

AUTOUR DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Poétique de la bêtise dans *Bouvard et Pécuchet*

Le sujet de notre étude est loin d'être nouveau, et son titre ne l'est pas non plus¹. En effet, la Bêtise chez Flaubert est l'un des sujets les plus rebattus. D'autant plus que le centre d'intérêt des recherches flaubertiennes s'est déplacé au cours des vingt dernières années, se détournant un peu de *Mme Bovary* et de l'*Éducation sentimentale* pour favoriser les œuvres tardives, dont *Bouvard et Pécuchet*.

Cet intérêt accru n'est pas dû en dernière instance à ce qu'une grande partie des experts sont d'accord pour voir en *Bouvard et Pécuchet* un nouveau paradigme du roman, c'est-à-dire la relève du système romanesque balzacien², et en même temps le parachèvement d'un long processus de réflexion sur la Bêtise. Car écrire pour Flaubert c'était dès les tout premiers débuts : conjurer la bêtise³. L'œuvre inachevée est considérée donc aujourd'hui paradoxalement comme un aboutissement. Et ceci à double titre. D'une part c'est un apogée thématique : un « roman philosophique » ayant pour problématique centrale la Bêtise. D'autre part c'est la réalisation de ce qui était, pour Flaubert, le comble de l'art : l'art de l'écriture conçu comme création linguistique, ce qui revient à dire que le sens se trouve inscrit dans le style.

¹ Thomas, Jean Jacques, « Poétique de la „Bêtise” : Le dictionnaire des idées reçues » in *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*. Actes du colloque tenu au Collège de France les 22 et 23 Mars 1980. Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1981, pp. 129-138.

² Voir de Toro, Alfonso, *En guise d'introduction : Flaubert, précurseur du roman moderne ou la relève du système romanesque balzacien : Le père Goriot et l'Éducation sentimentale*. Tübingen, Günter Narr, 1987, pp. 9-21.

³ Bollême, Geneviève, « Flaubert et la bêtise » (introduction) in Flaubert, Gustave, *Le second volume de Bouvard et Pécuchet*, Paris, Dencel, 1966.

Ce qui permet donc, non seulement de justifier, mais peut-être même de rendre utile notre étude – malgré la grande conjonction d'études flaubertiennes – c'est ce contexte où les recherches se font quelque fois sur des voies parallèles sans se joindre.

Ceux par exemple qui voient en Flaubert surtout le novateur, le précurseur et ancêtre des modernes qui inaugure un nouveau modèle de roman, ont tendance à accentuer, ou même à suraccentuer le côté technique de l'œuvre. Et très souvent, même en élargissant la notion et le champ de recherche de la stylistique traditionnelle, ils ne traitent qu'un aspect de l'œuvre⁴.

Ceux, par contre, qui analysent dans *Bouvard et Pécuchet* la problématique de la Bêtise le font le plus souvent sans recours à l'analyse textuelle.

Ce que nous nous proposons ici, c'est donc une étude complexe qui interroge le texte même pour savoir ce que c'est que la Bêtise dans la vision de Flaubert.

Pour délimiter le texte que nous pensons étudier, nous pouvons adopter le schéma du chercheur italien Alfonso de Toro dont l'analyse de la constitution du texte de *Bouvard et Pécuchet* est basée sur la technique de la narration. Ce schéma établit au *niveau 1*. de l'histoire douze séquences élémentaires de l'action en fonction des différentes disciplines étudiées par les personnages : 1. agriculture et horticulture, 2. la chimie et la médecine, 3. la géologie et l'astronomie, 4. l'archéologie, 5. l'historiographie, 6. la littérature, 7. la politique, 8. la gymnastique, 9. la magie, 10. la philosophie, 11. la mystique, 12. la pédagogie. – Cette paradigmatization de l'action est complétée par la constatation que chaque séquence est constituée de façon stéréotypée selon le modèle suivant : DÉBUT – RÉALISATION – ABANDON, ce qui correspond au niveau sémantique à trois phases de chaque étude théorique : ENTHOUSIASME – IDENTIFICATION – DÉSILLUSION. Au *niveau 2*. se situent tous les événements ne faisant pas partie des études théoriques des deux protagonistes⁵. Cette classification pose un certain nombre de problèmes que nous ne pouvons pas discuter ici : nous y

⁴ Voir par ex. Wagner, Burkhardt, « Innenbereich und Ausserung – Flaubert'sche Formen indirekter Darstellung und Grundtypen der Erlebten Rede. » (*Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie*, 18.), München, W. Fink, 1972. – Seylaz, Jean-Luc, « Un aspect de la narration » in *Flaubert et le comble de l'art* (v. note 1.), pp. 23-30.

⁵ Alfonso, de Toro, *Bouvard et Pécuchet : description du niveau de l'histoire*, Tübingen, Günter Narr, 1987, pp.121-125.

reviendrons à propos des questions concrètes. Il nous suffit pour le moment de nous servir de ce schéma comme cadre et point de départ pour mettre sous la loupe un texte délimité à l'intérieur du roman. Il s'agit de la première partie de la première séquence élémentaire du *niveau 1*, qui correspond à la première moitié du chapitre II. C'est le récit de la première journée des deux bonshommes à la campagne ; l'inspection de leur propriété puis la première série d'activités auxquelles ils se livrent en vue de la cultiver. L'unité de texte choisie se termine par la grande scène de la catastrophe de l'incendie.

L'unité est donc découpée en fonction de l'action ; nous envisageons pourtant l'étude textuelle complexe pour examiner d'abord le jeu des différents éléments discursifs, puis les proportions et les rapports qu'entretiennent les différents types de texte, dont est tissé tout texte épique : la narration (ou le narratif) et la description (ou le descriptif). Ensuite, à l'intérieur du narratif, il importe de voir les proportions et les rapports, puis la fonction du récit indirect (narration) et direct (scène) tout comme à l'intérieur du descriptif, il faut faire valoir à la fois la classification thématique et examiner séparément les descriptions de paysages et de milieux, et les portraits, et, en même temps, prendre en considération la perspective narrative, c'est-à-dire, la focalisation du récit.

Une fois ces distinctions faites, l'analyse impliquera nécessairement les points de vue poétiques et stylistiques à partir des aspects phoniques jusqu'aux dimensions symboliques.

Le NARRATIF et le DESCRIPTIF

1. Pour avoir une idée approximative de la proportion de ces éléments principaux du texte, il suffit d'entrevoir que notre corpus, la sous-séquence choisie, est constituée à l'analogie des grandes séquences élémentaires : c'est une série d'entreprises similaires. Ici, une remarque s'impose : il faut, sinon contredire, du moins réviser le schéma proposé par A. de Toro, pour préciser que l'enjeu ultime de l'unité de l'action, nommée séquence élémentaire dans ce schéma, n'est pas toujours et pas automatiquement l'étude de telle ou telle discipline. Les constituants des séquences sont toujours presque identiques, mais les motifs, l'ordre et l'enjeu des activités varient plus ou moins d'une séquence à l'autre. L'étude n'est quelquefois qu'une phase dans une série d'entreprises

qui vise autre chose que satisfaire la curiosité des deux bonshommes. Or, il importe, à notre avis, de ne pas être dupe de la monotonie des séquences et de l'invariance des éléments et d'étudier des séquences ou des ensembles de séquences séparément, pour ne pas en déformer le sens.

Notre sous-séquence est donc constituée d'une série d'activités telles que : le jardinage, l'agriculture au sens le plus large du mot, puis spécialement la culture du blé, puis un retour au jardinage. Pécuchet se livre d'abord à la culture potagère, puis à la floriculture, pendant que Bouvard se voue à l'amélioration des conditions de la culture, puis à l'élevage, à la fabrication de la bière etc.

Dans cette série de micro-séquences, se trouvent imbriquées des activités d'une relative autonomie (par exemple : visite de l'exploitation du comte de Faverge, étude des livres nécessaires à l'entreprise, acquisition du matériel, embauche du personnel, épierrage de la Butte ou petites scènes plus ou moins amusantes où les deux protagonistes sont impliqués à la suite de leurs entreprises. Le fait même que la charpente du texte est faite d'une suite d'activités laisse présupposer une prédominance du narratif, ce qui peut être largement confirmé. En effet, une évaluation quantitative approximative des proportions permet de constater que le descriptif ne fait qu'environ la moitié du narratif dans le corpus étudié.

2. Quant aux caractéristiques des passages de type NARRATIF, même le lecteur peu averti aperçoit qu'il y a des passages qui ont un rythme régulier, sec et saccadé. En raison même de leur fréquence, ces passages semblent dominer le texte *au plan phonique et rythmique*.

Exemple 1. : « *Ils haletaient en serrant les vis, puchaient dans les cuves, surveillaient les bondes, portaient de lourds sabots, s'amusaient énormément.* » (p. 58.)⁶

Exemple 2. : « *L'année suivante, ils firent les semailles très dru. Des orages survinrent. Les épis versèrent.* » (p. 58.)

Or, ce trait phonique et rythmique immédiatement perceptible ne s'explique qu'en partie par le petit volume des phrases ou des propositions et par la régularité de leur disposition.

Même si à l'intérieur des passages de type narratif, on peut distinguer de petites séquences basées majoritairement sur des phrases ou propositions courtes et simples et des séquences constituées plutôt de phrases complexes et plus longues, au *plan syntaxique*, il y a tout un ensemble de procédés qui rendent cette différence secondaire et qui concourent à provoquer et à renforcer le même effet rythmique.

Il y a tout d'abord l'*absence de conjonction* aussi bien au niveau des phrases qu'au niveau des propositions. Cela signifie dans le cas des phrases complexes le plus souvent les séries de propositions juxtaposées.

Exemple 3. : « *Il fit toutes les tailles suivant les préceptes du Bon Jardinier, respecta les fleurs, laissa se nouer les fruits, en choisit un sur chaque bras, supprima les autres...* » (p. 60.)

L'absence de conjonction, se trouvent souvent renforcée par d'autres procédés, par exemple par les *signes de ponctuation* tels que deux points et point-virgule, ou par l'*ordre des mots* – qui servent à la segmentation rythmique de la phrase.

Exemple 4. : « *Pour avoir tout de suite de l'argent, ils vendirent leur fourrage : on les paya chez eux ; l'or des napoléons compté sur le coffre à l'avoine leur parut plus reluisant qu'un autre, extraordinaire et meilleur.* » (p. 57.)

Le caractère juxtapositionnel de l'agencement des phrases n'introduit pas seulement des ruptures rythmiques répétitives et régulières, mais, en effaçant les liens formels de dépendance grammaticale, il rend cachée ou du moins peu visible la structure logique de l'enchaînement des propositions ou des phrases. Par ce fait même il fait ressortir la structure temporelle des passages narratifs.

Pour ce qui est de cette structure, le plus important, comme toujours, c'est d'examiner l'emploi des temps verbaux. Dans les passages narratifs – il est marqué presque exclusivement par l'*opposition des passés simples et des imparfaits*. Cette opposition accuse ici la plupart du temps son caractère fondamental de mise en relief des actions de premier plan par rapport aux circonstances secondaires que l'auteur désire repousser à l'arrière-plan. S'il y a, en plus, un élément aspectuel du passé simple qui semble prévaloir dans ces suites d'activités racontées d'affilée, c'est bien sa vision

⁶ Les références de pagination de toutes les citations renvoient à l'édition suivante : Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

limitative, c'est son aspect perfectif. Cet aspect qui souligne la ponctualité des actions confère par cela aux actes des protagonistes un caractère sériel et monotone.

Au *plan rhétorique*, ce phénomène trouve son analogie dans la forte présence d'*énumérations* qui sont, du point de vue grammatical, le plus souvent des accumulations de mots dans la même fonction grammaticale, et qui se trouvent le plus souvent alignés sans conjonction, à l'exception du dernier membre qui est parfois précédé d'un « et » conclusif.

Exemple 5. : « *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 leur dépens, et ils résolurent de coucher dans la ferme à tour de rôle.* » (p. 58.)

On voit dans l'exemple cité une série de verbes au passé simple qui se trouve entrelacée par une énumération nominale.

Au *plan lexical*, ces énumérations – souvent enchâssées dans des constructions parallèles – ont la particularité d'être constituées d'une série de termes techniques.

Exemple 6. : « *Mais il planta des passiflores à l'ombre, des pensées au soleil, couvrit de fumier les jacinthes, arrosa les lis après leur floraison, détruisit les rhododendrons par des excès d'abattage, stimula les fuchsias avec de la colle forte, et rôtit un grenadier, en l'exposant au feu dans la cuisine.* » (p. 61.)

Une prose marquée par la haute fréquence des termes techniques signifie pratiquement un lexique dominé par des mots à connotation zéro. Ce déficit en force évocatrice est encore souligné et renforcé au *plan figural* par le nombre peu élevé de tropes (ou figures non-tropes), où il faut penser surtout à la rareté des métaphores ou des comparaisons comme les moyens les plus fréquents de l'expressivité. Le revers de ce fait est évidemment la valeur accrue des rares images, ce à quoi nous reviendrons encore.

Si on passe maintenant sommairement en revue les traits saillants des passages narratifs de notre corpus, il est assez clair qu'on a affaire à des procédés parallèles et solidaires en quelque sorte. Au *plan rythmique* : brièveté des phrases et régularité des pauses marquées ; au *niveau syntaxique* : absence de conjonctions, organisation juxtapositionnelle du discours, série de passés simples ; et au *plan rhétorique* : le nombre élevé d'énumérations, surtout sous forme d'accumulation asyndétique. Et tous ces

procédés concourent à conférer aux passages narratifs un caractère sériel, les activités qui forment la trame narrative sont donc alignées avec la monotonie d'une liste. C'est ce qui est complété – voilà encore des phénomènes solidaires – au *plan lexical* et *figural* par la prédominance de la dénomination au détriment de l'évocation.

En conclusion, on est amené à constater que le narratif recèle des traits descriptifs, et que par cela il acquiert souvent un caractère d'inventaire.

C'est valable pour les passages constitués de phrases plus longues où les liens logiques sont plus apparents. Les subordonnées fonctionnent notamment comme des amplifications, des précisions insérées, et ainsi, elles ne détruisent pas le caractère d'inventaire du texte.

Dans les passages narratifs il y a encore deux éléments ou problèmes auxquels il faut prêter attention si l'on ne veut pas perdre de vue nos visées ultimes qui consistent à mieux cerner la nature de la Bêtise par l'analyse textuelle.

Dans le tissu des passages narratifs, il y a parfois des glissements, quelquefois à peine perceptibles, où il faut reconnaître qu'il ne s'agit plus de la narration de l'auteur, mais plutôt du discours des personnages plus ou moins absorbé par le récit. On a donc affaire au discours narrativisé ou à ce qu'on appelle traditionnellement le discours indirect libre. Ne voulant pas anticiper ici sur l'interprétation de ces parties du texte narratif, nous nous contentons d'en signaler la présence.

Le plus souvent, c'est par le temps des verbes qu'on réalise le changement de discours :

Exemple 7. : « *Ensuite on visita les cultures : maître Gouy les déprécia. Elles mangeaient trop de fumier, les charrois étaient dispendieux ; impossible d'extraire les cailloux, la mauvaise herbe empoisonnait les prairies ; et ce dénigrement de sa terre atténua le plaisir que Bouvard sentait à marcher dessus.* » (p. 51.)

Quelquefois, en plus, c'est une tournure du langage parlé, ou le contexte qui le trahit:

Exemple 8. : « *Puisqu'ils s'entendaient au jardinage, ils devaient réussir dans l'agriculture : et l'ambition les prit de cultiver leur ferme. Avec du bon sens et de l'étude ils s'en tireraient, sans aucun doute.* » (p. 53.)

Une autre question qui mérite encore l'attention, c'est la fin des passages narratifs, et, particulièrement un phénomène qui revient avec une certaine régularité : le récit

(indirect) narratif glisse au récit scénique, où la scène comprend au maximum quelques phrases, et très souvent, elle se réduit à une seule phrase ou à un fragment de phrase inséré sous forme de citation directe. Dans le texte, la fonction de ces petites insertions scéniques est toujours celle du point culminant ; par exemple, à un moment de la visite de son domaine, le comte de Faverge se met à discourir :

Exemple 9. : « *Ici, dit le comte, je sème des turneps. Le turnep est la base de ma culture quadriennale. Et il entamait la démonstration du semoir.* » (p. 55.) – après quoi il quitte la scène.

Ou encore, le passage que nous avons déjà cité (ex. 5.) résume les conflits des deux protagonistes avec le personnel embauché : les deux bonshommes devraient s'avouer leur impuissance, la tension atteint donc son point culminant et, à ce moment-là, la narration se trouve interrompue par l'exclamation de Pécuchet : « *Misérable, tu es la honte du village qui t'a vu naître !* » (p. 58.) – La séquence du délire de l'engrais est toute pareille : Bouvard entasse dans la cour tout ce qu'il trouve, des branchages, des plumes, des chiffons, des charognes pour en faire de l'engrais, et là, – c'est le point culminant – tout en souriant au milieu de cette infection, il s'écrie : « *Mais c'est de l'or! c'est de l'or !* » (p. 62.).

3. Ceci dit, passons maintenant à l'examen de quelques phénomènes pertinents qui relèvent du DESCRIPTIF dans notre texte. La question est d'autant plus intéressante que Flaubert passe, depuis longtemps, pour le grand maître de la description, et *Bouvard et Pécuchet*, c'est son dernier mot en la matière.

En effet, les descriptions, même à l'état pur, sont assez nombreuses dans le texte. Si l'on considère par exemple la description du nouveau milieu des protagonistes, passage situé tout au début de notre sous-séquence, on assiste à une description systématique qui passe d'abord de l'intérieur vers l'extérieur en décrivant la cour, la cuisine, les bâtiments, puis les cultures, pour prendre ensuite le sens inverse : en pénétrant de l'extérieur, elle dépeint la maison avec sa façade et sa cour d'honneur, puis le hangar, le cellier, le fournil, après quoi, passant en revue les pièces intérieures, elle s'arrête à la bibliothèque.

Cette approche successive et systématique ne nous est que trop connue. La ressemblance du procédé évoque en effet, avec force, la description de la pension

Vauquer ou celle de la maison Grandet. Pourtant, ce n'est qu'une apparence trompeuse. La description flaubertienne n'est même pas teintée de l'illusion de l'objectivité, comme c'est le cas chez Balzac, malgré la richesse des fonctions descriptives⁷. Car la sentence mille fois citée : « *Il n'y a pas de Vrai ! Il n'y a que des manières de voir.* »⁸ qu'on cite tantôt en tant que preuve du scepticisme de Flaubert, tantôt comme déclaration servant de base à son esthétique, signifie dans notre contexte quelque chose d'absolument concret et de très important. Elle prouve que, peut-être à l'exception de Proust, il n'y pas d'écrivain qui soit aussi conscient que Flaubert de l'immense complexité de la problématique du regard⁹. Parce que la description, c'est avant tout le problème du regard. Et dans la dernière œuvre, Flaubert nous fait la leçon pour nous faire entrevoir quelques vérités qu'il croit avoir trouvées à ce sujet. Nous pouvons donc reprendre le titre d'un ouvrage paru en 1964, qui reste pourtant important, même aujourd'hui, en matière de description flaubertienne¹⁰. Flaubert nous fait donc la leçon, car il s'agit de vérités assez simples, voire des évidences qu'il faut pourtant trouver.

La micro-séquence de l'inspection de la propriété est un chapitre de première importance dans le cadre de cette leçon.

Exemple 10. : « *Les deux Parisiens désiraient faire leur inspection, n'ayant vu la propriété qu'une fois, sommairement. Maître Gouy et son épouse les escortèrent, et la kyrielle des plaintes commença.*

Tous les bâtiments, depuis la charretterie jusqu'à la bouillierie, avaient besoin de réparations. Il aurait fallu construire une succursale pour les fromages, mettre aux barrières des ferrements neufs, relever les „hauts-bords”, creuser la mare et replanter considérablement de pommiers dans les trois cours. » (p. 51.)

La description, loin d'être objective, se fait dans une perspective particulière : c'est maître Gouy et sa femme qui voient ainsi les objets et l'état des choses. Et ce caractère subjectif de la description est mis en relief par la forme grammaticale : la vision individuelle revêt la forme du discours indirect libre. La description apparaît donc

⁷ Debray-Genette, Raymonde, « Traversées de l'espace descriptif : de Balzac à Proust », in *Métamorphose du récit*, Paris, Seuil (coll. Poétique), pp. 290-293.

⁸ Flaubert, Gustave, *Correspondance* en 9 volumes, Paris, L. Conard, 1926-1933, vol. VIII., p. 370.

⁹ Frey, Gerhard Walter, *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts*, München, Wilhelm Fink, 1972, pp. 14-38.
– Richard, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, (1954) 1990, pp. 137-252. (Stendhal et Flaubert)

¹⁰ Bollème, Geneviève, *La leçon de Flaubert*, Paris, Juillard, 1964.

comme un discours indirect libre visuel ; c'est une forme poussée de ce qu'on appelle aujourd'hui en narratologie la description focalisée.

Cette vue est individuelle, voire tendancieuse. Maître Gouy voit tout en noir, et on sent bien que cette vision n'est pas dépourvue d'arrière-pensées. La description nous apprend donc premièrement que toute manière de voir est subjective. Mais elle contient un deuxième enseignement aussi, à savoir : la manière de voir est quelque chose de vital, car le paragraphe se termine par un sorte de conclusion : « ...*et ce dénigrement de sa terre atténua le plaisir que Bouvard sentait à marcher dessus* ». La manière de voir touche notre moral, nos sentiments, elle a un influence sur l'être entier de l'homme.

Non loin de ce passage, tout au début du chapitre, Bouvard et Pécuchet se mettent à la croisée « pour voir le paysage. » (c'est par cela que s'ouvre toute une série de descriptions de paysages dans notre texte.) Cette vue nous réserve un enseignement non moins important.

La description est bipolaire en quelque sorte : elle se compose de deux éléments bien équilibrés dans le texte. D'un côté, le paysage, c'est le jardin, l'œuvre de l'homme, de l'autre côté c'est la nature sauvage. Du côté du jardin il n'y a que régularité, symétrie et clôture : deux allées principales, les plates-bandes, les tonnelles et espaliers, la claire-voie et le mur. Dans ce monde tout est planifié, calculé, formé. C'est à ce monde-là que se trouve confrontée la nature. La nature dont la description s'ouvre par une des rares métaphores de notre texte : « *un rideau de peupliers* » ; c'est quelque chose qui bouge, qui bouge d'un mouvement léger, lent et irrégulier. Cette rangée de peupliers est la première dans une série d'éléments qui représentent les formes de plus en plus libres de l'existence de la nature ; d'abord des cyprès nains et des quenouilles, puis un verger, et finalement un bosquet. Dans cette vision la nature se trouve libérée graduellement des contraintes du monde humain : tout y devient de plus en plus libre, incalculable et ouvert.

La bipolarité de la description nous apprend donc que regarder c'est choisir, et le choix résulte évidemment de plusieurs facteurs. Mais ce qui semble sûr – et c'est l'autre face de la vérité – c'est que ce choix n'est pas identique à un acte de volonté.

La nature par exemple ne se livre à la vue que pour le regard innocent, pour un regard qui n'est pas influencé par une intention agressive avouée ou non avouée. C'est le cas par exemple lorsque Bouvard et Pécuchet regardent la vallée de l'Orne, et, que, sans vouloir voir, ils participent par le regard involontaire au plaisir que donne le paysage paisible avec ses sinuosités, irrégularités et verdure.

Exemple 11. : « *La rivière coulait au fond, avec des sinuosités. Des blocs de grès rouge s'y dressaient de place en place, et des roches plus grandes formaient au loin comme une falaise surplombant la campagne, couverte de blés murs. En face, sur l'autre colline, la verdure était si abondante qu'elle cachait les maisons. Des arbres la divisaient en carrés inégaux, se marquant au milieu de l'herbe par des lignes plus sombres.* » (pp. 53-54.)

Deux autres exemples nous invitent à nous rendre compte que le regard, tout en étant involontaire, n'est pas toujours innocent. Voyons par exemple la description d'une partie du domaine du comte de Faverge, la vue qui s'offre aux deux visiteurs au moment de l'arrivée du comte :

Exemple 12. : « *Les deux amis entrèrent dans une luzerne qu'on fanait. Des femmes portant des chapeaux de paille, des marmottes d'indienne ou des visières de papier soulevaient avec des râteaux le foin laissé par terre, et à l'autre bout de la plaine, auprès des meules, on jetait des bottes vivement dans une longue charrette, attelée de trois chevaux. M. le comte s'avança suivi de son régisseur.* » (p. 54.)

Le tableau qui est encadré par les deux arrivées, celle du comte et celle des deux amis, est une idylle, une idylle de la vie paysanne à la Brueghel. Mais à ce panorama idyllique du labeur paysan s'ajoute une petite scène qui peut être considérée comme un détail du même tableau et qui, pour évoquer toujours des analogies picturales, pourrait être une peinture de genre :

Exemple 13. : « *Une petite fille, les pieds nus dans des savates, et dont le corps se montrait par les déchirures de sa robe, donnait à boire aux femmes, en versant du cidre d'un broc qu'elle appuyait contre sa hanche. Le comte demanda d'où venait cette enfant ; on n'en savait rien. Les faneuses l'avaient recueillie pour les servir pendant la moisson. Il haussa les épaules et, tout en s'éloignant, proféra quelques plaintes sur l'immoralité de nos campagnes.* » (p. 54.)

Le même tableau apparaît donc dans la perspective des deux amis comme une idylle, dans celle du comte comme quelque chose qui soulève la réprobation. Malgré la

différence des deux visions, il y a un point commun entre les deux, c'est que les deux protagonistes tout comme le comte voient involontairement ce qu'ils *veulent* voir.

La série des descriptions idylliques, toujours vues dans la perspective de Bouvard et Pécuchet, peut être complétée encore par deux autres passages. À la fin de la visite de l'exploitation du comte, les deux amis passent près d'un autre champ :

Exemple 14. : «...où quatorze moissonneurs, la poitrine nue et les jambes écartées, fauchaient des seigles. Les fers sifflaient dans la paille qui se versait à droite. Chacun décrivait devant soi un large demi-cercle, et tous sur la même ligne ils avançaient en même temps. Les deux Parisiens admirèrent leurs bras et se sentaient pris d'une vénération presque religieuse pour l'opulence de la terre.» (p. 55.)

Ce passage peut être considéré comme le prolongement de la même idylle que nous venons d'examiner. L'exemple suivant par contre est plus indépendant :

Exemple 15. : « Puis ils rencontrèrent le troupeau. Les moutons, ça et là, pâturaient et on entendait leur continuel broutement. Le berger, assis sur un tronc d'arbre, tricotait un bas de laine, ayant son chien près de lui. » (p. 55.)

Si les tableaux précédents renvoient à des idylles plus ou moins anciennes ou à des réminiscences romantiques (« opulence de la terre »), celle-ci est calquée – nous semble-t-il – sur les cartes postales des régions alpines. Le modèle banal de l'idylle est donc le kitsch petit-bourgeois qui n'était pas ou n'est pas uniquement le propre de l'époque de Bouvard et Pécuchet.

Le PORTRAIT, considéré aujourd'hui plutôt comme un type de description qu'un discours littéraire à part, semble emprunter, à l'instar des descriptions de milieux ou de paysages, les moyens traditionnels, très souvent apparentés au portrait dessiné ou peint.

Les portraits de notre séquence respectent la plupart du temps le parcours énumératif usuel : d'abord un portrait physique, y compris la description des vêtements, qui se trouve parfois complété par un portrait psychologique, moral ou social, dont le volume varie d'un seul trait à une description plus ou moins détaillée. C'est le cas pour la plupart des personnages secondaires tels que de M. Vaucorbeil, le docteur, Maître Gouy et sa femme, le comte de Faverge etc. Ces portraits ne semblent receler aucune particularité, d'autant moins qu'ils préfèrent les formes plastiques traditionnelles (visage, chevelure, buste etc.) et sont plutôt pauvres en couleurs, dépourvus d'éclairage

particulier, gardant les mêmes proportions etc. En conclusion, les portraits ne sont pas aussi variés dans leurs aspects qu'ils pourraient l'être. Dans ce domaine aussi, le caractère d'inventaire semble prédominer.

Sous cette apparence de monotonie, il y a pourtant des procédés qui méritent l'attention. La plupart de ces procédés fonctionnent d'ailleurs comme des mises en relief. Tout d'abord, les *exceptions* : les portraits qui, à force de négliger le parcours énumératif habituel, sont dessinés de quelques traits, et par ce fait même rehaussent considérablement la valeur de ces traits.

Exemple 16. : « *Son régisseur le (le comte) remplaça, homme à figure chafouine et de façons obséquieuses.* » (p. 55.)

Exemple 17. : « *Toutes les meules, ça et là, flambaient ... Il y avait, autour de la plus grande, trois cent personnes ; et sous les ordres de M. Foureau, le maire, en écharpe tricolore, des gars avec des perches ...* » (p. 64.)

Dans un deuxième groupe, on devra ranger *les portraits focalisés* qui, à l'analogie des descriptions de paysages reflètent une vision subjective ; celui par exemple que se font les deux amis à leur première rencontre avec le fermier et sa femme. La comparaison – en raison de sa rareté – donne du relief au portrait :

Exemple 18. : « *La femme était très blonde, avec les pommettes tachetées de son, et cet air de simplicité que l'on voit aux manants sur le vitrail des églises.* » (p. 51.)

Et ce portrait, avec celui du mari, est mis en contraste par la suite avec la description du comportement et des attitudes quotidiens du couple. Le contraste est, de toute évidence, révélateur de la fausseté de la vision que se forment les deux personnages principaux.

Exemple 19. : « *... le fermier tenait à sa routine. Il demanda la remise d'un terme sous prétexte de la grêle. Quant aux redevances, il n'en fournit aucune. Devant les réclamations les plus justes, sa femme poussait des cris.* » (p. 57.)

Toujours dans le domaine des procédés servant de base à la mise en relief, signalons encore l'effet des *éléments répétitifs*. C'est d'ailleurs un phénomène qui concerne le plus les deux protagonistes.

L'interprétation des deux personnages en tant que personnages romanesques soulève de nombreux problèmes, que nous ne pouvons pas aborder ici¹¹. Il nous suffit d'enregistrer certains faits stylistiques et poétiques qui concernent notre sujet.

Il y a un élément qui revient dans presque chaque description des deux personnages, dans la séquence étudiée tout autant qu'au-delà de celle-ci : c'est la description des vêtements, où les vêtements sont toujours soigneusement harmonisés avec les activités auxquelles les deux amis se livrent au moment donné. Quand ils se mettent à cultiver le jardin, voilà leurs portraits :

Exemple 20. : « *Pour se garantir du soleil, Bouvard portait sur la tête un mouchoir noué en turban, Pécuchet sa casquette ; et il avait un grand tablier avec une poche par devant, dans laquelle ballottaient un sécateur, son foulard et sa tabatière.* » (p. 52.)

Il en est de même pour l'agriculture :

Exemple 21. : « *Dès le soir, ils tirèrent de leur bibliothèque les quatre volumes de la Maison Rustique, se firent expédier le cours de Gasparin et s'abonnèrent à un journal d'agriculture.*

Pour se rendre aux foires plus commodément, ils achetèrent une carriole que Bouvard conduisait.

Habillés d'une blouse bleue, avec un chapeau à larges bords, des guêtres jusqu'aux genoux un bâton de maquignon à la main, ils rôdaient autour des bestiaux, questionnaient les laboureurs et ne manquaient pas d'assister à tous les comices agricoles. » (p. 57.)

Outre qu'on ne peut pas interpréter ces vêtements autrement que comme des costumes, assortis à des rôles, il y a une autre caractéristique de ces portraits qui permet de dégager des tendances plus générales à l'intérieur du descriptif de notre texte. En effet, on ne peut pas s'arrêter à la constatation que les vêtements font partie d'une série d'accessoires de l'activité des protagonistes (le sécateur, le journal d'agriculture, la carriole, le bâton de maquignon etc.) pour former un tout avec les mouvements et les gestes. Ce qui importe encore davantage, c'est que les descriptions des deux héros sont toujours des *portraits en action*. Et même si l'on admet que la description d'un être humain soit, de toute évidence, plus mobile dans le temps et dans l'espace, plus engagée dans les actions qu'une description d'objet ou de paysage, cela n'empêche pas de

¹¹ Voir entre autres Hardt, Manfred, « Flauberts Spätwerk, Untersuchungen zu *Bouvard et Pécuchet* » (*Analecta Romanica* 27.) Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1970, pp. 39-42.

constater que dans le cas des portraits de Bouvard et de Pécuchet, il s'agit d'une interpénétration spéciale du narratif et du descriptif.

Le caractère énumératif et sériel des activités suggère notamment l'idée d'interpréter les passages narratifs comme des prolongements de portraits. Et par cela, le narratif se trouve privé non seulement de son rôle dominant mais de son essence même. Ce n'est plus le portrait qui est soumis au récit, mais le contraire. C'est le récit qui est soumis à la caractérisation des héros, c'est-à-dire l'action devient illustration. Ce que nous avons constaté à partir des passages narratifs se trouve donc confirmé du côté des descriptions.

L'interpénétration du narratif et du descriptif, ce phénomène à la fois fondamental et indispensable à l'interprétation de l'œuvre, a des conséquences toutes concrètes et palpables dans le texte.

Les séries d'actions forment très souvent des enchaînements, souvent agencés en gradations. Mais à la différence de l'éloquence classique, la gradation se fait ici non pas dans le cadre de la phrase, mais dans des unités supraphrastiques qui correspondent pratiquement à nos micro-séquences. Et, grâce à ces enchaînements de phrases au niveau micro-textuel, les portraits tournent de temps en temps en caricatures. Les brefs passages scéniques que nous avons enregistrés à certains points de la narration indirecte marquent donc le plus souvent les points culminants de ces caricatures.

Le revers du même phénomène, c'est que la caricature basée ainsi sur une série d'activités correspondra en quelque sorte à un processus qui, grâce aux éléments répétitifs, acquerra un caractère uni et puissant pour devenir sous ses formes multiples l'image éternellement la même de la démesure, ou plus exactement du glissement inaperçu des deux protagonistes dans la démesure. Par exemple, dans la micro-séquence du jardinage (p. 59.), Pécuchet, en bon jardinier, se met d'abord à arroser ses fleurs, puis croit renaître avec elles, ensuite il cède à une espèce d'ivresse et finalement, il inonde tout.

L'épisode du délire de l'engrais (p. 62.) est tout à fait analogue. Bouvard fait d'abord du compost, entasse des branchages, puis n'importe quoi, ensuite supprime les lieux d'aisance pour finir en collectionneur de cadavres d'animaux.

Et par cela nous arrivons au dernier point de notre analyse : c'est encore un aspect de l'interpénétration des deux types du discours qui peut servir de base à un jeu subtil et bien orchestré de parallèles et de contrastes. Car le passage de l'ivresse de Pécuchet et celui du délire de Bouvard que nous venons d'évoquer sont dans cette perspective des portraits mis en parallèle et à la fois contrastés.

Mais il y a plus. La fin de notre séquence c'est la grande scène de l'incendie. Pour se rendre au lieu du désastre les deux bonshommes, prennent d'abord le pas de gymnastique « *Une, deux ; une, deux, en mesure !* » (p. 64.). C'est du comique pur, qui fait rire. Mais peu après, à la vue des meules qui flambent, les mêmes deux bonshommes se trouvent complètement catastrophés : Bouvard pleure doucement et a le visage « *comme élargi par la douteur* » (p. 65.) tandis que Pécuchet ne pleure pas. « *Très pâle, ou plutôt livide, la bouche ouverte et les cheveux collés par la sueur froide* » (p. 65.) il se tient à l'écart.

Grâce au fait que ces deux moments de la narration se succèdent avec peu de décalage dans le temps et qu'ils s'inscrivent aussi dans le procédé réitéré des portraits narrativisés, l'effet des deux images devient assez proche de celui du montage cinématographique : le spectateur perçoit presque au même moment deux images différentes, voire même contrastées. Sur les portraits des deux bonshommes infantilement enthousiastes se trouvent photographiés les portraits-jumeaux des deux héros accablés par le malheur. Mais, c'est déjà du comique qui ne fait pas rire. C'est donc grâce à la technique du portrait narrativisé, mis en parallèle et à la fois en contraste, que les personnages accèdent à la qualité de grotesque triste qui est un des aspects essentiels de l'œuvre¹².

En guise de conclusion, on peut maintenant se demander à quoi aboutissent toutes ces analyses de passages imperceptibles de ceci à cela, toutes ces subtilités et nuances. Est-on mieux instruit sur la nature de la Bêtise ? Nous espérons pouvoir répondre par l'affirmative.

Notre séquence, qui est, en raison même de la répétition du schéma et des procédés stylistiques et poétiques, représentative pour d'autres séquences, nous apprend

notamment avant tout que la Bêtise n'est pas seulement l'affaire de l'intelligence. Étant donné qu'il s'agit d'une série d'entreprises qui échouent, le problème de la Bêtise se cristallise autour de deux pôles, non seulement autour de la problématique de la connaissance mais non moins autour de celle de l'action humaine.

Et maintenant, si on essaie d'interpréter tout ce réseau d'interdépendances textuelles autour de ces deux pôles en les projetant au niveau sémantique, on peut envisager quelques éléments d'une synthèse.

Par exemple, l'interpénétration de la narration et de la description qui s'est révélée comme un des traits pertinents du texte de *Bouvard et Pécuchet* permet de déceler quelques contours de la Bêtise tels qu'ils se dessinent dans la vision de Flaubert.

Nous avons vu que la narration se trouve la plupart du temps absorbée par le descriptif, et par ce fait même dévalorisée en quelque sorte. Cette dévalorisation se trouve encore renforcée ou amplifiée au niveau sémantique. Voyons concrètement une série d'activités auxquelles se livrent nos protagonistes :

« *ils contemplaient cet ensemble* » (p. 50.) ;

ils voulaient « *faire leur inspection* » (p. 51.) ;

« *on visita les cultures* » (p. 51.).

Il n'est pas difficile d'entrevoir que, ainsi alignées, les activités qui donnent la charpente du début de notre séquence s'avèrent comme des pseudo-activités. Les verbes appelés à désigner des activités sont tous liés à la possession qui est plutôt un état qu'une activité. Les activités ne sont donc que des prétextes pour éprouver le plaisir d'être propriétaire.

On retrouve d'ailleurs le même plaisir de posséder chez certains personnages secondaires, mis en relief par d'autres procédés linguistiques. Le comte de Faverge, par exemple, quand il présente son domaine, comme nous avons vu, expose « *son système relativement au fourrage* » (p. 54.) et continue en disant : « *Ici, je sème des tourneps.. Le tournep est la base de **ma** culture quadriennale* » (p. 55.) – où il est tout évident que ce n'est pas le comte qui sème, qui s'applique à la culture quadriennale. Tout cela n'est que l'expression de la jouissance du propriétaire. Et ce sentiment de bonheur se trouve

¹² Crouzet, Michel, « Sur le grotesque triste dans Bouvard et Pécuchet », in Flaubert et le comble de

renforcé par l'emploi du pronom personnel à la première personne du singulier et par la répétition des déterminants possessifs, autant de procédés qui sont en parfaite harmonie avec les verbes vides de sens de la possession.

La Bêtise, ou une face de la Bêtise, c'est bien donc cela, cette obsession, cette folie, cette illusion de posséder. Car le plaisir de posséder va être dévoilé à la fin de la séquence comme illusion, surtout grâce à la valeur symbolique de la scène finale. Le feu consomme toute la récolte, et ceux qui croyaient posséder se trouvent brusquement et brutalement dépossédés, du fait de leur bêtise.

Mais il y a d'autres activités, d'autres entreprises qui sont loin d'être des pseudo-activités – peut-on riposter. Certainement, oui. Mais il n'est pas sans intérêt de voir quels en sont les motifs.

Après la visite de l'exploitation du comte de Fauverge par exemple, on a l'impression que les deux bonshommes n'y ont pas compris grand-chose, comme si l'activité de visiter le domaine ne servait qu'à fournir une occasion à l'admiration, à l'émerveillement. « *Tout ce qu'ils avaient vu les enchantaient* » (p. 56.)

Car, par la suite, au fil de leurs entreprises, les deux bonshommes veulent tour à tour s'amuser (voir la scène avec de la dame en plâtre, p. 52.), ensuite profiter (c'est à dire « *avoir tout de suite de l'argent* », p. 57.), ils veulent embellir, innover, réussir (« *réussir dans l'agriculture* » p. 53., « *...sa tête bouillonnait d'idées industrielles...* », p.63.), il rêvent « *des montagnes de fruits, des débordements de fleurs et des avalanches de légumes* » (p. 53.). De nouveau une liste. Une liste d'activités envisagées avec les résultats rêvés, bien sûr. Une série d'activités qui, cette fois-ci, sont dépourvues de toute cohérence. Une liste vertigineuse de projets qui n'aboutiront jamais. Mais pourquoi ? – peut-on se demander. Parce que c'est aussi une face de la Bêtise. que d'agir à partir des motifs aussi hétéroclites et momentanés qu'incohérents. Et cette incohérence est inscrite, comme nous l'avons vu, à plusieurs niveaux du texte.

Mais on peut continuer à se poser des questions. Pourquoi les échecs, en série, et jamais de réussites dans toutes ces entreprises ?

l'art (v. Note 1.), pp. 49-74.

Une explication s'offre à cette question, si nous récapitulons ce que nous avons entrevu à propos de la structure temporelle des passages narratifs : grâce à leur caractère sériel et monotone, ponctuel et linéaire, les activités racontées semblent avoir un rythme régulier. Mais à les regarder de plus près, il se trouve que leur rythme est très inégal. Suivant les indicateurs de temps, il est clair que les activités qui forment la trame de l'action se succèdent à des intervalles et à des vitesses très variés.. Quelquefois, la narration suit le rythme du déroulement d'une suite d'actions dans son enchaînement causal. « *Dès le soir... Bientôt...Dès lors ...* » (p. 57.). Parfois, les événements et activités se succèdent à de grands intervalles pour s'inscrire dans une espèce de longue durée narrative (« *l'année suivante...* », « *tout le long de l'année...* », p. 58.).

Puis, le rythme de la narration semble adopter le rythme des fêtes et des saisons, c'est-à-dire le rythme du calendrier paysan et religieux : « *Puis les mauvais jours survinrent...* », « *Dès la mi-carême ...* » (p. 53.), « *Au mois de novembre ils brassèrent du cidre...* » (p. 57.)

L'inégalité et l'hétérogénéité des unités de temps qui se combinent avec la régularité et la monotonie des séries d'actions semblent traduire une espèce de désordre dans le temps, ce qui est de nouveau révélateur. Car ce désordre est l'image de l'incohérence de l'existence toute entière, et avec cela, un nouvel aspect de la bêtise des protagonistes. En effet, par l'activité inlassable qui ne connaît que très peu de trêve, par l'effort perpétuellement tendu de la volonté les deux bonshommes croient maîtriser le Temps. Et le désordre et l'incohérence temporels de leur existence, que les rapports textuels nous ont permis d'entrevoir, ne font autre chose que dévoiler cet effort comme erreur et illusion : ils agissent et travaillent sans cesse, les deux bonshommes, ce qui n'empêche pourtant pas que le temps leur échappe, sans porter fruit...

Et maintenant, si nous passons à l'autre pôle de notre problématique, à la question de la connaissance humaine, telle qu'elle se présente dans notre corpus nécessairement limité, nous sommes amenés à constater que la soif de connaissance semble conduire les deux bonshommes dans les impasses tout à fait analogues à celles que nous avons vues en examinant le problème du seul côté de l'activité humaine. La connaissance qui serait appelée à éclairer, à soutenir, et à rendre efficace l'entreprise humaine semble s'enliser

dès les tout premiers débuts. Car même dans la perspective d'une intelligence rudimentaire, avant d'entreprendre, il importerait de voir le terrain, les facteurs envisagés de l'entreprise, tout simplement *voir* dans le sens élémentaire du mot.

Or, l'analyse de certaines descriptions de notre corpus nous a révélé une *incapacité* foncière *de voir* chez les protagonistes, voire même chez certains personnages secondaires. Et ce constat diagnostique en dernière analyse l'impuissance de voir comme un penchant ou disposition qui consiste à *interpréter avant de regarder*. Si, dans cette perspective on cherche à reconstituer la réalité vivante des faux mécanismes de la perception visuelle, il se trouve d'une part que la vue est troublée le plus souvent par le fait que la tête est bourrée d'idées qui ne laissent pas entrer dans la conscience la sensation visuelle sans la déformer. Et à ce point, il importe de souligner que le texte du roman complète et nuance l'idée du cliché telle qu'elle apparaît dans le *Dictionnaire des idées reçues*. Car, l'examen de certaines descriptions nous suggère que ce qui intervient dans les « abus » de la perception visuelle, c'est moins l'idée reçue proprement dite, que l'idée préconçue qui peut remonter à des préjugés d'ordre social et moral tout autant qu'à des fantasmes plus ou moins individuels (voir le labour paysan et les paysans dans la vision des protagonistes et dans celle du comte de Fauverge).

D'autre part, il suffit de rappeler la description du troupeau qui obéit dans tous ses détails aux règles du kitsch pour se rendre compte que l'incapacité de voir s'explique parfois par un recours à des clichés d'ordre esthétique et sentimental. Et ceci, c'est aussi un aspect de la Bêtise que le cliché, qui la véhicule, n'envahit pas seulement la raison, l'intellect, mais aussi le goût, le jugement et le sens moral, tout.

Et pour finir, il nous reste encore un domaine où les faits perceptibles au niveau sémantique et les rapports textuels de faits linguistiques, rhétoriques et poétiques concourent à faire ressortir certains éléments qui sont encore pleins de renseignements sur la nature de la Bêtise.

Ce sont surtout les passages qui concernent directement les rapports entre la connaissance et l'action, plus concrètement, où il s'agit des moments de la prise de décision où les protagonistes passent de l'expérience ou de l'étude à l'action. Les

exemples qu'on peut citer à ce propos sont donc révélateurs sur plus d'un aspect de la Bêtise.

Exemple 22. : « *Tout ce qu'ils avaient vu les enchantait ; leur décision fut prise. Dès la soir ils tirèrent de leur bibliothèque les quatre volumes de la Maison Rustique, se firent expédier le cours de Gasparin, et s'abonnèrent à un journal d'agriculture...Bientôt ils fatiguèrent maître Gouy de leur conseils, déplorant son système de jachères...Ils se procurèrent tous les instruments indispensables* » (p. 57.)

La présentation du parcours entier d'une entreprise à partir de la prétendue expérience, par l'étape de l'acquisition des connaissances nécessaires jusqu'à l'activité ou réemploi du savoir « acquis » est en soi intéressante dans la mesure où elle suit la règle des séries monotones des petites activités que nous avons l'occasion d'étudier à plusieurs niveaux du texte. Mais ce qui est encore un aspect de haute importance de cette série, c'est que le moment de la décision se trouve aussi inséré, sans problème, dans la série. Le caractère sériel qui se manifeste cette fois-ci au plan sémantique présuppose une mentalité qui ne sait discerner le petit et le grand, les actes de peu d'importance et ceux qui sont graves de conséquences. Et les petites pauses de la narration perçues par le lecteur comme des pauses de l'action, et qui par ce fait même, semblent insuffisantes en regard de l'importance des décisions, ne font que souligner cette attitude qui *se passe aisément de réflexions*. Voilà, encore un aspect de la Bêtise : cette mentalité des entrepreneurs qui ne s'arrêtent pas trop pour réfléchir, surtout pas aux conséquences de leurs entreprises.

On pourrait encore citer d'autres moments où les protagonistes prennent leurs décisions :

Exemple 23. : « *Ils en délibèrent : et cet arrangement fut décidé.* » (p. 58.)

Exemple 24. : « *Après force méditation Bouvard reconnut qu'il s'était trompé. Son domaine exigeait la grande culture, le système intensif* » (p. 62.)

Ce dernier exemple nous permet d'entrevoir encore un aspect de la Bêtise. Et, c'est de nouveau la pause de la narration qui est révélatrice. La pause correspond en effet, dans le contexte sémantique donné au moment où la Bêtise *refuse la réflexion*, où la Bêtise remplace la réflexion par un sursaut de la volonté infantile et infatuée. Cette volonté qui ignore délibérément l'erreur pour persévérer stupidement dans la même

voie, au-delà de l'erreur sans la corriger. Ce manque d'autoréflexion, cette fuite en avant, c'est aussi la Bêtise... Et même le fait que la narration semble introduire à quelques-uns de ces moments un élément réflexif (« *Ils en délibèrent* », « *Après force méditation* ») ne contredit qu'en apparence les vérités que l'examen des rapports sémantiques et textuels nous a permis d'entrevoir. Il suffit de se rappeler la manière dont les deux protagonistes se servent inconsciemment de leurs vêtements en vue de jouer des rôles pour ne pas être dupe de ce que signifient ici « délibérer » et « méditation ». Les deux bonshommes, une fois de plus, jouent des rôles, et ceci de nouveau, d'une façon naïve et infantile, comme ils mettent des costumes. Car, grâce à l'examen des relations textuelles, on ne peut plus ignorer que dans le texte flaubertien les éléments se font écho pour se soutenir et se renforcer mutuellement. On ne peut être dupe, car chez Flaubert, dans le texte, rien n'est gratuit.

JUDIT BIBÓ

Budapest