le rire est du domaine de la perplexité et qu'il n'est pas toujours aussi franc qu'il le laisse paraître. Le rire de Mme Bordin, de Gorgu, de M. Foureau et de M. Marescot sont, plus qu'un effet comique causé

¹³⁸ *Ibid.*, p. 448.

¹³⁹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op.cit.*, p. 39.

par le décalage loufoque de Bouvard et de Pécuchet, porteurs d'inquiétude. Cette inquiétude au cœur du roman est amplifiée par cela même que les Chavignollais n'entendent pas l'écho monstrueusement déformé de leur propre éclat de rire s'harmoniser au grotesque qui l'engendre et qui les intègre, en quelque sorte, à la *comédie* de Bouvard et de Pécuchet, qu'ils n'arrivent plus à délimiter, qu'ils ne distinguent plus comme telle. Car il est nécessaire de se détacher du monde pour en percevoir la dimension comique. Notre dernier chapitre aura pour objet de montrer que ce sont précisément les repères qui permettraient de prendre cette distance qui sont brouillés dans *Bouvard et Pécuchet*.

CHAPITRE III
La résistance de Bouvard et Pécuchet

CHAPITRE III

La résistance de Bouvard et Pécuchet

[À] ne faire attention qu'à l'élément grotesque d'une société et qu'aux ridicules dont elle est spécialement douée, il en découvrit tellement dans la nôtre qu'il en arriva, par rapport au genre comique, aux mêmes conclusions qu'il avait trouvées quant au tragique.¹⁴⁰

Gustave Flaubert, première *Éducation sentimentale*

Les comiques sans le savoir dépassent en grotesque tous les autres et la comédie de la vie a des bouffonneries supérieures à toutes les autres.¹⁴¹

E. et J. de Goncourt, *Journal*

Tout est farce, et personne ne rit.¹⁴²

Guy de Maupassant
Chroniques littéraires et chroniques parisiennes

L'enterrement de Mme Pouchet

En 1853, après avoir assisté à l'enterrement de Mme Pouchet, Flaubert partage avec

Louise Colet cette anecdote du meilleur grotesque :

Pendant que je regardais ce pauvre Pouchet qui se tordait debout comme un roseau au vent, sais-tu ce que j'avais à côté de moi ? Un monsieur qui m'interrogeait sur mon voyage : “ Y a-t-il des musées en Égypte ? *Quel est l'état des bibliothèques publiques ?* ”. [...] Ô humains, ô mortels ! Et dire qu'on est toujours dupes, qu'on a beau se croire inventif, que la réalité vous écrase toujours. [...] Le grotesque m'assourdissait les oreilles et le

¹⁴⁰ Gustave Flaubert, Gustave Flaubert, première *Éducation sentimentale*, préface de François-Régis Bastide, Paris, Seuil (Tel quel), 1963, p. 249.

¹⁴¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, tome I (1851 – 1865), texte établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Laffont (Bouquins), 1989, p. 568.

¹⁴² Cité dans Sandrine Berthelot, *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 469.

pathétique se convulsionnait devant mes yeux. D'où je tire (ou retire plutôt) cette conclusion : *Il ne faut jamais craindre d'être exagéré.*¹⁴³

De cette expérience et de l'enseignement qui en découle, il est possible de dégager deux éléments. Dans un premier temps, le romancier pose que la réalité est toujours supérieure à l'imagination la plus folle en grotesque et en exagération. Autrement dit, après avoir assisté à cette scène, Flaubert en déduit que l'énormité du réel est inégalable, que le réel dépasse ses propres limites, qu'il est porteur à lui seul des plus grotesques inventions ; « [q]uand la réalité veut, » écrit Victor Hugo, « elle fait des chefs-d'œuvre¹⁴⁴ ». Pendant que le veuf est déformé par le chagrin que provoque en lui la disparition de sa femme, pendant qu'il expose sa douleur sans pudeur aux gens rassemblés pour les funérailles, bref, pendant que la situation atteint un niveau supérieur de gravité, dans un élan de curiosité mal placée, l'homme à côté du romancier s'enquiert bêtement de la vie culturelle égyptienne. Que cette attitude témoigne de la grossièreté ou encore de l'impolitesse de l'homme, ce n'est pas exactement là que réside l'intérêt de la conclusion que formule Flaubert. Ce qui choque, au sens propre de ce mot, c'est le caractère invraisemblable de la situation à laquelle assiste, interloqué, le romancier, c'est la dissonance entre, d'un côté, le sérieux du drame que vit publiquement ce « pauvre Pouchet » et, de l'autre, la légèreté du ton de la discussion de l'homme qui agit dans la plus grande des indifférences, comme si son comportement était tout à fait *normal*.

Le deuxième aspect est le résultat de la constatation de cet écart. Au moment d'en faire le récit à Louise Colet, Flaubert est frappé de plein fouet par l'absurdité des obsèques de Mme Pouchet. Détaché de la scène, le romancier est « écrasé » par l'étonnante

¹⁴³ Lettre à Louise Colet, 14 juin 1853, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (juillet 1851 – décembre 1858)*, tome II, *op. cit.*, p. 355-356. C'est Flaubert qui souligne.

¹⁴⁴ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, tome II, *op. cit.*, p. 134.

réalité qu'il découvre : le désaccord entre le veuf et le notable venu assister à l'enterrement est si vaste qu'il exacerbe le comique de leurs agissements et rend caduc tout le *sérieux* de la situation. Tout à coup, les contorsions de Pouchet semblent insensées et clinquantes, tandis que les banalités proférées par l'homme stupéfient et irritent comme une fausse note. Ce n'est plus aux funérailles de Mme Pouchet qu'assiste Flaubert, mais à la parodie des funérailles de Mme Pouchet ; du veuf dont la peine est entièrement discréditée, il ne reste plus qu'un « pathétique » outré, tout comme de l'homme, il ne reste plus que le « grotesque », et du meilleur. Pris en charge par l'esprit du non-sérieux qui donne une tout autre tonalité à la scène, quand il ne la dédramatise pas complètement, les deux hommes se métamorphosent sous la plume de Flaubert en sujets tragiquement comiques — et cela sans qu'ils réalisent leur potentiel humoristique, sans qu'eux-mêmes ne se trouvent jamais drôles. Car la prise de distance par rapport à un réel qui se donne comme sérieux est garant du comique qui en découle ; un observateur qui se place à l'extérieur à la scène peut mieux prendre la mesure de l'étrangeté de la situation que celui qui en fait intimement partie, qui fait montre d'une contiguïté extraordinaire par rapport à celle-ci.

Un retour à *L'Amérique* de Franz Kafka

Les premières pages du premier chapitre de ce mémoire racontent les étonnantes retrouvailles qui ont lieu entre Karl Rossmann et son oncle le Sénateur Edward Jacob sur le bateau qui les conduit en Amérique dans le roman de Kafka. Nous avons montré comment le *kafkaiën* camoufle l'irréel de la rencontre entre les deux personnages derrière un surcroît ou un excès de réel. Selon la formule de Kundera, le romancier tchèque brouille les repères en recouvrant l'invraisemblable du « masque du vraisemblable », en faisant comme si le

réel qui se déployait dans le roman, « comme des grains de poussière sous le microscope » (*BP*, 205¹⁴⁵), était de l'ordre de l'ordinaire et non de l'extraordinaire.

Ce retour sur nos pas nous permet de montrer que l'incident des funérailles de Mme Pouchet raconté par Flaubert fonctionne de façon contraire, pour ne pas dire qu'il opère à l'instar d'un *kafkaïen* dont les termes ont été renversés. En effet, ce n'est pas l'irréel qui se teinte de réel mais précisément l'inverse, c'est le réel qui semble tout à coup arborer le masque « de l'in vraisemblable » sans jamais y basculer, sans jamais que cet « invraisemblable » advienne complètement. Dans la lettre qu'il adresse à Louise Colet, Flaubert avoue être lui-même « dupé » par les multiples formes que revêt la réalité dans les situations où elle se voit poussée dans ses derniers retranchements — comme « arrivé[e] à l'extrême », la réalité dépasse la fiction. En d'autres mots, la réalité se révèle plus inimaginable que ce qu'il est possible d'inventer, et cela, pourtant, sans jamais échapper au domaine du réel.

Que le masque soit porté par le « vraisemblable » du côté de Kafka ou par « l'in vraisemblable » du côté de Flaubert, les exemples de Karl Rossmann et de Mme Pouchet renferment une forte portée comique s'ils sont appréhendés avec un certain recul tandis que l'effet peut être complètement manqué s'ils sont pris au pied de la lettre. Selon Henri Bergson, cette notion de détachement, qu'il met en opposition avec celle de proximité, apparaît comme l'une des conditions qui permet de saisir le comique :

Essayez, un moment, de vous intéresser à tout ce qui se dit et à tout ce qui se fait, agissez, en imagination, avec ceux qui agissent, sentez avec ceux qui sentent, donnez enfin à votre sympathie son plus large épanouissement : comme sous un coup de baguette magique vous verrez les objets les plus légers prendre du poids, et une coloration sévère passer sur toutes les choses. Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie. Il suffit

¹⁴⁵ Dans *Bouvard et Pécuchet*, cette expression fait référence aux romans de Balzac, qui trouvent leur singularité dans l'attention que porte l'auteur aux détails minuscules.

que nous bouchions nos oreilles au son de la musique, dans un salon où l'on danse, pour que les danseurs nous paraissent aussitôt ridicules. Combien d'actions humaines résisteraient à une épreuve de ce genre ? et ne verrions-nous pas beaucoup d'entre elles passer tout à coup du grave au plaisant, si nous les isolions de la musique du sentiment qui les accompagne ?¹⁴⁶

Ainsi, lorsque l'observateur regarde de près le réel, il en obtient une vision partielle et fragmentaire ; parce qu'il est engagé dans la scène, il est *détourné* du comique. En revanche, plus l'observateur s'éloigne, plus il se désinvestit du réel et s'extrait du monde, plus ce réel s'offre dans sa complétude et se laisse contempler comme un jeu non-sérieux. La distinction de Bergson permet ainsi d'établir un rapport entre la proximité et une perception sérieuse du réel et, inversement, entre la distance et une perception comique du réel.

La citation de Bergson possède l'avantage de catégoriser de manière contrastée deux points de vue sur le réel, même si elle concerne au premier chef le champ du comique entendu au sens de comédie, de légèreté et de plaisir. Le contraste est plus subtil, dans le cas des funérailles de Mme Pouchet et de l'aventure de Karl Rossmann, où le degré de comique varie selon qu'on observe la situation de près ou de loin, mais où il ne survient jamais de manière franche et il n'exclut jamais une part d'ambiguïté, se *dérobant* en cela au comique plus brut tel qu'étudié par Bergson. Le propre de ces exemples est justement de se maintenir, d'aller et venir dans un mouvement oscillatoire qui entremêle le « comique » et « ce qui ne fait pas rire » et, comme l'explique Thomas Pavel à propos du *Château* de Kafka, de jouer délibérément de cette hésitation :

Dans *Le Château* de Kafka des indices contradictoires semblent suggérer à tour de rôle que le monde du roman est semblable au nôtre et qu'au contraire il obéit à une logique insolite. [...] Les indicateurs de distance

¹⁴⁶ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 4.

sont sciemment brouillés, laissant indéterminé le choix entre la familiarité et la distance infinie.¹⁴⁷

Dans l'exemple de M. Pouchet, cette hésitation se manifeste en cela que la situation peut engendrer deux lectures diamétralement opposées sans jamais que l'avantage soit accordé à l'une ou à l'autre de ces lectures, à un jugement qui rendrait telle ou telle proposition plus légitime, plus *vraie*. Au contraire, le doute persiste et il est impossible de trancher. Flaubert écrit en décembre 1846 : « Autrefois je saisisais assez nettement dans la vie les choses bouffonnes des sérieuses ; j'ai perdu cette faculté ! L'élément pathétique est venu pour moi se placer sur toutes les surfaces gaies, et l'ironie plane sur tous les ensembles sérieux.¹⁴⁸ » Ainsi séquestré entre la farce et le grotesque, le réel s'embrouille et le rire n'éclate jamais de *bon cœur*, puisqu'il découvre en même temps une profondeur insoupçonnée du réel — toujours plus complexe et plus insondable qu'il ne paraît, toujours potentiellement *autre*.

L'impossibilité de se situer par rapport au comique coïncide avec le fait qu'il ne fait plus partie de notre champ de vision, ce qui est inquiétant. Ce phénomène a été récemment observé par Jacques Neefs, bien que le comique ne constitue pas l'objet de son article, « Silhouettes et arrière-fonds », dans lequel il est question de l'instant du roman où le personnage se détache du décor dans lequel il prend place pour réellement naître en tant que personnage de roman. Cette *naissance* a précisément lieu lorsque le personnage *échappe* au lecteur et devient ce que Neefs appelle, à la suite de Philippe Berthier à propos du personnage stendhalien, « “ quelqu'un qui pense à autre chose ” — un être des lointains.¹⁴⁹ » À travers la série d'exemples relevés par Neefs dans un corpus qui regroupe

¹⁴⁷ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil (Poétique), 1988, p. 119.

¹⁴⁸ Lettre à Louise Colet, 18 septembre 1846, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1830 à juin 1851)*, tome I, *op. cit.*, p. 348-349.

¹⁴⁹ Jacques Neefs, « Silhouettes et arrière-fonds », dans *Études françaises*, vol. 41, no 1, 2005, p. 58.

des œuvres de Queneau, de Balzac, de Stendhal et de Flaubert, nous retiendrons celui où l'on voit l'héroïne de *Madame Bovary* complètement absorbée par ses pensées :

Ils [Emma, convalescente, avec Charles] allèrent ainsi jusqu'au fond, près de la terrasse. Elle se redresse lentement, se mit la main devant ses yeux, pour regarder ; elle regarda au loin, tout au loin ; mais il n'y avait à l'horizon que de grands feux d'herbe, qui fumaient sur les collines.¹⁵⁰

À quoi pense Emma ? L'intérêt du propos de Neefs réside dans cette question, aussi simple soit-elle, mais aussi dans la réponse qui l'accompagne, celle-ci autrement plus complexe parce qu'elle demeure en flottement : on ne sait pas. Plus précisément encore, on ne peut pas savoir. Il s'effectue ici un changement de focalisation qui empêche le lecteur d'accéder aux pensées d'Emma qui, toutes dirigées vers un point de fuite, ce regard « au loin » décrit par Flaubert, demeurent impénétrables. Ainsi que l'écrit Jacques Neefs : « ce qu'il " regarde " [le personnage] n'est pas ce que l'on voit [le lecteur] : c'est dans ce qui échappe alors que son existence se joue, par un étrange surplus fait d'inconnu, d'insaisissable, qui donne, hors champ, à l'être de langage son intériorité.¹⁵¹ ». Mais le personnage gagne également en profondeur du point de vue du *tableau* : en effet, pour que le lecteur *perde de vue* le personnage, pour qu'il ne sache plus où se situer par rapport à lui, il faut qu'entre les deux se voit amplifiée la distance qui les sépare, que le personnage soit repoussé vers l'arrière-plan, vers un « arrière-fond d'étrangeté dramatique¹⁵² » où les choses ne sont plus clairement données, car c'est lorsqu'il est vu *de loin* que le personnage se défait du lecteur.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 58-59. La citation est tirée de Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province, op. cit.*, p. 277. Les crochets sont de Neefs.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 59. Les précisions entre crochets sont de nous.

¹⁵² *Ibid.*, p. 64.

« Ce livre que le monde a déserté¹⁵³ »

Au troisième chapitre, passionnés de géologie, Bouvard et Pécuchet sillonnent les environs à la recherche de fossiles datant de la période jurassique dans l'espoir secret de déterrer la preuve tangible du Déluge, non sans avoir consulté le *Guide du voyageur géologue* de Boné, qui leur fournira, pensent-ils, le modèle qui leur permettra d'être à la hauteur des circonstances :

Il faut avoir, premièrement, un bon havresac de soldat, puis une chaîne d'arpenteur, une lime, des pinces, une boussole, et trois marteaux, passés dans une ceinture qui se dissimule sous la redingote, et " vous préserve ainsi de cette apparence originale, que l'on doit éviter en voyage ". Comme bâton, Pécuchet adopta franchement le bâton de touriste, haut de six pieds, à longue pointe de fer. Bouvard préférait une canne-parapluie, ou parapluie polybranches, dont le pommeau se retire, pour agraffer la soie contenue, à part, dans un petit sac. Ils n'oublièrent pas de forts souliers, avec des guêtres, chacun " deux paires de bretelles, à cause de la transpiration " et bien qu'on ne puisse " se présenter partout en casquette " ils reculèrent devant la dépense d' " un de ces chapeaux qui se plient, et qui portent le nom du chapelier Gibus, leur inventeur ". Le même ouvrage donne des préceptes de conduite : " Savoir la langue du pays que l'on visite ", ils la savaient. " Garder une tenue modeste ", c'était leur usage. " Ne pas avoir d'argent sur soi ", rien de plus simple. Enfin, pour s'épargner toute sorte d'embarras, il est bon de prendre " la qualité d'ingénieur ! " (BP, 148)

« " Et bien ! nous la prendrons ! " » répondent en chœur Bouvard et Pécuchet. Suivant la logique de la défaite à l'œuvre dans le roman, qui n'accorde aucune gloire, aucune fortune aux héros, ni les instruments, ni le bâton de touriste de Pécuchet, ni la canne-parapluie de Bouvard, ni les chapeaux Gibus feront d'eux de plus ingénieux explorateurs. Tels deux « Don Quichotte du scientisme¹⁵⁴ », incapables de distinguer, à l'instar du héros cervantesque, la réalité de sa représentation livresque et d'accorder l'idéal dont ils rêvent avec le réel qu'ils affrontent, Bouvard et Pécuchet font preuve d'une incroyable proximité ou, si l'on préfère, d'un grand manque de recul avec le *Guide* de Boné, dont aucune des

¹⁵³ L'expression est de Normand Lalonde, dans « Flaubert, Verne, Huysmans : Trois bibliothèques utopiques », *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁴ Italo Calvino, « Multiplicité », *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, *op.cit.*, p. 181. Voir notre premier chapitre pour la citation complète.

recommandations est à négliger. Et s'ils échouent, c'est qu'ils ne sont « guère favorisés », accusant l'intervention de « la Providence et [...] la Nature » (*BP*, 98) plutôt que la pauvreté de leurs compétences. L'issue de la folie géologue des deux compagnons est facile à imaginer : « À la fin du jour, ils haletaient sous le poids de leurs échantillons, mais intrépides les rapportaient chez eux. Il y en avait le long des marches dans l'escalier, dans les chambres, dans la salle, dans la cuisine ; et Germaine se lamentait sur la quantité de poussière. » (*BP*, 149) Plus encore, ne sachant exactement comment distinguer l'argile de la marne, le granit du gneiss, le quartz du calcaire et ainsi de suite, ils choisissent d'extraire chacun des spécimens sans distinction et se trouvent bien embêtés quand vient le temps d'étiqueter leurs trouvailles. Ayant parcouru de nombreux sites sans reconnaître la moindre trace du Déluge, ils en viennent à contester la véracité des Écritures, allant jusqu'à corroborer, pour secouer les convictions de l'abbé Foureau, la thèse selon laquelle l'Homme descendrait du singe ou du poisson — pour aussitôt infirmer leur hypothèse. Finalement, jugeant la géologie « défectueuse » (*BP*, 158), ils délaissent l'origine du monde pour se consacrer à l'archéologie.

Au quatrième chapitre, pendant que Bouvard et Pécuchet peinent à prouver la valeur et l'authenticité d'une soupière en faïence — « c'était l'époque où les gens distingués recherchaient les vieux plats de Rouen » (*BP*, 182) — leur vient l'idée que la cause de leur ignorance dépend du fait qu'ils ne connaissent pas l'histoire de la France. Sur les conseils de leur vieil ami Dumouchel, qui les aiguillent sur la « meilleure histoire de France » (*BP*, 184) à acquérir, ils s'abonnent aux lettres de l'historien Augustin Thierry ainsi qu'à deux volumes de l'abbé de Genoude. Influencées par Thierry, les idées de Pécuchet se heurtent à celles de Bouvard qui, ayant d'abord lu M. de Genoude, est d'un avis opposé sur le problème de la nation française. Mais pour avoir « le cœur net » (*BP*,

185) sur cette question qui ne fait pas consensus, ils délaissent les deux historiens et cherchent la réponse ailleurs, dans d'autres manuels d'histoires :

À force de bavarder là-dessus, ils se passionnèrent. Bouvard, esprit libéral et cœur sensible, fut constitutionnel, girondin, thermidorien. Pécuchet, bilieux et de tendances autoritaires, se déclara sans-culotte et même robespierriste. [...]

Pour avoir plus de faits à l'appui de leurs arguments, ils se procurèrent d'autres ouvrages, Montgaillard, Prudhomme, Gallois, Lacretelle, etc. ; et les contradictions de ces livres ne les embarrassaient nullement. Chacun y prenait ce qui pouvait défendre sa cause. (*BP*, 186)

Bientôt, les thèses et les raisonnements glanés dans les livres ne sont plus suffisants pour entretenir le débat entre les deux héros. Ils se rendent à l'évidence qu'à force de se réfuter l'un l'autre, ils en sont arrivés à ne plus avoir « sur les hommes et les faits de cette époque, une seule idée d'aplomb » (*BP*, 188), mais une quantité innombrable de théories dont la véridicité est indiscutable tant et aussi longtemps qu'un détracteur n'avance pas le discours inverse en empruntant d'aussi bons arguments. Déçus par le défaut d'objectivité de leur nouvel objet d'étude et par l'impossibilité d'en épuiser les sources, Bouvard et Pécuchet démissionnent :

Pour la juger impartialement, il faudrait avoir lu toutes les histoires, tous les mémoires, tous les journaux et toutes les pièces manuscrites, car de la moindre omission une erreur peut dépendre qui en amènera d'autres à l'infini. Ils y renoncèrent.

Mais le goût de l'Histoire leur était venu, le besoin de la vérité pour elle-même. (*BP*, 188)

Ces deux exemples montrent que les livres lus par Bouvard et Pécuchet ont sur eux une influence telle que la *réalité* qu'ils doivent ensuite mesurer à l'aune de leurs lectures ne peut que s'en trouver bouleversée. En outre, comme ils suspectent cette réalité, ils préfèrent, malgré leurs déceptions répétées, se mettre en quête d'un autre récit, d'un autre savoir, plutôt que d'exposer le réel à la désillusion. Entre le réel et les écrits qu'ils consultent à l'aveuglette et en lesquels ils croient avec une inébranlable foi, le doute a donc

l'espace d'un instant droit de cité. Autrement, comment expliquer les énormes précautions qu'ils prennent — cette envie de se fondre à l'identique dans l'image, de prendre appui sur le texte — si ce n'est dans le but d'éloigner d'eux le plus longtemps possible le moment de plonger au cœur du soupçon, de l'imprévisible, du non-écrit ? Dans les deux scènes que nous avons résumées, l'insécurité provoquée par l'apparition d'une incertitude est la cause principale de l'abandon d'une discipline au profit d'une autre : l'énergie qu'ils déploient à parcourir la campagne normande en quête des restes du Déluge leur fait douter qu'il ait jamais eu lieu, comme le grand nombre de manuels d'histoire de France leur fait douter qu'il en existe un qui raconte l'Histoire une fois pour toutes. Parce que « [l]a création est faite de matière ondoyante et fugace » (*BP*, 159) devant laquelle la géologie demeurera éternellement impuissante — « on l'ignorera toujours » (*BP*, 159), concluent les héros —, mieux vaut s'occuper d'autre chose. Ils se tournent alors vers l'archéologie, qui est une science qui s'appuie sur des vestiges matériels (empreintes, outils, ossements, objets) ; pour ainsi dire, elle donne à Bouvard et à Pécuchet l'assurance que les mondes qu'elle reconstitue ont existé. Parce qu'aucune histoire de la France n'est exhaustive, parce que l'historien offre une construction subjective du passé en valorisant des victoires, des personnages, des faits, etc., l'histoire fait obstacle à la vérité. Afin de combler cette lacune, Bouvard et Pécuchet tournent leur attention vers les époques anciennes, assurés que « [l]es auteurs, étant loin des choses, doivent en parler sans passion » (*BP*, 188), c'est-à-dire sans parti pris, sans laisser de place à l'interprétation. Dans les deux cas, l'enthousiasme renouvelé est de courte durée. Aspirant toujours à l'impartialité, mais incapables de prendre la distance nécessaire qui leur permettrait de se positionner par rapport à leurs objets, de séparer le bon grain de l'ivraie, on pourrait reprocher à Bouvard et à Pécuchet de reproduire le travers qu'ils dénoncent : incapables de se tenir « loin des choses », ils ne

peuvent en parler « sans passion » et ainsi parvenir à la connaissance. Bientôt, à l'instar de la collection de spécimens de géologie amoncelés sous la poussière, sans qualité distincte, il ne reste de l'archéologie qu'un monticule d'objets accumulés, des curiosités entassées en vrac dans leur maison (dont l'encombrante statue de saint Pierre au nez éléphanterque, qui sera « flanqu[ée] dehors » (BP, 311) en douze morceaux, dans l'ancienne fosse aux composts, après que Bouvard, un soir de dispute, se soit coincé l'orteil dessus) et qui a tôt fait de les embarrasser. En ce qui a trait à l'étude de l'histoire ancienne, elle montre rapidement ses insuffisances. Contrariés, Bouvard et Pécuchet conviennent que « les fables s[ont] plus vraies que les vérités des historiens » (BP, 191), qu'ils rangent du côté des grands farceurs.

Les matières se succèdent, les livres offrent une vision inexacte du réel quand ce n'est pas le réel qui coïncide drôlement avec les livres, et ainsi de suite. Le réel, toujours changeant, glisse sur les noms que lui accolent Bouvard et Pécuchet et le scénario se réitère, infatigable¹⁵⁵. Bouvard et Pécuchet n'effleurent jamais que la surface du réel en gardant une vision *en à-plat*, unidimensionnelle.

Cette vision du réel en à-plat s'incarne tout particulièrement lorsque Pécuchet a « l'audace » d'enseigner le dessin « d'après nature » à Victor, l'un des deux orphelins qu'il prend sous son aile. Ils partent dès l'aurore en quête du paysage idéal à immortaliser. Voici la description de l'esquisse que réalise Pécuchet : « [II] voulait à la fois reproduire ce qui se trouvait sous ses pieds, l'extrême horizon et les nuages. Mais les lointains dominaient toujours les premiers plans : la rivière dégringolait du ciel, le berger marchait sur le

¹⁵⁵ La structure circulaire de *Bouvard et Pécuchet* demeure sans conteste l'aspect le plus commenté du roman de Flaubert, notamment par Claudine Gothot-Mersch, « Le roman interminable : un aspect de la structure de *Bouvard et Pécuchet* », dans *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, *op. cit.*, p. 9-22. Yvan Leclerc fait également de la question le point central de son étude dans *La Spirale et le monument. Essai sur Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, préface de Jacques Neefs, Paris, Sedes (Présences critiques), 1988.

troupeau — un chien endormi avait l'air de courir. » (BP, 382) Jean-Pierre Richard voit dans cette scène l'expression d'un « dérèglement des choses, donc un danger », un renversement du monde :

Le lointain y " domine " de façon inquiétante ce qu'il aurait pour fonction de prolonger ; le bas devient le haut, " la rivière dégringole du ciel ", en une cataracte qui peut évoquer le choc ou les grandes eaux de quelque scène de naissance ; le berger, au lieu de guider, écrase ; et dans le même corps — celui du chien endormi courant — coïncident, en une hybridité peu supportable, immobilité et mouvement.¹⁵⁶

Nous aimerions ajouter que le désordre du tableau, s'il offre un portrait troublé du réel, provient du fait que Pécuchet ne maîtrise pas la technique de la *perspective*. En effet, tout est ramené au premier plan, jusqu'à *égaliser* les trois dimensions, comme si le réel n'en comportait plus qu'une seule. Pour redonner au tableau son *réalisme* et quitter le monde de l'in vraisemblable, pour y retrouver une réalité en ordre, il lui faudrait départager l'avant-plan de l'arrière-plan, le proche du lointain, bref, il lui faudrait rétablir entre les différents objets les rapports de proximité et de distance et de surface et de profondeur, tout ce devant quoi Pécuchet reste impuissant.

Dans cette ligne de pensée, tant Bouvard que Pécuchet sont incapables de porter un regard large sur les connaissances qu'ils acquièrent. Pour y parvenir, il faudrait qu'ils prennent un recul, donc qu'ils se livrent à l'éventualité du doute et de ses vertiges. Les différents savoirs agissent comme autant d'armes pour braver le réel, comme d'incalculables alliés, à l'égal de cette *rigueur* presque scientifique avec laquelle les deux héros se consacrent à leurs expérimentations. Toutefois, si cette proximité permet à Bouvard et à Pécuchet de se maintenir dans l'illusion, à l'abri du doute, on peut proposer qu'elle n'en est pas moins ainsi porteuse d'une inquiétude qui surgit comme le

¹⁵⁶ Jean-Pierre Richard, « Variation d'un paysage », *Flaubert à l'œuvre, op. cit.*, p. 190.

prolongement de cette crainte de voir le réel se résorber à tout contrôle et qui les conduit à interroger la *réalité* même de leur présence au sein de ce réel. Normand Lalonde argumente en faveur de cette hypothèse :

[...] il se joue là pour eux, assurément, quelque chose de vital. On dirait que ce qu'ils cherchent dans les livres, c'est la *loi du monde* ; et s'ils s'empressent, quand ils croient l'avoir trouvée, de s'y soumettre et de lui obéir en l'appliquant à la réalité, c'est peut-être qu'ils craignent, au fond, de n'être pas tout à fait, ni de la bonne façon, de véritables habitants du monde. [...] [L]e monde qu'ils essaient de reproduire par leurs expériences est celui-là même auquel ils croient appartenir. Et cependant ce monde leur échappe, et ils n'arrivent pas à l'habiter selon les règles qu'il se donne dans les livres : on dirait que le monde ne coïncide pas avec lui-même.¹⁵⁷

Ce sentiment d'une inadéquation entre les récits savants et le réel, mais aussi entre le réel et les deux héros, peut être lu à la lumière de deux scènes qui font figure d'exception dans le roman de Flaubert. La première montre Bouvard et Pécuchet en train de s'accorder un rare moment de répit, la tête enfouie dans le ciel, complètement absorbés par les mystères de l'univers, « séduit[s] par sa force, perdu[s] dans sa grandeur » (*BP*, 159) :

Ils parlaient ainsi, debout sur le vigneau, à la lueur des astres — et les discours étaient coupés par de longs silences.

Enfin ils se demandèrent s'il y avait des hommes dans les étoiles ? Pourquoi pas ? Et comme la création est harmonique, les habitants de Sirius devaient être démesurés, ceux de Mars d'une taille moyenne, ceux de Vénus très petits. À moins que ce ne soit partout la même chose ? Il existe là-haut des commerçants, des gendarmes ; on y trafique, on s'y bâte, on y détrône les rois !...

Quelques étoiles filantes glissèrent tout à coup, décrivant sur le ciel comme la parabole d'une monstrueuse fusée.

— " Tiens ! " dit Bouvard " voilà des mondes qui disparaissent. "

Pécuchet reprit :

— " Si le nôtre, à son tour, faisait la cabriole, les citoyens des étoiles ne seraient pas plus émus que nous ne le sommes maintenant ! De pareilles idées vous renforcent l'orgueil. "

— " Quel est le but de tout cela ? "

— " Peut-être qu'il n'y a pas de but ? " (*BP*, 139)

L'émerveillement des deux héros, inspirés par l'idée qu'il existe un ailleurs dont la maîtrise échappe presque en totalité à l'homme, ne dure que le temps de ramener la rêverie

¹⁵⁷ Normand Lalonde, « Flaubert, Verne, Huysmans : Trois bibliothèques utopiques », *op. cit.*, p. 53.

sur terre, c'est-à-dire le temps de se lancer derechef à la poursuite d'une bonne réponse. Cependant, dans cet interstice où le doute parvient à entrer, leur pensée est entièrement guidée par la possibilité de leur propre disparition. L'attraction de Bouvard et Pécuchet pour ces autres mondes, qu'ils se figurent de manière presque identique au leur, provient de ce qu'ils suggèrent, en écho, la rapidité avec laquelle, dans une « cabriole », à son tour leur monde peut s'éteindre. À la question du sens de cette menace, à savoir si elle relève du hasard ou du fatalisme, les héros ne trouvent « rien de plus à dire » (*BP*, 139), aucune « *loi du monde* » qui rabattrait momentanément la distance entre la grandeur de l'énigme et leur impuissance et qui, du coup, les rassurerait sur leur sort ; la question reste irrésolue.

Flaubert accorde une seconde *pause* de ce genre à Bouvard et à Pécuchet. À tout le moins, il ralentit suffisamment le rythme de leur course pour les laisser entrevoir une deuxième fois la fragilité de ce qui les entoure. Influencé par ses lectures, Pécuchet raconte à Pécuchet sa version de la fin du monde :

On ne dormirait pas si l'on songeait à tout ce qu'il y a sous nos talons. — [...] [L]e feu central diminue, et le soleil s'affaiblit, si bien que la Terre un jour périra de refroidissement. Elle deviendra stérile ; tout le bois et toute la houille se seront convertis en acide carbonique — et aucun ne pourra subsister.

— " Nous n'y sommes pas encore " dit Bouvard.

— " Espérons-le ! " repris Pécuchet.

N'importe ! cette fin du monde, si lointaine qu'elle fût, les assombrit — et côte à côte, ils marchaient silencieusement sur les galets. (*BP*, 151)

Cette fois, le danger vient du centre de la terre et non du ciel ; le monde d'en bas et celui d'en haut se répondent de façon symétrique. Bien qu'un peu fantasque, la théorie de Pécuchet ouvre une brèche là où les livres ne sont plus d'aucun recours. Les livres sont insuffisants pour rendre compte du monde, qui les *déborde*. Le cosmos et la fin du monde appartiennent au domaine de l'abstraction, c'est-à-dire qu'ils dépassent les limites de l'espace visible et, pour cette raison même, ils échappent à toute forme de proximité

rassurante. Accepter d'y plonger, c'est accepter de perdre pied dans un infiniment grand qu'on ne peut contempler qu'à travers l'immense distance qui nous en sépare, c'est admettre que l'univers recèle des zones d'ombre, des questions sans réponses. De ce fait, lorsque Pécuchet dit « espérer » (cela signifie : cela est souhaitable, mais on n'y est pour rien, on ne peut qu'attendre) qu'il n'assistera pas de sitôt à l'apocalypse annoncée par le livre, plus largement, il entrevoit la part d'utopie qui réside dans l'idée que le monde puisse se soumettre à des règles écrites et ainsi dénier le rôle du hasard dans son déroulement. Mais cela signifie aussi que le monde les défie, qu'il leur échappe. Et si ce monde auquel se heurtent Bouvard et Pécuchet ne concorde plus — ou n'a jamais concordé — avec la vision qu'ils en ont, comment garantir qu'ils sont, eux, véritablement des « habitants du monde » alors même que la viabilité du monde qu'ils croient habiter est remise en cause ? Néanmoins, occupés à « chercher un réel sous le réel¹⁵⁸ », Bouvard et Pécuchet ne sont traversés par ces moments de doute, comme en suspens entre effacement et inexistance, qu'un court instant. S'y aventurer les obligerait à assumer le caractère aléatoire, désordonné et incontrôlable du réel, ce que ne saurait accepter leur exigence de certitude. Ils retournent donc aux livres, lieux où ils retrouvent incessamment une réalité en ordre, un monde cohérent et une absence rassurante de distance.¹⁵⁹

Le sens de l'humour de Bouvard et Pécuchet

Dans l'esprit des deux confrères, la connaissance du réel ne peut s'obtenir qu'au prix d'une fréquentation toujours plus assidue des livres et cette erreur fondamentale —

¹⁵⁸ Françoise Gaillard, « *Bouvard et Pécuchet*, un conte sur la folie ordinaire (L'exemple du chapitre III), dans *Flaubert, l'autre. Pour Jean Bruneau*, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 154.

¹⁵⁹ Les conclusions de Claude Digeon abondent également dans ce sens : « l'univers, qu'ils croient ordonné en belles synthèses conformes aux promesses des livres, se révèle indifférent ou hostile aux désirs et à la logique de l'homme [et] [d]'insolites phénomènes répondent à l'arbitraire des théories¹⁵⁹ », dans *Flaubert*, Paris, Hatier (Connaissance des lettres), 1970, p. 243.

donner préséance au savoir sur le réel — se répète infiniment du fait qu'ils ne prennent jamais, à rebours, la mesure de leurs échecs. Ils demeurent persuadés du bien-fondé de leur méthode et, par conséquent, s'obstinent à continuer. Précédemment, nous avons démontré qu'ils *vivent* littéralement ce qui, pour un observateur extérieur, paraît être de l'ordre du « jeu », une forme de « théâtre » sans rampe. Déguisements, gestes, manières : chez Bouvard et Pécuchet, à l'instar de leur recherche de vérité, toute attitude est imitation, toute attitude est incarnée pour la *seconde fois*, c'est-à-dire qu'elle a d'abord été lue (ou vue) ailleurs avant d'être appliquée (ou interprétée) dans ses moindres détails dans le champ du réel. Nous l'avons évoqué : à distance, la dimension parodique de l'attitude des deux hommes est patente, elle « crève les yeux », mais parce qu'ils vivent sans recul, imitant toute chose à l'identique, cet aspect demeure inconnu d'eux-mêmes et ils s'élèvent fièrement contre ceux qui se moquent, comme si le rire des autres marquait définitivement leur supériorité — ce qui, en réalité, les rend doublement drôles.

Dans le prisme du « comique qui ne fait pas rire », l'écart qui se creuse est révélateur : il met en évidence à quel point Bouvard et Pécuchet sont complètement absorbés par l'esprit du sérieux. Pour reprendre l'expression de Flaubert, l'existence de Bouvard et Pécuchet est « écrasante » de sérieux : monde sans recul, ni retour en arrière, ni analyse, tendu vers une seule idée fixe, et irréaliste, celle de prendre le dessus sur un réel toujours déjà en mouvement. D'où l'exclusion du comique dans leur approche, qui ne contribuerait qu'à embrouiller davantage ce que les héros se donnent pour fonction d'éclairer. Il arrive même à Pécuchet de prévenir son collègue contre l'humour, alors que ce dernier énonce avec enthousiasme que la qualité d'un spectacle est corollaire du plaisir qu'il procure, ce que Pécuchet s'empresse de corriger : « — " Mais imbécile " s'écria Pécuchet " ce qui t'amuse n'est pas ce qui m'amuse — et les autres et toi-même s'en

fatigueront plus tard. » (*BP*, 216) Variable et éphémère, tout comme les manuels d'histoire l'étaient en un autre temps, ce qui amuse porte ombrage à la vérité. Certes, il leur arrive de rire, par exemple dans cette scène où ils tentent de reproduire « le sifflement de l'aspic, tel qu'avait dû le faire l'automate inventé exprès par Vaucanson. Cet effet manqué les fit rire jusqu'au soir. La Tragédie tomba dans leur estime. » (*BP*, 207) Ou encore, dans la même optique, rappelons seulement l'épisode de la dame en plâtre, qui fait l'objet d'une blague qui « les amus[e] tellement que vingt fois par jour pendant plus de trois semaines » (*BP*, 76) ils se la rejouent, alors qu'elle se termine sur une cascade de rires forcés, dissonants, lorsqu'elle est répétée une ultime fois devant les Chavignollais, qui n'y perçoivent pas la même *drôlerie*. De cet épisode, nous avons montré qu'il marque le passage d'un rire positif à un rire négatif à l'égard de Bouvard et Pécuchet, accentuant leur étrangeté, mais la césure est renforcée par cela même que leur humour, parce qu'absent, n'entraîne à sa suite aucun effet comique, en dehors du malaise qu'il provoque. Ici, leur humour est fondé sur la répétition et il tourne à vide. Si répéter inlassablement une blague contribue plus souvent qu'autrement à l'éconduire de ce qui la rend drôle, il s'agit certainement de la meilleure façon de la rendre sécurisante. L'effet de surprise s'atténue ainsi que l'écart entre la blague et les héros, qui ne voient jamais leur attente déçue puisqu'ils la connaissent par cœur ; s'il leur est permis de refaire la même blague, c'est que le monde n'a pas changé, c'est que tout se déroule dans l'ordre des choses.

Mais nous l'avons dit : dans le monde de Bouvard et Pécuchet, le comique brille surtout par son absence. Il n'est jamais une fin en soi, ce qu'il signe étant plutôt une nouvelle défaite sur le réel. En cela, le comique, pour Bouvard et Pécuchet, sert à *tester* une hypothèse sur le réel, comme le montre la péripétie du sifflement de l'aspic, qui contribue à discréditer le genre de la tragédie en entier. Par surcroît, que la tragédie perde

leur approbation comporte une dimension rassurante. Car entrer dans la tragédie, n'est-ce pas s'en remettre à la grandeur tragique, cet espace les sentiments sont amplifiés et où la pitié et la terreur se livrent une lutte perpétuelle à la charge du héros qui, lui, ne peut échapper à un destin perdu d'avance. Renier la tragédie, plus *intense* que la vie elle-même, est aussi pour Bouvard et Pécuchet une façon de se protéger de la distance qui lui est implicite et qui admet une réalité plus élevée, dans laquelle ils peuvent encore ici manquer de perdre pied.

La grande répétition comique

Bouvard et Pécuchet, après avoir *exploré* — tels deux aventuriers — toutes les sciences sans jamais parvenir à en maîtriser aucune, retournent à leur métier initial, celui de copiste. D'une certaine manière, on peut rétorquer que la répétition prend fin, au sens où la quête des deux héros se modifie et ainsi du modèle qui la soutenait, qui assurait la variation. Mais elle ne se termine qu'en apparence. En effet, l'acte de copier ne constitue-t-il pas la forme la plus achevée de répétition, c'est-à-dire une répétition à l'identique, le calque, le même ? La copie : « ce glissement perpétuel à la surface du sens¹⁶⁰ », écrit André Brochu, interprétation que porte encore plus loin Françoise Gaillard lorsqu'elle ajoute que copier signifie « tourner définitivement le dos au réel¹⁶¹ ». Effleurer le réel, effleurer « la surface du sens » et des choses, cela signifie *ne plus* y prendre part, ne plus s'engager d'aucune façon et, par conséquent, abolir, « définitivement » cette fois, tous les rapports de distance. L'angle sous lequel nous avons montré Bouvard et Pécuchet nous

¹⁶⁰ André Brochu, « *Bouvard et Pécuchet*. L'hystérie encyclopédiste », dans *Roman et énumération. De Flaubert à Perec*, Montréal, Département d'études françaises, Université de Montréal, « Paragraphes », 1996, p. 39.

¹⁶¹ Françoise Gaillard, « *Bouvard et Pécuchet*, un conte sur la folie ordinaire (L'exemple du chapitre III), *op. cit.*, p. 160.

invite à penser que trouver refuge dans la copie constitue certainement pour eux la façon la plus sûre de rester en dehors de tout soupçon : car là où plus rien n'est tenu à distance, il n'y a plus d'interstice qui permet au doute d'entrer. La meilleure copie doit se rapprocher au plus près de l'original, voire s'y confondre, et, pour cette raison, copier, ainsi que le propose à son tour Michel Foucault, « c'est être les livres qu'on copie, c'est être cette infime distension du langage qui se redouble, c'est être le pli du discours lui-même¹⁶² ».

Mais la tour d'ivoire dans laquelle s'abritent Bouvard et Pécuchet n'est pas inébranlable. Dès lors que les choses (les livres, les savoirs, les hypothèses sur le réel) sont tenues pour acquises et retranscrites comme telles, sans être soumises à une vérification ou à un examen critique, cela indique que le monde est affranchi de toute forme d'adversité, mais cela signifie aussi qu'il faut renoncer à la possibilité de retirer quelque enseignement de ce monde. Dans cette perspective, si le héros romanesque ne peut exister qu'en regard de ce « avec quoi et contre quoi il mène ses combats¹⁶³ », bref, à l'aune d'un autre monde qui aurait pour fonction de lui faire contrepoids, de soumettre sa *résistance* à une série d'épreuves, c'est bien là, dans la copie, bien plus que dans la contemplation du cosmos et dans l'appréhension de la fin du monde, que Bouvard et Pécuchet risquent de trouver la paix, mais aussi de disparaître.

L'ironie s'infiltré exactement là où les deux héros croient avoir gagné du terrain, un peu d'espace de liberté — et la blague se poursuit, à leur insu. Il est à se demander si la force qui parvient à les garder jusqu'au bout dans le territoire du comique ne tient pas

¹⁶² Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique », *op. cit.*, p. 121.

¹⁶³ Isabelle Daunais, « Présentation [au dossier consacré au personnage de roman] », dans *Études françaises*, vol. 41, no 1, 2005, p. 6.

seulement au fait qu'ils sont deux. Dans *Faust*¹⁶⁴ de Goethe, le héros s'adonne à la magie dans l'espoir de démystifier le monde avec une ferveur qui n'est pas sans rappeler celle avec laquelle les copistes de Flaubert tentent de triompher du leur. Pourtant, l'œuvre de Goethe est des plus sérieuses, le docteur Faust n'a rien d'un farceur et son destin est loin de prêter à rire ; il suffit d'imaginer Bouvard *ou* Pécuchet, l'un sans l'autre, en encyclopédiste solitaire pour comprendre que leur histoire a elle aussi toutes les apparences d'un drame¹⁶⁵. Sans acolyte pour légitimer la démesure de son ambition, le héros seul face au monde n'aurait pu être maintenu aussi longtemps dans l'illusion. La proximité qu'entretiennent Bouvard et Pécuchet est si grande¹⁶⁶ qu'ils se *protègent* mutuellement du désenchantement et parce qu'elle se caractérise par cette absence de distance qu'ils recherchent en toute chose, elle est aussi source constante de sécurité.

À tout le moins, la conscience que cette menace (à savoir que ce qui possède toutes les apparences d'une comédie peut en réalité se révéler un drame) plane sur les deux héros sans jamais se réaliser engendre ceci que peu importe la situation du lecteur, qu'il se rapproche ou qu'il s'éloigne, il ne peut apprécier pleinement, c'est-à-dire sans réticence, le comique des infortunes de Bouvard et Pécuchet. Après quelques détours dans le labyrinthe de la charmille, après être parvenus au seuil de la porte aux pipes, juste avant que se déclenche le rire gigantesque des Chavignollais, Flaubert leur accorde un moment d'hésitation. Il écrit : « Des regards de stupéfaction s'échangèrent. » (*BP*, 107) En réaction

¹⁶⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, préface de Claude David, traduction nouvelle de Jean Amsler, notes de Pierre Grappin, Paris, Gallimard (Folio théâtre), 1995.

¹⁶⁵ Dans cette optique, il n'est pas anodin que Raymond Queneau ait fait de Bouvard et Pécuchet les porte-étendards de la « folie littéraire » qu'il consacre sa vie à définir ; il n'est pas anodin non plus que la dernière phrase qui figure à la fin du plan laissé par Flaubert soit cette question : « faut-il les enfermer [?] » (*BP*, 414).

¹⁶⁶ Cette proximité est aussi à comprendre au sens de similitude. Bouvard et Pécuchet sont d'ailleurs qualifiés de « Faust bicéphale » par Borges et de « serpent à deux têtes » par Thibaudet, ce qui non seulement renforce l'hypothèse de leur monstrosité, mais démontre aussi à quel point, tels deux jumeaux, leur distinction tient à peu de choses, dans Jorge Luis Borges, « À la défense de *Bouvard et Pécuchet* », *op.cit.*, p. 143 et Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 214.

à l'énormité de ce qu'ils viennent de voir, les Chavignollais se concertent du regard, effectuent un arrêt sur image le temps de prendre un recul. Le silence qui s'ensuit peut être traduit par une série de questions : est-ce une blague ? S'il s'agit bel et bien d'une blague, quand donc a-t-elle commencée ? Et s'il ne s'agissait pas d'une blague, mais bien du réel ? Le rire des Chavignollais n'est pas le contrecoup du comique de la situation, il témoigne davantage de ce que le comique a été *perdu de vue*, laissant le champ libre au déploiement de cette « chose sérieuse et même effrayante » qu'envisageait Flaubert de mettre en roman sous des allures de « vraisemblance » et qui a, finalement, aussi des allures de labyrinthe, mais duquel il est impossible de sortir.

CONCLUSION

L'art, au bout du compte, n'est peut-être pas plus sérieux que le jeu de quilles ? Tout n'est peut-être qu'une immense blague, j'en ai peur, et quand nous serons de l'autre côté de la page, nous serons peut-être forts étonnés d'apprendre que le mot du rébus était si simple.¹⁶⁷

Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet
3 novembre 1851

Dans son dernier essai intitulé *Une rencontre*, Milan Kundera rappelle ce passage de *L'Idiot* de Dostoïevski où Evguéni Pavlovitch bavarde en sortant d'une maison de campagne avec trois jeunes filles qui ne cessent de s'esclaffer. Elles rient avec un tel abandon qu'elles enterrent la voix de Pavlovitch, qui en vient à douter non seulement qu'elles écoutent, mais que leur rire même ait un fondement, quel qu'il soit. Ce doute — que le rire des jeunes filles n'ait plus aucune raison apparente, qu'il soit « dépourvu de toute raison comique¹⁶⁸ » — le fait à son tour partir « d'un soudain éclat de rire¹⁶⁹ ». Mais qu'y a-t-il de drôle dans le rire des jeunes filles ? Cela peut sembler absurde, mais la scène

¹⁶⁷ Lettre à Louise Colet, 3 novembre 1851, dans Gustave Flaubert, *Correspondance (juillet 1851 – décembre 1858)*, tome II, *op. cit.* p. 16.

¹⁶⁸ Milan Kundera, *Une Rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 33.

¹⁶⁹ *Id.*

des jeunes filles riant *est* comique *précisément* parce que le comique fait défaut à la scène : à première vue, il n’y a rien de drôle. « Très rare, très précieux¹⁷⁰ », précise Kundera, le rire de Pavlovitch est enclenché par la révélation d’une « *comique absence du comique*¹⁷¹ ».

En réalité, ce type de situation peut susciter deux réactions contraires, car si on peut rire devant une telle absence du comique, on peut aussi ne pas rire. Cette attitude est représentée dans la scène de *L’Éducation sentimentale* qui introduit ce mémoire et qui raconte comment Frédéric Moreau est confronté, lors du bal costumé de la Maréchale, au rire sans joie d’une femme déguisée en Sphinx, qui cherche à dissimuler sa souffrance sous ce rire. Pour des raisons semblables à celles de Evguéni Pavlovitch, c’est-à-dire face à l’ambiguïté irréductible de la situation, Frédéric Moreau est contraint de faire un choix : soit il intègre lui aussi la sphère du rire, soit il demeure dans le territoire du sérieux. Tandis que le héros de Dostoïevski choisit la première option en répondant à l’absurdité par un grand éclat de rire, le héros de Flaubert, en revanche, choisit le domaine du sérieux.

Ce sont ces deux potentialités qui se côtoient dans *Bouvard et Pécuchet*, sans que l’une d’elles soit privilégiée par rapport à l’autre. Le lecteur peut décider de sauter à pieds joints dans la blague — dans ce carnaval « du rire sans humour, où nous sommes condamnés à vivre¹⁷² » — et jouer de connivence avec elle. Mais il peut aussi capituler devant l’absence de comique et, à l’instar de Pirandello devant Don Quichotte, la ressentir comme un malaise. Face à ce « pauvre aliéné qui sur lui-même et sur les autres, sur toute chose, applique le masque de sa folie¹⁷³ », Pirandello sent qu’un je-ne-sais-quoi vient s’opposer au rire, ce qu’il décrit comme « un sentiment de commisération, de tristesse et

¹⁷⁰ *Id.*

¹⁷¹ *Id.* C’est Kundera qui souligne.

¹⁷² *Ibid.*, p. 35.

¹⁷³ Luigi Pirandello, « Essence, caractères et matière de l’humorisme », *op. cit.*, p. 120.

également d'admiration, car si les aventures de ce pauvre Hidalgo sont totalement ridicules, il ne fait cependant aucun doute que, sous ce ridicule, il est vraiment héroïque.¹⁷⁴ » Il nous apparaît que la condition de Don Quichotte s'applique trait pour trait à celle de Bouvard et de Pécuchet. De plus, il arrive ceci que ces derniers ne manquent pas de se mesurer littéralement à l'aune de l'héroïsme. Un exemple illustre encore une fois de façon notoire l'ampleur du désaccord entre les personnages et le réel, mais nous aimerions ajouter que ce désaccord est certainement garant de la beauté un peu loufoque — et un peu triste — des deux *héros*. Fiers d'avoir su fabriquer des conserves — bien que le projet tourne à la catastrophe ; tantôt le contenu s'évapore, tantôt les bocaux éclatent — Bouvard et Pécuchet « s'applaudiss[ent] [...] “ d'avoir fixé les saisons ” », et ils ajoutent : « de pareilles découvertes l'emport[ent] sur les exploits des conquérants. » (*BP*, 111) Ce genre de scène porte à elle seule toute l'ambiguïté comique de *Bouvard et Pécuchet*. Car la comparaison est plutôt drôle et accentue le caractère dérisoire de l'idée d'exploit, qui n'est plus tout à fait ce qu'il a déjà été, mais plutôt son souvenir parodié et dont la valeur intrinsèque ne tient plus qu'à un fil. Mais elle montre aussi la longueur d'avance que maintient l'ironie jusqu'à la fin sur les personnages qui, malgré une ténacité qu'il n'est pas exagéré de qualifier d'extraordinaire, ne parviendront jamais à maîtriser le monde, qui les ramène toujours au sol ; ils ne feront jamais que renforcer leur insularité, et cela sans renoncer à leurs illusions.

Dans une étude consacrée au grotesque dans l'œuvre des écrivains du Second empire, Sandrine Berthelot propose que le passage du réel à l'écriture au XIX^e siècle s'effectue par un travail de la dérision — terme qu'elle désigne comme la jonction du

¹⁷⁴ *Id.*

réalisme et d'un comique nouveau tel qu'il émerge à cette époque, notamment à travers les caricatures de Daumier, la *blague* des frères Goncourt et le « comique absolu » de Baudelaire. La dérision, remarque Berthelot, devient un état d'esprit des romanciers, une pose que l'artiste adopte face au monde, depuis un point de vue particulier, comme en témoigne, selon elle, l'apparition d'une constante parmi les publications qui recourent cette période, à savoir que « les œuvres à prétention mimétique portent toutes l'empreinte d'une forme comique ou d'une distance critique¹⁷⁵ ». Dans la continuité de Berthelot, à propos de ces « œuvres » elles-mêmes, Isabelle Daunais suggère qu'en adoptant la dérision comme point de vue, le réalisme en arrive à mettre au jour un piège propre à se retourner contre lui :

Le risque du réalisme, ce n'est pas la laideur des objets et des figures, le mélange des genres ou la rupture avec les codes établis, c'est le fait de pouvoir passer à tout moment pour une farce, c'est la possibilité que le rire emporte tout, jusqu'aux meilleures intentions, jusqu'à la valeur du travail, jusqu'à la réalité représentée. [...] Champfleury comprend que l'opposition fondamentale à laquelle fait face l'art nouveau [...] [consiste en] cette possibilité ouverte par le monde nouveau qu'est la *dérision*, possibilité alors pleine d'inconnu mais qui ne cessera plus d'accompagner les œuvres comme leur ombre ou comme leur double.¹⁷⁶

Ce qui témoigne de la nouveauté de Flaubert est directement lié à ce danger qui guette le réalisme, c'est-à-dire à cette « possibilité » inouïe de la dérision, que le romancier choisit d'intégrer et de mettre en pratique. Flaubert fait du doute un enjeu majeur, il devient la « matière même du monde¹⁷⁷ ». De ce fait, il accepte que son œuvre se tienne « le long

¹⁷⁵ Sandrine Berthelot, *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, op. cit., p. 10. Dans cet ordre d'idées, Balzac écrivait, dès 1831, dans la préface de la première édition de *La Peau de chagrin* : « Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer. La raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes », dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, tome X, Paris, Gallimard (Pléiade), 1979, p. 55.

¹⁷⁶ Isabelle Daunais, « Le réalisme de Champfleury ou la distinction des œuvres », dans *Études françaises*, vol. 43, no 2, 2005, p. 40. C'est Isabelle Daunais qui souligne.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.

d'une frontière indécise¹⁷⁸ » au péril de sa lisibilité, c'est-à-dire au risque que le rire s'empare de tout. Dès lors, ainsi reconduit du réel au romancier et du romancier à l'œuvre, le doute échoie entre les mains du lecteur, qui à son tour est livré à une réalité inédite : celle de ne pas savoir si l'œuvre le dupe, si elle se joue de lui ou non :

Car si la possibilité de la dérision plane désormais sur l'art comme sa menace consubstantielle, la possibilité de la *non-dérision* de ce qui semble à première vue une blague est tout aussi forte et tout aussi problématique. *Un enterrement à Ornans* [le tableau de Gustave Courbet] [...] peu[t] être une blague, mais il se peut aussi, et selon la même incertitude, qu'i[l] n'en soi[t] pas et même qu'i[l] soi[t] encore plus sérieux, plus rich[e], plus profon[d] qu'on ne [l']imaginait d'abord.¹⁷⁹

Flaubert, un peu plus de deux décennies après s'être engagé, avec *Madame Bovary*, dans la voie du doute qui marque pour lui le « commencement¹⁸⁰ » de son œuvre et qui en constituera le fer de lance jusqu'à la fin, explore avec *Bouvard et Pécuchet* les limites de cette possibilité. De la dérision au sérieux, de la distance à la proximité, du comique à l'absence de comique, le vacillement est à ce point incessant qu'il devient un territoire en soi, c'est-à-dire l'espace du roman lui-même. Dès lors, le monde qu'il suscite, sensible à l'étrangeté de chaque chose, n'a de sens qu'en regard de ce vers quoi il tend — sans toutefois y succomber : la réalité tremble sans jamais s'effondrer, la vraisemblance est *contaminée* sans jamais dévoiler un univers fantastique, les monstres ont un appétit d'ogre sans arborer une apparence légendaire. Pour cette raison, la difficulté de percevoir le comique découle de l'incapacité du lecteur à s'identifier *et* à se détacher complètement du monde du roman, à l'intellectualiser en totalité. Car le réel du roman contrevient à celui du lecteur que le temps de côtoyer la frontière de l'irréel, soit le temps de suggérer, en filigrane, la possibilité *inquiétante* de son avènement.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷⁹ *Id.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 43.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, avec un choix des scénarios, du *Sottisier*, *L'Album de la marquise* et *Le Dictionnaire des idées reçues* et du *Catalogue des idées chic*, édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard (Folio), 1979.

2. Corpus secondaire2.1. Correspondances de Gustave Flaubert

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance (janvier 1830 à juin 1851)*, tome I, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973.

—————, *Correspondance (juillet 1851 – décembre 1858)*, tome II, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1980.

—————, *Correspondance (janvier 1869 – décembre 1875)*, tome IV, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1998.

—————, *Correspondance (janvier 1876 – mai 1880)*, tome V, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007.

2.2. Œuvres diverses de Gustave Flaubert

FLAUBERT, Gustave, « Rabelais », *Œuvres complètes I. Écrits de jeunesse, premiers romans, Le Tentation de saint Antoine, Madame Bovary, Salammbô*, préface de Jean Bruneau, présentation et notes de Bernard Masson, Paris, Seuil, 1964, p. 180-184.

—————, première *Éducation sentimentale*, préface de François-Régis Bastide, Paris, Seuil (Tel quel), 1963.

———, *Madame Bovary. Mœurs de province*, préface et notice de Maurice Nadeau, Paris, Gallimard (Folio), 1972.

———, *L'Éducation sentimentale*, présentation par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion (GF), 2003.

3. Corpus critique

3.1. Études et articles sur Gustave Flaubert et *Bouvard et Pécuchet*

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, « *Bouvard et Pécuchet* par Gustave Flaubert », dans Didier Philippot, *Flaubert*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique), 2006, p. 525-531.

BERTHELOT, Sandrine, « La grotesque flaubertien », dans *Bulletin des amis de Flaubert et de Maupassant*, no 19, 2006, p. 7-31.

BOLLÈME, Geneviève, *Le second volume de Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, établi et présenté par Geneviève Bollème, Paris, Denoël (Dossiers des lettres nouvelles), 1966.

BOLSTER, Richard, « En marge du centenaire. *Bouvard et Pécuchet* et la critique de 1881 », dans *Les amis de Flaubert*, no 59, décembre 1981, p. 5-9.

BORGES, Jorge Luis, « À la défense de *Bouvard et Pécuchet* », *Discussion*, traduit de l'espagnol par Claire Pailler-Staub, Paris, Gallimard, 1986, p. 138-144.

BROCHU, André, « *Bouvard et Pécuchet*. L'hystérie encyclopédiste », dans *Roman et énumération. De Flaubert à Pérec*, Montréal, Département d'études françaises, Université de Montréal, « Paragraphes », 1996, p. 26-55.

CALVINO, Italo, « Multiplicité », *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard (Folio), p. 162-184.

CÉARD, Henry, « Gustave Flaubert », dans Didier Philippot, *Flaubert*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique), 2006, p. 519-524.

CROUZET, Michel, « Sur le grotesque triste dans *Bouvard et Pécuchet* », dans *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, Sedes, 1981, p. 49-74.

- DAUNAIS, Isabelle, « Flaubert et la résistance des objets », dans *Poétique*, no 93, février 1993, p. 63-75.
- DEMOREST, D.L., *À travers les plans, manuscrits et dossiers de Bouvard et Pécuchet*, Paris, Louis Conard, 1931.
- DIGEON, Claude, *Flaubert*, Paris, Hatier (Connaissance des lettres), 1970.
- DUMESNIL, René, « Introduction à *Bouvard et Pécuchet* », dans Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Société des Belles Lettres, 1945.
- FAGUET, Émile, *Flaubert*, Paris, Hachette, 1899.
- FOUCAULT, Michel, « La bibliothèque fantastique », dans *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 103-122.
- GAILLARD, Françoise, « *Bouvard et Pécuchet*, un conte sur la folie ordinaire (L'exemple du chapitre III), dans *Flaubert, l'autre. Pour Jean Bruneau*, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 152-160.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, « Le roman interminable : un aspect de la structure de *Bouvard et Pécuchet* », dans *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, Sedes, 1981, p. 9-22.
- GRANGER, Gilles, « Savoir scientifique et défaut de jugement dans *Bouvard et Pécuchet* », dans *Littérature*, no 82, mai 1991, p. 86-95.
- GRAUBY, Françoise, « Comment naissent les monstres : création et pro-création dans deux romans *fin-de-siècle* : *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert et *À Rebours* de Huysmans », dans *Essays in french literature*, no 28, novembre 1991, p. 15-22.
- JAMES, Henry, *Gustave Flaubert*, traduit de l'anglais par Michel Zeraffa, Paris, L'Herne, 1969.
- KEMPF, Roger, *Bouvard, Flaubert et Pécuchet*, Paris, Bernard Grasset, 1990.
- KIS, Danilo, « Deux variations sur Flaubert », *Homo poeticus*, Paris, Fayard, 1993, p. 137-140.
- LALONDE, Normand, « La collection curieuse de *Bouvard et Pécuchet* », dans *Romanic review*, vol. 83, no 4, novembre 1992, p. 445-462.
- , « La somme et le récit : l'exemple de *Bouvard et Pécuchet* », dans *Littératures*, no 29, automne 1993, p. 73-85.

- , « Flaubert, Verne, Huysmans : trois bibliothèques utopiques » dans *Les lettres romanes*, vol. 48, nos 1-2, Louvain, Université catholique de Louvain, 1994, p. 43-58.
- LECLERC, Yvan, *La Spirale et le monument. Essai sur Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, préface de Jacques Neefs, Paris, Sedes (Présences critiques), 1988.
- LEVAILLANT, Jean, « Flaubert et la matière », dans *Europe*, nos 85-86-87, sept.-oct.-nov. 1969, p. 202-214.
- MAUPASSANT, Guy de, « *Bouvard et Pécuchet* », dans Didier Philippot, *Flaubert*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique), 2006, p. 515-518.
- MOUCHARD, Claude, « « La consistance des savoirs dans *Bouvard et Pécuchet* », dans *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion (coll. Textes et manuscrits), 1980, p. 167-178.
- NEEFS, Jacques et Claude MOUCHARD, *Flaubert*, Paris, Balland, 1986.
- NEEFS, Jacques, « Silhouettes et arrière-fonds », dans *Études françaises*, vol. 41, no 1, 2005, p. 55-64.
- POUND, Ezra, « James Joyce et Pécuchet », *Pound/Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, edited and with commentary by Forrest Read, New York, A New Direction Book, 1970, p. 200-211.
- QUENEAU, Raymond, « *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard (Folio), 1965, p. 93-117.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Variation d'un paysage », dans *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion (coll. Textes et manuscrits), 1980, p. 179-197.
- SARRAUTE, Nathalie, *Paul Valéry ou l'enfant d'éléphant. Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Idiot de la famille*, tome I, Paris, Gallimard, 1971.
- THIBAUDET, Albert, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935.
- TILLET, Margaret, « Les pièges de Chavignolles ou le lecteur " moyen " aux prises avec *Bouvard et Pécuchet* », dans Charles Carlut, *Essais sur Flaubert en l'honneur du professeur Don Demorest*, Paris, Nizet, 1979, p. 345-361.

3.2. Études sur le comique, le grotesque et le sérieux

- BAKHTINE, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard (Tel), 1970.
- BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Écrits sur l'art I*, Paris, Le livre de poche, 1971, p. 297-325.
- BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1940.
- CHÂTEAU, Jean, « Le sérieux et ses contraires », dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, nos 10-12, octobre-novembre 1950, p. 440-465.
- BERTHELOT, Sandrine, *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- PIRANDELLO, Luigi, « Essence, caractères et matière de l'humorisme », *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, traduction de l'italien et introduction par Georges Piroué, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 1968, p. 115-163.
- SAREIL, Jean, *L'Écriture comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

3.3. Études sur le réalisme et le roman

- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », dans Roland BARTHES, Leo BERSANI, Philippe HAMON, Michael RIFFATERRE et Ian WATT, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Points/Essais), 1982, p. 81-90.
- DAUNAIS, Isabelle, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et des fictions*, Montréal / Saint-Denis, Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire) / Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- , « Présentation [au dossier consacré au personnage de roman] », dans *Études françaises*, vol. 41, no 1, 2005, p. 5-7.
- , « Le réalisme de Champfleury ou la distinction des œuvres », dans *Études françaises*, vol. 43, no 2, 2007, p. 31-43.
- , *Les Grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2008.

DUFOUR, Philippe, *Le Réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, Presses universitaires de France (Premier cycle), 1988.

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard (Folio), 1986.

—————, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard (Folio), 1993.

—————, *Le Rideau*, Paris, Gallimard (Folio), 2005.

—————, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil (Poétique), 1988.

RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », dans Roland BARTHES, Leo BERSANI, Philippe HAMON, Michael RIFFATERRE et Ian WATT, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Points/Essais), 1982, p. 91-118.

4. Œuvres diverses

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust*, préface de Claude David, traduction nouvelle de Jean Amsler, notes de Pierre Grappin, Paris, Gallimard (Folio théâtre), 1995.

HUGO, Victor, *L'Homme qui rit*, tome II, introduction par Marc Eigeldinger et Gérard Schaeffer, notes par Gérard Schaeffer, Paris, Flammarion (GF), 1982.

KAFKA, Franz, *Amerika ou Le Disparu*, traduction d'après le dernier état du texte de Kafka et préface de Bernard Lortholary, Paris, Flammarion (GF), 1988.