

Alfonso de Toro

**BOUVARD ET PÉCUCHEZ:  
DESCRIPTION DU NIVEAU DE L'HISTOIRE\***

«j'y attaquerai tout»<sup>1</sup>

O. La voie choisie par Flaubert dans l'*Education sentimentale*<sup>2</sup> (= *ES*) – comme nous l'avons vu ci-dessus (p. 9–30) – marque une rupture avec le roman traditionnel qui avait atteint son apogée avec Balzac; en s'écartant de ce modèle elle inaugure un nouveau paradigme du roman. Mais ce nouveau paradigme reste cependant sans lendemain car il est placé sous le signe de l'auto-négation. Ceci explique pourquoi Flaubert, loin de pouvoir dépasser la position qu'il ébauche dans l'*ES*, ne peut que la défendre d'une façon encore plus radicale dans *Bouvard et Pécuchet*<sup>3</sup> (= *BP*). Cette constatation s'applique du reste tout aussi bien à l'évolution postérieure du roman, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Les *Nouveaux Romanciers* qui poussent cette technique narrative jusqu'à l'anéantissement même du roman, sans avoir pris pour autant la relève de la position flaubertienne dans sa totalité, en fournissent un exemple limite.

Ce travail aura donc pour but de montrer dans quelle mesure la technique employée par Flaubert dans l'*ES* est non seulement reprise, mais poussée à l'extrême dans *BP*.

Dans l'*ES* ce n'est plus, comme dans l'œuvre de Balzac par exemple, le récit des aventures ou de la réussite, voire de la déchéance d'un personnage qui constitue le niveau de l'histoire, mais au contraire le récit se constitue ici à partir d'un héros passif, Frédéric Moreau<sup>4</sup>, qui semble velléitaire et «déshumanisé»<sup>5</sup> et dont les actes ne varient pratiquement pas au cours du roman. L'*histoire*, dans l'*ES* – comme nous l'avons déjà indiqué – comprend quinze séquences<sup>6</sup>, pratiquement analogues, tout au moins au niveau de la structure de surface, presque sans liens de causalité entre elles et qui se résument à la triade suivante: 'rencontre' de Frédéric et de Mme Arnoux, 'tentatives d'approche' de Frédéric vis-à-vis de Mme Arnoux et 'échec'<sup>7</sup>. Cette paradigmatization<sup>8</sup> de l'action, c'est-à-dire la répétition de situations similaires, remplit chez Flaubert différentes fonctions, comme par exemple celle de faire ressortir, du fait de la similitude des schémas actionnels, les différentes expériences que fait le héros Frédéric à chaque tentative et après chaque échec<sup>9</sup>. Une autre fonction de ce procédé est de mettre en évidence la fragilité de l'univers du héros et «l'inextricabilité» de sa situation, tout en atténuant l'importance de l'action, ce qui permet de rendre apparents les procédés de liaison.

La fragilité et l'absurdité de cet univers sont en outre accentuées par une tendance à la circularité de l'action. Dans l'*ES*, Frédéric et son ami de jeunesse Deslauriers constatent, à la fin du roman, que le plus beau moment de leur vie

fit de s'être rendus dans une maison close chez *La Turque* à Nogent, à une époque qui précède le début du roman, et qui de cet fait n'y est pas relatée. Par conséquent, c'est non seulement le titre du roman qui est parodié ou ironisé, mais c'est aussi le système même de la narration qui est remis en question<sup>10</sup>. Cette remise en question du système de la narration est du reste renforcée, vers la fin du roman par l'attitude distante de Frédéric vis-à-vis de Mme Arnoux, vieillie, venue, à son avis, pour s'offrir à lui<sup>11</sup>. C'est au niveau du *discours* que Flaubert instaure une situation narrative impersonnelle, c'est-à-dire qu'il introduit un narrateur impassible qui transmet l'univers décrit dans le roman par l'intermédiaire d'un personnage faisant fonction de médiateur; dans l'*ES* il s'agit en l'occurrence de Frédéric. Le narrateur, d'après Flaubert, doit donc se caractériser par son *impassibilité cachée et infinie*, il doit se comporter comme un *Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part*; et [il] *ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature*<sup>12</sup>. Ce type de narration se substitue au narrateur omniscient qui dominait jusqu'alors et qui, de Cervantès à Balzac, avait coutume de guider le lecteur par son savoir et ses commentaires. Le lecteur, ou plus exactement le lecteur implicite<sup>13</sup>, va dorénavant «être appelé à faire preuve de la plus grande attention, car il devra participer activement en cherchant lui-même une interprétation, ou un point de vue, qui au lieu de le distraire le préoccupera et l'inquiétera»<sup>14</sup>.

L'invisibilité du narrateur, chez Flaubert, oblige celui-ci à se servir d'autres signes que ceux dont se servait le narrateur omniscient, afin de permettre au lecteur de décoder les intentions que recèle le texte. Un des moyens dont dispose le narrateur est par exemple, au niveau de l'ordonnance temporelle du texte, l'utilisation de la synchronie<sup>15</sup>, c'est-à-dire la confrontation de deux actions se déroulant parallèlement sur le plan temporaire (fonction textuelle), afin que le lecteur puisse établir la relation existant entre ces actions, sans l'intervention d'un commentaire narratif, et qu'il soit ainsi en mesure d'interpréter le message exprimé (fonction extérieure au texte). L'épisode des *comices agricoles* dans *Madame Bovary*, ou la Révolution de Février dans l'*ES* fournissent un exemple de ce type de synchronie. Au moment où Frédéric abandonne tout espoir au sujet de Mme Arnoux<sup>16</sup>, la révolution éclate et Frédéric entame une liaison avec la cocotte, Rosanette. Mme Arnoux est par conséquent remplacée par une maîtresse au moment où la Révolution de Février éclate. Frédéric se révolte contre Mme Arnoux et remet en question son amour que l'on pouvait jusqu'ici qualifier de romantique; et en décidant de prendre une maîtresse au moment où la révolution éclate, il jette le discrédit sur la révolution.

Le roman *Bouvard et Pécuchet* représente une négation de l'activité humaine et correspond d'une part à la mise en pratique de l'esthétique flaubertienne (cf. citation préliminaire, et d'autre part à une radicalisation de la position de l'*ES*, dans la mesure où ce n'est pas seulement le concept romantique qui est remis en question ici, mais toute possibilité susceptible d'apporter un sens à l'existence grâce à la science, l'art, la religion etc.).

## 1. Distinction de deux niveaux de l'action dans *BP*

On peut lire le roman *BP* à deux niveaux différents. Le premier niveau, qui est sans aucun doute le plus important parce qu'il constitue le sujet même du roman, correspond aux différentes études qu'entreprennent les deux héros au cours de leur séjour à Chavignolles. Nous appelons ce niveau: niveau de l'action<sub>1</sub> du texte (= NA<sub>1</sub>); et c'est à ce niveau que se situent les douze séquences élémentaires (voir plus bas) dont le déroulement présente, jusqu'à la fin du livre, la même structure stéréotypée. Cependant quelques-unes de ces séquences ne sont pas uniquement attribuables au niveau NA<sub>1</sub>, comme par exemple les séquences concernant l'intérêt que vouent les deux protagonistes à l'agriculture, l'horticulture, la politique et la pédagogie et qui ont une telle incidence sur leur comportement qu'elles ne peuvent être situées que dans un espace intermédiaire entre le NA<sub>1</sub> et le niveau de l'action<sub>2</sub> (NA<sub>2</sub>), étant donné qu'elles contribuent à rendre parfois imperceptible la limite séparant les deux niveaux de l'action. Au niveau NA<sub>2</sub> se situent les événements qui, dans la vie des deux héros, ne font pas partie de leurs travaux de recherche, comme leur vie à Paris, leur déménagement et l'emménagement à Chavignolles, leur participation à la vie du village, la révolution de 1848 et leurs affaires sentimentales. Au niveau NA<sub>2</sub> se situent aussi des événements comme l'affaire sentimentale entre Bouvard et Mme Bordin ou Pécuchet et Mélie, présentant une structure identique à celle de la séquence élémentaire du niveau NA<sub>1</sub>, et qui de ce fait ont tendance à effacer la frontière séparant les deux niveaux de l'action. A ce propos, nous aurons l'occasion de démontrer au cours de ce travail la raison pour laquelle nous n'attribuons pas les affaires sentimentales des protagonistes au niveau NA<sub>1</sub> mais au niveau NA<sub>2</sub>.

L'interdépendance des deux niveaux de l'action qui se manifeste surtout au début et à la fin de chaque séquence élémentaire ne saurait être analysée *in abstracto* mais en fonction de chaque séquence. Bien que la distinction que nous établissons entre les deux niveaux de l'action soit un modèle de l'ensemble de l'action, il ne s'agit cependant pas d'une construction appliquée de l'extérieur au roman, mais au contraire d'une construction inhérente à la structure même du texte. Et plus nous nous rapprochons du niveau de la surface du texte, plus l'interdépendance des deux niveaux de l'action est évidente. Par conséquent notre travail consiste seulement à isoler les deux niveaux de l'action, afin de pouvoir les décrire, et mettre à jour les intentions que recèle le texte.

## 2. Constitution de la séquence élémentaire au niveau NA<sub>1</sub>

### 2.1 Stéréotype au niveau de l'histoire

Dans *BP* on dénombre, au niveau de l'action NA<sub>1</sub>, douze séquences élémentaires, en fonction des douze différentes disciplines à l'étude desquelles se con-

sacrent les personnages<sup>17</sup>: 1. l'agriculture et l'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<sup>18</sup>.

Au niveau de l'action, chacune de ces séquences élémentaires est construite de façon stéréotypée selon le modèle suivant: DEBUT (A) – REALISATION (B) – ABANDON (C) des études théoriques. La présence de chacun de ces constituants de la séquence élémentaire est obligatoire et leur ordre n'est pas permutable. On peut établir entre ces séquences d'autres distinctions: en ce qui concerne la séquence A, il y a à l'origine des travaux de recherche l'intention d'acquérir des connaissances  $NA_1 (=a_1)$ , ou bien un événement situé au niveau  $NA_2 (=a_2)$ .

Pour (B) on distingue deux phases: la phase de la formation d'un point de vue ( $=b_1$ ) et celle de l'excès ( $b_2$ ). Ces deux phases sont reliées entre elles par un lien de causalité ( $\rightarrow$ ), c'est-à-dire que pour ce roman, ( $b_2$ ) est l'implication logique de ( $b_1$ ).

Enfin, (C) se réduit à l'abandon des études théoriques pour des raisons qui renvoient, soit au niveau  $NA_1 (=c_1)$ , p.ex. à cause des contradictions inhérentes aux différentes disciplines ou à cause de leur inutilité, soit au niveau  $NA_2 (=c_2)$ , du fait de l'animosité des protagonistes vis-à-vis de leur entourage, de leur isolement et de leur inaptitude scientifique.

Comme dans l'ES, on constate dans BP la présence de douze unités autonomes, presque sans liens de causalité entre elles et qui rapprochent les procédés narratifs employés dans ce roman du principe de construction paradigmatique. L'absence de causalité se manifeste souvent du fait que, chaque fois que les protagonistes viennent d'abandonner un sujet d'étude, ils sont amenées par un événement fortuit, p.ex. au niveau  $NA_2$ , à reprendre leurs recherches.

Le caractère stéréotypé de la séquence élémentaire peut se démontrer à l'aide de quatre exemples particulièrement significatifs. (Un schéma détaillé de toutes les séquences élémentaires figure à l'appendice de ce travail.)

	'Géologie' (BP 93–116)	'Historiographie' (BP 143–160)
A	93, l. 3	143, l. 16
$a_1$	∅	143, l. 16
$a_2$	93, l. 3	∅
B	95, l. 13–14	143, l. 16
$b_1$	95–98 (97, l. 32; 98, l. 17)	143–148 (143, l. 24; 143, l. 19; 148, l. 15; 145, l. 25)
$b_2$	96–112 (105, l. 33; 106, l. 1; 96, l. 33; 102, l. 18; 103, l. 33; 111, l. 28; 112, l. 25)	152, l. 15
C	116, l. 8	160, l. 19
$c_1$	116, l. 16	160, l. 19
$c_2$	∅	∅

	'Littérature' (BP 160–186)	'Mystique' (BP 292–333)
A	160, l. 20	292, l. 13
$a_1$	160, l. 19–22	∅
$a_2$	∅	292, l. 13–30
B	161, l. 1	293, l. 20–27
$b_1$	161–177 (167, l. 25–26; 166, l. 6–10)	293–217 (299, l. 33; 293, l. 20; 294; l. 10; 21; 317, l. 6–9; 295, l. 1–26)
$b_2$	174–185 (174, l. 17)	295–322 (295–299, l. 19; 310, l. 10–27)
C	186, l. 17–18	333, l. 28–30
$c_1$	186, l. 15–17	∅
$c_2$	186, l. 17–18	333, l. 28–30

L'explication de la séquence élémentaire 'géologie' et 'mystique' se trouve au niveau  $NA_2$  ( $a_2$ ); en l'occurrence c'est la contemplation des étoiles et le fait d'assister à une messe qui amènent les protagonistes, Bouvard et Pécuchet, à se livrer à l'étude systématique de la géologie et de la mystique. L'origine de cette séquence élémentaire se situe, dans les deux cas, à un niveau non théorique, contrairement au motif qui est à l'origine de la séquence historiographie et littérature et qui se situe au niveau  $NA_1$  ( $a_1$ ), p.ex.: lorsque Bouvard et Pécuchet s'aperçoivent, en s'efforçant dans la séquence élémentaire précédente de classer et de définir leurs diverses découvertes, qu'il est nécessaire de se consacrer à l'étude de l'historiographie. Mais en étudiant cette discipline, ils réalisent que la simple compilation des faits ne rend pas compte des nombreuses et importantes phases de l'évolution de l'humanité. Cette constatation les amène à combler ces lacunes et à prendre en considération les aspects passés sous silence, comme p.ex. la psychologie et l'imagination, en se penchant sur l'étude de la littérature.

L'abandon de l'historiographie et de la géologie, situé au niveau  $NA_1$  ( $c_1$ ) est dû pour l'historiographie – nous l'avons déjà constaté – à la compilation de faits et à l'incapacité d'interpréter de façon claire les événements historiques, et en ce qui concerne la géologie à des contradictions inhérentes à la matière qui est alors encore à un stade élémentaire de son évolution scientifique (Cf. p. 152, l. 7–8).

C'est un événement situé au niveau  $NA_2$  ( $c_2$ ) qui provoque la fin de la séquence élémentaire concernant la mystique: les conceptions religieuses de Bouvard et de Pécuchet ainsi que leur mise en pratique les éloignent de leur entourage villageois. Pour certaines de ces séquences élémentaires, le motif de l'abandon se situe aux deux niveaux de l'action ( $c_1$ ,  $c_2$ ) comme p.ex. leurs études littéraires. Le fait de constater que la littérature, loin d'émettre des vérités immuables et universellement valables, dépend au contraire de l'appréciation de chaque individu (186, l. 15–17) à qui il incombe de définir ces vérités, les pousse, au niveau théorique  $NA_1$  ( $c_1$ ), à l'abandon de cette discipline; et le radicalisme de leur position, dû à certaines lectures, qui les brouille avec les villageois  $NA_2$  ( $c_2$ ), les amène également à mettre fin à leurs études littéraires (186,

1. 17–18). La 'réalisation' (B) de ce qui les intéresse s'effectue toujours, comme nous l'avons déjà mentionné, en deux phases: la phase de l'information ( $b_1$ ), qui aboutit toujours à la deuxième phase, celle de l'excès ( $b_2$ ). Ces 2 phases présentent des structures récurrentes et stéréotypées malgré l'absence de certains constituants.

1. Recours à l'aide d'un tiers pour mener à bien leurs projets.

P.ex. quand Pécuchet adresse une lettre à son ami Dumouchel, ou bien quand Bouvard et Pécuchet rendent visite aux personnes susceptibles de les aider dans leurs recherches en raison de leurs connaissances, comme le curé, le médecin, l'instituteur etc. Pour les 4 séquences élémentaires mentionnées, il s'agit de: Dumouchel pour la géologie (97, l. 32), l'historiographie (143, l. 24), la littérature; l'ami de Bouvard, Barberou (176, l. 25–26), et le curé Jeuffroy pour la mystique (299, l. 33).

2. Lectures approfondies et comptes-rendus de ces lectures.

Cet aspect est traité d'une façon si détaillée qu'il s'impose de considérer les études de Bouvard et de Pécuchet comme niveau principal de l'action du roman.

3. Prise de position des personnages vis-à-vis des différentes matières traitées.

Quand il s'agit de prendre position, Bouvard et Pécuchet ont souvent des opinions divergentes qui, d'une part, sont révélatrices de la différence de leurs caractères et qui, d'autre part, apportent des éclaircissements sur la position cachée de l'auteur implicite vis-à-vis des différentes disciplines. Les caractères des protagonistes, surtout celui de Pécuchet, les poussent, à partir de ce point, à une attitude de plus en plus radicale qui les mènera à l'excès ( $b_2$ ) (cf. les points 4.–6.).

Trois des quatre séquences élémentaires analysées, en l'occurrence celles concernant l'historiographie, la littérature et la mystique, montrent que la position de Pécuchet est toujours la plus radicale, tandis que celle de Bouvard est la plus modérée. Ce phénomène est d'ailleurs valable, mis à part la séquence concernant la géologie qui n'est pas très significative, pour la plupart des 12 séquences élémentaires à cet égard.

Dans le contexte de leurs études d'historiographie, Pécuchet est dépeint comme un *bilieux, de tendances autoritaires, robespierriste* (145, l. 27–29), tandis que Bouvard est décrit comme étant *libéral, cœur sensible, girondin* (145, l. 26–27). Pour Pécuchet, la littérature n'est qu'un moyen de compenser par un idéal imaginaire, son mécontentement vis-à-vis de la réalité (166, l. 15–17), tandis que pour Bouvard la littérature est d'abord un document intéressant sur les mœurs des temps passés (166, l. 7–80) et ensuite un agréable passe-temps (176, l. 29–32, 177, l. 1–2). Leur intérêt pour la mystique montre à quel point le caractère de Pécuchet a tendance à être excessif: en effet sa vie devient un sujet de mortification continuelle (297, l. 10), tandis que Bouvard maintient sa conception positive de la vie et condamne l'attitude de son ami (299, l. 26–27).

Le point de vue de l'auteur implicite demeure caché et ambigu, étant donné qu'il ne peut se réduire à une synthèse des différentes prises de position de Pécuchet et de Bouvard, ou des villageois ou bien encore des œuvres littéraires citées, et qu'il ne prend pas non plus parti pour une de ces positions décrites. C'est la raison pour laquelle le lecteur implicite est placé devant le même dilemme, étant donné qu'il ne dispose d'aucun indice lui permettant de s'identifier à une de ces positions. Le roman *Bouvard et Pécuchet* n'offre par conséquent plus aucune possibilité d'identification comme c'était encore en partie le cas avec Frédéric dans *l'Education sentimentale* car:

- a) toutes les opinions avancées se contredisent à l'extrême,
- b) il n'y a pas de signe permettant une éventuelle identification,
- c) tout point de vue soutenu est remis en question et rejeté à la fin de la séquence élémentaire.

(C'est pourquoi il n'est pas surprenant que Pécuchet, après avoir rejeté une position extrême, défende aussitôt une nouvelle position, tout aussi extrême, mais à l'opposé de la précédente et qui sera également repoussée à la fin de la séquence élémentaire.)

4. Changement de comportement des personnages principaux.

Les 12 séquences élémentaires montrent à quel point les préoccupations théoriques des protagonistes ont une influence sur leur comportement dans la vie pratique. En ce qui concerne les quatre exemples analysés, on peut constater en effet que, quand ils étudient la géologie, ils portent le costume des géologues (105, l. 33; 106, l. 1); quand ils se penchent sur l'historiographie, ils passent leur temps à lire des traités d'histoire (144, l. 27–33); quand ils s'intéressent à la littérature, ils sont à la recherche de l'inspiration et s'habillent en artistes (174, l. 17); enfin quand ils se passionnent pour la mystique, ils mènent une existence en rapport avec leur nouveau centre d'intérêt (299, l. 5–27).

5. De leur intention de contribuer à faire progresser les sciences par un apport personnel.

Les 12 séquences élémentaires présentent toutes le même schéma. En l'occurrence si nous nous en tenons à nos exemples, nous constatons que: pour la géologie ils entreprennent des fouilles (103, l. 22–23); pour l'historiographie, ils décident de rédiger un traité (152, l. 15); pour la littérature, ils tentent d'écrire une pièce de théâtre (174, l. 22); et pour la mystique enfin, ils se croient chargés d'une mission évangéliste (310, l. 21–27). Les points 4. et 5. font particulièrement ressortir l'ironie avec laquelle sont traités les caractères des personnages principaux.

6. Les adversaires<sup>19</sup>

Dans presque toutes les 12 séquences élémentaires, les personnages principaux sont confrontés à un adversaire; en effet, ou bien il s'agit d'une personne très qualifiée du village ou bien de tout le village. La séquence élémentaire atteint souvent son point culminant à l'occasion d'une rencontre, suivie d'une dispute, avec l'un de ces adversaires. En ce qui concerne nos quatre séquences élémen-

taires, il s'agit de tout le village pour la géologie (111–115) ainsi que pour la littérature (184–185), pour la mystique il s'agit surtout de Jeuffroy, le curé (311–313), tandis que pour l'histoire, cet aspect n'entre pas en ligne de compte.

## 2.2 Stéréotypie au niveau sémantique

Au niveau de l'action, la répétition de la séquence élémentaire (A–B–C) avec ses caractéristiques stéréotypées distinctives ( $a_1$ ,  $a_2$ , etc.) est renforcée par certains lexèmes récurrents, qui jalonnent le roman. Il ne s'agit pas ici d'effectuer une analyse sémantique systématique, mais de traiter les récurrences sémantiques significatives, en fonction de leur importance pour les séquences élémentaires. Les trois fonctions de la séquence élémentaire – 'début', 'réalisation' et 'abandon' peuvent être traduites sur le plan sémantique par les catégories suivantes: 'ENTHOUSIASME', 'IDENTIFICATION' et 'DESILLUSION'. On observe à la surface du texte, et dans un premier stade de cette séquence élémentaire, des lexèmes récurrents porteurs du sème 'enthousiasme', (il s'agit d'ailleurs souvent du même lexème qui est utilisé constamment), dans un deuxième stade de la séquence élémentaire, il s'agit de lexèmes porteurs du sème 'identification'; enfin dans un troisième stade il s'agit de lexèmes porteurs du sème 'désillusion'.

Les récurrences suivantes correspondent à la catégorie 'enthousiasme':

1. quelques lexèmes isolés connotant un rapport extrêmement émotionnel avec les matières étudiées, p.ex.:

*ébahir* (11, l. 8); *éblouir* (3, l. 19); *merveille* (71, l. 1); *s'extasièrent, se passionnèrent, m'exalte, s'exalter* (96, l. 22; 145, l. 25; 166, l. 15; 257, l. 36).

2. Combinaison de lexèmes mettant premièrement ce rapport émotionnel en évidence et présentant deuxièmement des structures syntaxiques équivalentes: *ils éprouvaient une sorte d'épanouissement*. . . (4, l. 29); *ce fut comme la surprise d'un monde nouveau* (161, l. 2); *ils sentaient comme une aurore se lever dans leur âme* (292, l. 20).

La structure comparative de ces phrases a pour fonction d'atténuer la force d'expression des lexèmes *épanouissement*, *surpris*, *aurore*. En effet, si nous avions à cet endroit p.ex. *ce fut la surprise d'un monde nouveau*, la signification de l'expression serait absolue. L'atténuation du contenu sémantique par le biais de cette construction comparative a aussi pour conséquence de laisser dans l'obscurité la position de l'auteur implicite. En effet, le lecteur ne sait comment interpréter ces déclarations; il se demande si le narrateur, en utilisant la forme comparative, prend ses distances vis-à-vis des sensations éprouvées par les personnages, ou si au contraire il les approuve. On trouve ces structures de la comparaison implicite jusque dans la moindre combinaison de lexèmes; pour n'en citer que deux: *quelle merveille* (71, l. 1), *quelle quantité* (93, l. 11) – c.f. (73, l. 16) et (135, l. 20).

3. Nous allons, à titre d'exemple, montrer l'accumulation des verbes exprimant des états d'âme (pages 163–168):

*n'eut plus confiance* (163, l. 11); *finit par s'ennuyer* (163, l. 23); *poussait des soupirs* (164, l. 2–3); *les charma* (165, l. 8); *m'exalte* (166, l. 15); *m'enlève* (166, l. 15); et à nouveau une comparaison: *leur imposait comme un sentiment de grandeur* (166, l. 20–21), *les choquèrent* (168, l. 9).

Au cours de ces 170 lignes environ, on ne trouve pas moins de 17 exemples explicites qui ne sont que les variations d'un seul et même thème: l'enthousiasme des protagonistes pour la littérature. A cet endroit on pourrait certainement trouver d'autres exemples moins explicites, mais d'un point de vue purement statistique, les exemples que nous avons mentionnés plus haut suffisent déjà à corroborer notre hypothèse: toutes les 10 lignes on trouve un lexème traduisant l'enthousiasme; et en outre les combinaisons de lexèmes présentent souvent la même structure syntaxique, c'est-à-dire: *les + verbe*.

On retrouve également des structures analogues pour la catégorie 'identification':

1. Bouvard et Pécuchet s'imaginent souvent que leurs travaux de recherche leur confèrent une dignité et une importance supérieure à celle des autres personnages.

*ils se considéraient comme des gens très sérieux, occupés de choses utiles* (66, l. 26–27); *mais la philosophie les grandissait dans leur estime* (271, l. 11–12).

2. On trouve 6 fois le simple mot *écrire* pour décrire le procédé suivant lequel les héros se procurent invariablement leurs informations: 39, l. 1; 73, l. 29; 83, l. 1; 97, l. 32; 176, l. 25; 267, l. 24. Cela signifie que dans la plupart des cas où l'auteur pourrait employer un lexème synonymique, il y renonce pour le répéter 6 fois au cours des 12 séquences élémentaires.

3. Flaubert montre une certaine prédilection à présenter les deux protagonistes, tout à leurs réflexions au sujet de leurs chers travaux de recherche, devant un feu de cheminée, comme le montrent les trois exemples suivants<sup>19a</sup>:

*causaient au coin du feu* (29, l. 14); *en regardant le bois brûler, ils dissertaient* (64, l. 14–15); *aux deux bouts de la cheminée. . . ils lisaient* (61, l. 22–23). Cette répétition met en évidence la nostalgie qu'ont les deux chercheurs d'une vie paisible et bien remplie.

L'abandon de leurs études est aussi affectif que l'était leur enthousiasme au début de la séquence élémentaire. On constate, en effet, une accumulation de lexèmes, dont certains sont stéréotypés, traduisant la désillusion, surtout exprimée par la répétition des lexèmes suivants:

*las* 89, l. 9; 116, l. 29; 275, l. 14), *triste* (152, l. 9), *tout en noir* (186, l. 22).

Le comportement des protagonistes déçus est également stéréotypé; en effet, ils ne sortent plus et ne reçoivent plus personne.

*Ils résolurent de ne plus voir personne* (64, l. 9–10)

*ils ne sortaient plus, ne recevaient personne* (236, l. 26)

*ils ne fréquentèrent plus l'abbé* (328, l. 1) etc.

Quand on sait l'importance que Flaubert attachait au style, et si on prend en considération les nombreuses modifications apportées au manuscrit de *BP*, on est tout d'abord surpris par les fréquentes répétitions au niveau de la surface du texte. Ces répétitions sont certainement une des raisons pour lesquelles le roman a toujours été considéré comme stylistiquement inférieur. Si nous admettons que ces récurrences de lexèmes sont voulues, il faudrait trouver autre explication à ce phénomène et c'est pourquoi nous avons tenté de découvrir le principe qui est à la base de ce prétendu mauvais style. Le caractère extrêmement stéréotypé des structures sémantiques analysées a pour fonction de mettre davantage en évidence la stéréotypie de la séquence élémentaire. Le lecteur de l'*ES*, sachant qu'au niveau de l'histoire il ne se passerait rien d'imprévu, pouvait du moins se délecter de la variété des expressions employées (que nous appelâmes différences sémantiques). Par contre le lecteur de *BP* est dans une certaine mesure capable de prévoir la façon dont seront formulées les séquences élémentaires et leurs différentes parties. Les récurrences stéréotypées correspondent, par conséquent, à une radicalisation du procédé narratif. Et elles servent aussi à mettre en évidence le fait que dans *BP* — à l'inverse de l'*ES* où la diversité sémantique des séquences élémentaires laissait voir les différentes façons qu'avait Frédéric de percevoir la réalité — les sentiments des protagonistes sont toujours décrits à l'aide des mêmes lexèmes. Leur comportement (enthousiasme — identification — déillusion) reste le même du début à la fin du roman.

Comme le montre notre analyse, le roman *BP* ne correspond pas seulement à la remise en question d'un thème donné comme p.ex. celui de l'amour romantique dans l'*ES*, mais du fait que la séquence élémentaire englobe divers domaines, toute possibilité de maîtriser l'existence grâce à la science, l'art ou la religion est rejetée; ou comme le dit Flaubert, *Ainsi tout leur a craqué dans la main* (*BP* 389, l. 6).

Etant donné le côté absolument négatif de cette position, on peut se demander ce qui peut encore donner un sens à l'existence; une question qui reste sans réponse dans le roman. Car le point de vue de l'auteur implicite qui remet ici, comme dans l'*ES*, tout en question, reste impénétrable.

Etant donné, comme nous l'avons démontré, qu'au niveau  $NA_1$  toute préoccupation théorique s'avère incapable d'apporter un sens à l'existence, il ne reste plus, en ce qui concerne le niveau  $NA_2$ , qu'à chercher un sens à l'existence dans la vie pratique. Mais nous verrons que cette tentative ne sera pas non plus couronnée de succès.

### 3. Constitution du niveau<sub>2</sub> de l'action

L'analyse du niveau  $NA_2$  permet de distinguer cinq motifs qui, considérés isolément, sont empruntés au système narratif traditionnel. Mais en tant qu'éléments isolés, ils n'entretiennent dans le roman *BP* aucun rapport entre eux et ne constituent pas, de ce fait, une histoire telle qu'on la trouve dans un roman traditionnel (comme p.ex. chez Balzac).

### 3.1 Utilisation de coups de théâtre romantiques

a) L'héritage inattendu que fait Bouvard peut être considéré comme un *coup de théâtre* (13, l. 21). Dans un intervalle de 7 lignes, l'humeur dépressive de Bouvard fait place à un sentiment de bonheur extrême. Et l'utilisation du lexème *évanoui* (13, l. 27) évoque les œuvres romantico-romanesques, où les héroïnes s'évanouissent à qui mieux mieux. Cet évanouissement est néanmoins présenté d'une façon ironique, étant donné qu'il s'agit ici d'un homme d'un certain âge, occupant une certaine position et plutôt corpulent (*malgré sa corpulence*, 13, l. 33). L'évanouissement montre la surprise que peut provoquer un tel *coup de théâtre*.

b) La fin du roman constitue, à notre avis, le second *coup de théâtre* (387, l. 26; 389, l. 5) car soudain Bouvard et Pécuchet sont sur le point d'être arrêtés, pour s'être rendus coupables d'incitation à l'émeute (387, l. 32) et pour avoir admis de verser une pension alimentaire à Mélie qui est enceinte. C'est alors que les amis et les connaissances des protagonistes accourent, adversaires et défenseurs de Bouvard et Pécuchet se divisent en deux camps. La concomitance de l'arrestation inattendue et de l'attroupement d'une foule de personnes constitue le *coup de théâtre*. Ici la référence au système romantico-romanesque ne s'effectue pas au niveau lexical mais au niveau de l'action. Le lecteur qui aura lu avec attention *Le père Goriot*<sup>20</sup> de Balzac pourra facilement établir un rapport entre cette scène et la scène de Vautrin dans la Maison Vauquer car, d'une part, la scène de l'arrestation se déroule d'une façon tout aussi inattendue, et d'autre part, là aussi, tous les occupants de la pension sont présents<sup>20a</sup>.

### 3.2 Vie privée de Bouvard et Pécuchet

a) histoire de leur vie

L'origine des deux protagonistes rappelle celle des héros romanesques. Pécuchet est d'origine modeste, il n'a pas connu sa mère et il a été mis en apprentissage dès l'âge de 15 ans. Les circonstances qui ont mis fin à cet apprentissage font référence au système romanesque, étant donné l'accumulation de lexèmes provenant de ce système: *Les gendarmes y survinrent, et le patron fut envoyé aux galères* (9, l. 14–15); *histoire farouche* (9, l. 15) et *l'épouvante* (9, l. 16). L'origine de Bouvard, au début du roman, est assez mystérieuse (9–10) et elle ne s'éclaircira complètement qu'avec la lettre du notaire (16–16): Bouvard est un enfant naturel de son oncle. Il était souvent d'usage, dans les romans traditionnels, d'attendre que le héros ait atteint un certain âge avant de révéler ses origines. L'ironie d'un tel parallèle est due au fait qu'au moment de l'éclaircissement, les héros traditionnels s'avèrent être nobles, tandis que Bouvard, lui, n'est qu'un bâtard. Si Flaubert utilise certains clichés romantico-romanesques pour expliquer l'origine de ses héros, il ne les laisse pas pour autant évoluer dans ce sens. Effectivement la vie ne fait pas d'eux des héros, bien en contraire: ils sont en butte aux railleries des autres. Ces railleries les poursuivront d'ailleurs dans tout ce

qu'ils entreprendront, c'est-à-dire chaque fois qu'ils essaieront de mettre en pratique leurs conceptions théoriques (p.ex. dans le domaine de l'agriculture ou de la pédagogie) et si l'on excepte quelques succès partiels, ils seront la risée de leur entourage. On constate ainsi qu'il est impossible aux deux personnages de mettre en pratique leurs connaissances scientifiques. Cette inaptitude de la science à se laisser intégrer et l'incapacité des protagonistes poussent ces derniers à un tel degré de désespoir, qu'ils sont sur le point d'attenter à leur jours (chap. VIII, 291).

#### b) budget/ménage.

Dans ce domaine ils ne peuvent pas non plus réaliser leurs projets initiaux. Au lieu de vivre de ce que pourrait leur rapporter leur propriété, ils laissent le domaine se détériorer complètement, ce qui les force à en céder des parts de plus en plus grandes. En effet, au chap. II, leur grange est détruite par un incendie, au chap. VIII, c'est leur gouvernante qui les quitte, au chap. IX ils sont obligés de vendre la ferme etc. Et finalement la fortune du début est réduite à un minimum vital.

#### c) Bouvard et Pécuchet et les habitants de Chavignolles.

L'intérêt que portent les habitants du village de Chavignolles aux deux héros, au début du roman, s'estompe peu à peu, en raison du comportement excessif des deux protagonistes. A la fin du roman ils sont aussi seuls qu'ils l'étaient avant de venir s'installer à Chavignolles. Bouvard et Pécuchet ne trouvent donc pas davantage leur épanouissement dans le domaine social.

### 3.3 La Révolution de 1848 à Paris et à Chavignolles

Les idéaux et les espoirs que nourrissaient les bourgeois de Chavignolles, ainsi que Bouvard et Pécuchet, au moment où la révolution éclate sont anéantis lorsque la révolution est écrasée. En 1851 les postes importants sont à nouveau occupés par ceux-là mêmes qui les occupaient avant 1848 (220). Bouvard et Pécuchet restent cependant fidèles à leur idéaux révolutionnaires, ce qui les isole un peu plus encore des bourgeois de Chavignolles.

### 3.4 Les personnages du niveau<sub>2</sub> de l'action: Gorju, Mélie et le comte de Faverges

Le comte de Faverges représente par sa personne et par ses biens le sommet de la société chavignollaise, tandis que Gorju et Mélie, sa pupille, appartiennent à la couche inférieure de cette société. Gorju est un personnage typiquement romantique qui allie des traits de caractère à la fois positifs et négatifs. Du héros romantique il a hérité les caractéristiques suivantes:

1. la voix rauque: *il articula d'une voix rauque* (61, l. 21)
2. le côté aventurier et vagabond: *j'ai fait sept ans la guerre en Afrique* (61, l. 29); *une existence de misère et de crapule* (62, l. 3) *le vagabond* (62, l. 10)

3. l'agressivité et la cruauté: *je vais me battre* (224, l. 25); *il la repoussa, arrière la vieille, Bonsoir* (226, l. 32)
4. le côté fascinant: *beau comme un prince* (225, l. 21)
5. le côté inquiétant et imprévisible: *le grand ciel empourpré l'enveloppait d'une lueur sanglante* (62, l. 7-8); *tout à coup on vit paraître Gorju* (309, l. 16).

Le personnage de Mélie correspond également au schéma romantique: elle incarne l'innocente séduite; elle est jeune: *une jeune fille* (117, l. 28); elle est pauvre: *pauvres vêtements* (117, l. 33), elle est belle: *les yeux bleus* (118, l. 1); *elle avait quelque chose de délicat, de champêtre et d'ingénu* (118, l. 1-2); *voix douce* (118, l. 9) et d'origines imprécises: *plus de famille* (119, l. 15).

Le comte de Faverges entretient avec ces deux personnages une relation mystérieuse qui restera dans l'obscurité. Le lecteur apprendra seulement que Gorju et Mélie le craignent (133, l. 18-33).

### 3.5 L'amour romantique dans BP

L'amour entre Gorju et Mme Castillon (224-227) est décrit, entre autres, avec les clichés propres au romantisme<sup>20b</sup>:

- a) différence de classe sociale
- b) Mme Castillon est mariée
- c) caractère hyperbolique des serments d'amour.

On constate ici, comme dans *Madame Bovary*<sup>21</sup> et dans l'*ES*, une pléthore de clichés. Comme nous renonçons à traiter le problème de l'ironie pour ne pas dépasser les limites du cadre que nous nous sommes fixé, nous n'approfondirons pas non plus la question concernant la fonction de ces clichés, et nous nous bornerons à en relever quelques-uns:

- Les dettes qu'elles avait soldées* (225, l. 13)  
*sa réputation perdue* (225, l. 14)  
*tu m'as semblé beau comme un prince* (225, l. 21)  
*je suis en folie de ta personne* (225, l. 23-24)  
*tu es beau* (226, l. 5-6)  
*je serai ta domestique* (226, l. 22)  
*ne me quitte pas! La mort plutôt! Tue-moi!* (226, l. 24-25)  
*elle se traînait à ses genoux* (226, l. 26)  
*tachant de saisir ses mains pour les baiser* (226, l. 26-27).

Ce comportement romantique sert de modèle à Pécuchet qui a épié toute la scène. Sous l'emprise de ce spectacle, il tente de séduire Mélie (227, l. 9-27) et adopte les expressions (227, l. 9-16) et le comportement des amants romantiques, ceci ne devant néanmoins pas être pris au pied de la lettre, étant donné qu'il s'agit plutôt ici d'un comportement stéréotypé. Ces comportements stéréotypés sont mis en évidence, d'une façon ironique, grâce au contraste d'une série d'éléments, en effet:

Pécuchet, encore sous l'emprise de la scène d'amour entre Gorju et Mme Castillon, tente, en suivant les instructions de Bouvard (228, l. 17), de faire la conquête de la simple servante Mélie. Mais, en raison de ses origines, Mélie ne peut ni apprécier ces tentatives de séduction, ni les comprendre et encore moins y répondre (230, l. 1-9). D'ailleurs Pécuchet avec son physique et son âge avancé est loin de ressembler au héros romantique (227, l. 17-26). Et l'aventure sentimentale, au lieu de s'achever comme on serait en droit de l'attendre d'un amour romantique par une liaison pour la vie ou par une rupture tragique, se termine prosaïquement puisqu'il contracte la syphilis avec Mélie. La fin de cette affaire sentimentale est, dans le cas de Pécuchet, d'autant plus grave qu'il avait fait preuve jusqu'alors, et cela malgré son âge avancé, d'une parfaite continence. La scène de séduction à la cave (232, l. 27), sur un tas de brindilles (233, l. 12), alliée au commentaire du narrateur (233, l. 15), montre également que le modèle romantique est tourné en ridicule.

L'aventure sentimentale de Bouvard avec Mme Bordin se déroule parallèlement à celle de Pécuchet. C'est l'amabilité de Mme Bordin qui donne à Bouvard l'idée de la séduire (228, l. 3-9). Mais l'affaire sentimentale de Bouvard, contrairement à celle de Pécuchet et de Mélie, est de nature beaucoup plus réaliste et pratique, et contraste, de ce fait, avec le modèle de l'amour romantique. Bouvard ne recherche aucunement une liaison romantique, il croit plutôt qu'en épousant Mme Bordin, il pourrait tirer profit des qualités érotiques et pratiques de cette dernière (230, l. 30; 231, l. 5). L'intérêt de Mme Bordin pour Bouvard est purement matériel, elle ne désire en effet qu'une seule chose: s'emparer de ses biens (233, l. 23). Et la liaison s'achève dès que Mme Bordin comprend que ses projets ne se réaliseront pas. Les motifs qui provoquent la rupture ne sont pas de nature romantique, contrairement à ceux qui mettent fin à la liaison entre Léon, Rodolphe/Mme Bovary et Frédéric/Mme Arnoux, et qui sont dus uniquement aux états d'âme des personnages.

Les affaires sentimentales de Bouvard et de Pécuchet correspondent, selon notre définition, au niveau  $NA_2$  (voir p. 123 de ce travail), dans la mesure où elles ne relèvent pas du domaine théorique, mais du domaine pratique, voire du domaine privé des protagonistes. Mais bien que située au niveau  $NA_2$ , cette histoire se déroule d'après les modèles stéréotypés de la séquence élémentaire située au niveau  $NA_1$ :

	Pécuchet/Mélie 224-235	Bouvard/Mme Bordin 228-234
A	224, l. 12	228, l. 3
$a_1$	∅	∅
$a_2$	224, l. 12	228, l. 3
B	227, l. 14-16	228, l. 8-9
$b_1$	228, l. 19	∅
$b_2$	230, l. 3	∅
C	234, l. 7	233, l. 28
$c_1$	∅	∅
$c_2$	234, l. 7	233, l. 30-32

Au niveau de l'histoire, comme nous l'avons démontré plus haut, c'est un événement situé au niveau  $NA_2$  qui est à l'origine des deux séquences élémentaires. Pour la réalisation (B), c'est uniquement dans le cas de Pécuchet/Mélie que les éléments concernant la phase de la constitution de l'opinion et celle de l'excès ( $b_1$ : conseils de Bouvard sur la manière de séduire les femmes;  $b_2$ : Pécuchet se charge du travail de Mélie) sont distribués. Les deux héros décident après les expériences qu'il ont faites, de renoncer dorénavant aux femmes (235, l. 23-25). Au niveau sémantique, on retrouve les structures stéréotypées de la séquence élémentaire, du niveau  $NA_1$ . Dans un premier stade de la séquence élémentaire, on constate une série de lexèmes traduisant l'enthousiasme: *éblouissante* 277, l. 11), *rêva* (227, l. 14), *admirait* (230, l. 122), *fascinèrent* (230, l. 30-31), *merveilleux* (231, l. 2). En outre, nous retrouvons ici un assemblage de lexèmes présentant une structure comparative. *Ce... fut... comme la découverte d'un monde, tout un monde!* (227, l. 10). Dans un deuxième stade de la séquence élémentaire, celui de l'identification, c'est à nouveau la situation typique d'une conversation devant le cheminée: *ils rumaient ainsi leurs mécomptes dans la petite salle au coin du feu* (235, l. 10-11).

La séquence élémentaire 'amour' correspond au niveau  $NA_2$  parce que, malgré les clichés romantiques du comportement et du langage de Bouvard et Pécuchet, dus à leurs lectures, ceux-ci n'émettent aucune théorie sur l'amour mais tentent seulement d'en faire l'expérience.

L'analyse que nous avons faite jusqu'ici permet de constater qu'au niveau  $NA_2$ , Flaubert ne remet pas seulement en question les positions défendues dans les différentes 'pseudo-histoires' (p.ex. révolution, amour et budget du ménage), mais qu'il ne laisse aucune de ces histoires évoluer. C'est pourquoi nous les avons appelées 'pseudo-histoires'. Pour employer la terminologie propre au genre dramatique, on pourrait dire que l'exposition est poussée jusqu'au nœud de l'intrigue, mais que Flaubert l'interrompt au moment où la tension est à son paroxysme, pour passer à d'autres thèmes.

Le lecteur s'attend à ce que le narrateur revienne à ces histoires au cours du roman, mais son attente est déçue. C'est ainsi que, p.ex., la nature des relations mystérieuses qu'entretiennent Gorju, Mélie et le comte Faverges n'est pas éclaircie. Et le lecteur n'apprend nulle part pourquoi Mélie craint le comte, il n'apprend pas non plus ce qu'il advient de la liaison entre Gorju et Mme Castillon, pas plus qu'il n'apprend si la femme de Bouvard l'a abandonné (9, l. 32-33) ou si elle est morte (3, l. 32-33).

L'analyse permet de faire une découverte étonnante qui explique la fonction de ces 'pseudo-histoires': quel que soit l'endroit de la succession syntagmatique du texte où elles apparaissent, on les trouve toujours quand la séquence élémentaire du niveau  $NA_1$  touche à sa fin. C'est précisément au moment où, au niveau  $NA_1$ , le lecteur ne s'attend plus à rien, qu'il se passe quelque chose de nouveau, au niveau  $NA_2$ ; ce qui contribue à réveiller l'intérêt du lecteur pour une double raison: d'une part, du fait qu'une nouvelle histoire commence, et



tidienne du village, comme nous l'avons du reste déjà constaté lors du chapitre concernant la constitution de NA<sub>2</sub>. Le comte de Faverges montre à Bouvard et à Pécuchet la façon la plus rentable de gérer une ferme (30, l. 28; 31, l. 13; 31, l. 20; 32, l. 21–22). Mais le point de vue de la rentabilité leur est indifférent, ce qu'ils admirent c'est la vie primitive et naturelle des paysans, la variété et la beauté de la nature, c'est-à-dire un cliché typiquement romantique, comme le montre clairement le passage suivant. *Le deux Parisiens admirèrent leurs bras et se sentaient pris d'une vénération presque religieuse pour l'opulence de la terre.* (32, l. 6–8). *Tout ce qu'ils avaient vu les enchantait.* (33, l. 32; notons surtout le lexème *enchantait*).

Bouvard et Pécuchet tentent de concilier leurs conceptions romantiques et l'art du jardinage. Et c'est avec fierté qu'ils montrent à leurs invités le résultat suivant: *quelque chose d'effrayant* (59, l. 24), *le rocher* (59, l. 25), *le tombeau* (59, l. 26), *le pont vénitien* (59, l. 27), *ils avaient incendié son toit de paille pour la rendre plus poétique* (59, l. 29–30), *l'arbre foudroyé* (59, l. 32) etc. . .

Cette conception déplaît à leurs hôtes en raison du caractère artificiel, extravagant et inutile du jardin (60, l. 18–21). *L'étonnement* que Bouvard et Pécuchet désiraient susciter chez leurs hôtes fait place à une réaction beaucoup plus réaliste (60, l. 8–9; 61, l. 8–9). En ce qui concerne la tenue de leur musée, les conceptions de Bouvard et de Pécuchet, au sujet de leurs trouvailles archéologiques, contrastent également avec celles de leurs visiteurs. Les idées de Bouvard sur ces objets sont présentées dans le roman comme suit: il considère des chaînes comme les chaînes où se languissaient jadis les prisonniers (127, l. 31–32). Avec la hallebarde il réalise un spectacle moyenâgeux (128, l. 20–25). Devant l'autel il se comporte comme un moine (130, l. 23–32). Mme Bordin, conviée à prendre en considération ces divers objets, est loin d'être enthousiaste, elle les trouve au contraire sinistres et en très mauvais état (128, l. 10–11 et l. 30–31). Marescot n'a que du mépris pour tout ceci (129, l. 6–7) et enfin le comte de Faverges ne visite leur musée que par politesse (132, l. 29–30) et qualifie les divers objets de *débris du moyen-âge* (132, l. 33).

Sur le plan intertextuel on trouve chez Flaubert d'autres parallélismes; comme p.ex. la visite guidée de la cathédrale de Rouen dans *Madame Bovary* (245–248), celle du château (321–324) et de l'usine Arnoux (195–198) dans l'*ES*.

Lorsque Léon attend Emma dans la cathédrale, il ne regarde les objets qui l'entourent qu'en fonction de ses sentiments; s'ils ne concordent pas avec son état d'âme, ils l'indiffèrent. Quand Emma arrive à l'église, ils sont obligés de prendre part à une visite guidée et l'église devient l'obstacle qui les empêche de se retrouver seuls. Il s'agit donc ici du même phénomène que dans les cas traités plus haut: pour Léon, les objets ne sont pas intéressants en soi, tandis que pour le guide, la valeur historique et artistique des objets joue un grand rôle.

Cette diversité d'intérêts éloigne les personnages les uns des autres. Quand Frédéric rend visite à Mme Arnoux à l'usine, ce ne sont ni les marchandises que l'on fabrique ni le procédé de fabrication qui l'intéressent. L'usine ne représente

pour lui qu'un moyen d'être près de Mme Arnoux (196, l. 24–27). C'est pour cette raison que la visite guidée, faite par Sénécal, l'ennuie parce qu'elle constitue un obstacle à sa déclaration d'amour. On peut également observer ce même phénomène d'antagonisme d'intérêts, qui fait que les personnages, gênés par les objets, ne peuvent se retrouver et s'éloignent les uns des autres, p.ex. lors de l'épisode de la visite guidée à travers le château de Fontainebleau.

#### c) scènes d'arrestation

Ici aussi il faut établir une distinction entre les parallélismes textuels et les parallélismes intertextuels. Dans le texte, il y a trois scènes d'arrestation dans *BP*: l'arrestation du patron de Bouvard (9), une première arrestation de Bouvard et de Pécuchet (103–105) et la deuxième arrestation des protagonistes (387–389). Ces trois arrestations ont pour fonction, au niveau du texte, de provoquer un effet de surprise; en effet, le texte ne nous y prépare aucunement et elles ne sont reprises à aucun autre endroit du roman. Leur apparition inattendue, et sans rapport avec le reste du roman, les rend superflues pour le déroulement de l'action. Leur signification est de mettre en évidence un cliché romantique à savoir celui des 'coups de théâtre' qui a du reste déjà été traité au chapitre 3.1. Au cours de ce chapitre nous avons mentionné, entre autres, l'arrestation de Vautrin dans *Le Père Goriot* de Balzac, qui, elle, correspond par contre à un parallélisme intertextuel.

#### 4.2 Les synchronies

Par synchronie nous entendons des événements se déroulant simultanément, avec la même structure actionnelle et/ou sémantique. La notion de simultanéité rend la distinction entre le niveau du texte et le niveau extérieur au texte superflue. Par contre, si les synchronies présentent des parallélismes, on peut alors les considérer à nouveau sur le plan de niveau du texte ou sur un plan intertextuel.

Nous avons constaté les synchronies suivantes dans *BP*:

##### a) les relations amoureuses de Bouvard et de Pécuchet

Les différents stades de leurs affaires sentimentales se déroulent de façon synchrone. Avant le début du chapitre sept, les deux protagonistes avaient décidé de renoncer aux femmes, et subitement, ils décident en même temps, et cela indépendamment l'un de l'autre, de faire la cour aux femmes:

*Les deux amis s'étaient caché leur passion* (231, l. 28).

Les fonctions de la séquence élémentaire de l'*ES*: 'rencontre – travaux d'approche – échec', que nous avons nommées dans *BP*: 'intérêt – étude – abandon' se déroulent parallèlement, sur le plan temporel, aux relations entre Bouvard et Mme Bordin, et à celles de Pécuchet et de Mélie. Pécuchet se rend compte de son 'intérêt' (227, l. 9–10) ainsi que Bouvard, à la même page (l. 28). Ce dernier pense (228, l. 3) à une femme précise, et il arrive la même chose à Pécuchet sept lignes plus loin. Et en ce qui concerne la deuxième fonction: 'les tra-

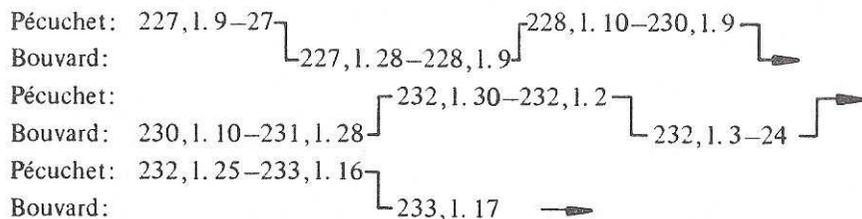
vaux d'approche', elle n'est séparée chez les deux protagonistes, que par trois lignes (228, l. 8, 9 et 228, l. 11).

Les différents degrés de l'évolution de cette fonction se jouent dans un espace de quatre pages et demie :

pour Pécuchet: baiser sur les cheveux (229, l. 28); sur le menton (229, l. 30); baiser rendu (229, l. 32)

pour Bouvard: attouchement (230, l. 32); déclaration d'amour (231, l. 12) et demande en mariage qui est acceptée (232, l. 11).

L'épisode de la séduction de Mélie n'est en fait qu'un intermède permettant de terminer de façon synchrone la séquence élémentaire. La dernière fonction de la séquence élémentaire commence p. 233, l. 28 et p. 234, l. 12 pour Pécuchet. Les actions sont réunies par l'aveu qu'ils se font mutuellement de leurs liaisons amoureuses p. 233, l. 27-28 et p. 234, l. 19, et par leur décision commune de se passer dorénavant des femmes (235, l. 22-23), quoiqu'en fait, par le truchement du narrateur (!), et en raison de leur synchronie, elles n'aient jamais été vraiment dissociées. C'est seulement au niveau de la perspective des héros, étant donné que chacun d'eux ignore les intentions de l'autre, que leurs aventures sentimentales se déroulent séparément. Le lecteur, par contre, établit en lisant, un rapport entre ces deux affaires sentimentales. Et le narrateur lui communique en alternance les différents stades de la séquence élémentaire :



Ce principe de construction contrapuntique, comparable à une fugue de Bach, permet une parfaite synchronisation des deux actions. Grâce à ce principe de construction, le lecteur est en mesure d'établir immédiatement un rapport entre les différents stades de la séquence élémentaire. L'importance de la fonction comparative des synchronies, c'est-à-dire le fait de pouvoir établir un rapport entre deux niveaux de l'action, sans le recours au commentaire du narrateur pour tourner un des deux niveaux de l'action en dérision, a déjà été traitée plus haut. Une autre synchronie où l'ironie est évidente, se trouve aux pages 358-358. Nous avons l'intention de l'analyser en détail parce qu'elle fournit un exemple typique de ce procédé.

#### b) la séduction voulue et accomplie

Lors d'une nouvelle rencontre entre Bouvard et Mme Bordin, cette dernière suscite à nouveau, en lui, les sentiments amoureux de naguère et ceci d'une manière tout à fait équivoque; à première vue, la conversation roule sur leur mariage raté et l'absence d'enfants, mais une lecture attentive permet de constater que

le sujet de la conversation a de fortes connotations sexuelles. Et l'environnement où le narrateur fait se dérouler l'entretien, renforce encore cette impression :

*Les draps, autour d'eux, les enfermaient comme les rideaux d'un lit (358, l. 6-7).* Cette situation chargée d'érotisme atteint son paroxysme avec un événement qui se déroule sous leurs yeux :

*La femelle se tenait immobile, . . . , la croupe en l'air. La mâle. . . sa queue en éventail. . . lui sauta dessus. . . et les deux grands oiseaux tremblèrent d'un seul frémissement.*

*Bouvard le sentit dans la paume de Mme Bordin (359, l. 20-27).*

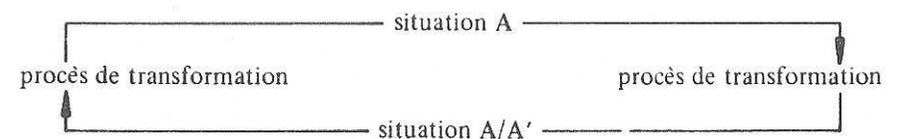
La synchronie exprime ici le vœu inavoué de Bouvard de séduire Mme Bordin. Un tel passage rend tout commentaire superflu.

#### 4.3 La circularité d'action

Il y a circularité, quand certaines actions présentant des structures identiques, qui se sont produites au début du roman et qui semblaient révolues, se répètent vers la fin du roman. On établit une distinction entre la circularité et les parallélismes ou les synchronies dans la mesure où les situations ayant la même structure ont lieu successivement, comme le montre le schéma suivant :

	structure identique	succession	simultanéité
parallélisme	+	∅	∅
synchronie	+	-	+
circularité	+	+	-

On peut représenter la circularité par le graphique suivant<sup>23</sup> :



Trois exemples dans *BP* mettent particulièrement en évidence le phénomène de la circularité :

#### a) Le travail de copiste ou la principale occupation des deux héros.

Au début du roman, Bouvard et Pécuchet sont greffiers dans deux bureaux différents (5, l. 19). Cependant, les deux hommes ne sont pas satisfaits de leur travail et préféreraient se consacrer à l'étude de différentes disciplines. L'héritage inespéré de Bouvard leur permet de réaliser leur rêve. Mais leurs études ne les rendent pas heureux, et à la fin du roman ils reprennent leur activité de copistes (389, l. 11). La circularité de ce mouvement est accompagnée des éléments rapprochant la situation initiale du roman de la situation finale.

Les protagonistes qui avaient largement surmonté leur dénuement (5, l. 16–17) grâce à l'héritage, le dilapident peu à peu pour se retrouver finalement avec juste un minimum vital.

Au début du roman, la vie de Bouvard et de Pécuchet porte l'empreinte de la solitude, car ils n'ont en tout et pour tout que deux amis: Dumouchel et Barberou. A Chavignolles, ils espéraient trouver de nouveaux amis, mais pourtant, à la fin du roman, ils sont à nouveaux seuls dans l'existence. A ce sujet, il est caractéristique que Dumouchel et Barberou, qui étaient apparus au début du roman (11) pour disparaître par la suite, réapparaissent de façon inattendue à la fin du roman (387–388).

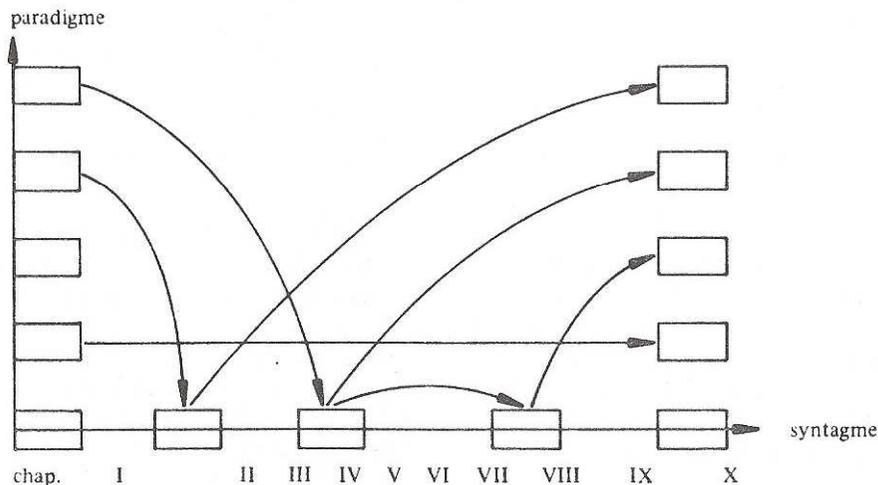
#### b) L'illégitimité

L'illégitimité constitue un autre exemple, bien que moins évident, de circularité. 'L'ironie du sort' veut que ce soit justement Bouvard, le personnage présenté au début du roman comme enfant naturel (15, l. 17), qui soit accusé d'être responsable de la grossesse de Mélie (388, l. 3).

#### c) Paradigmatique/syntagmatique

Les chapitres I et X constituent le cadre de la narration. Dans le domaine de la recherche littéraire, on entend par la syntagmatique du récit, le passage d'un état initial à un état final. Etant donné que dans *BP*, comme nous l'avons déjà démontré, la situation initiale et la situation finale sont identiques, les chapitres I et X devraient par conséquent présenter la même structure. Le premier chapitre est un paradigme constituant un véritable programme pour tout le roman, car il contient déjà tous les éléments qui seront développés de façon syntagmatique au cours du roman. Le chapitre X est à nouveau un paradigme, qui peut être considéré comme un résumé de tout le roman.

Notre raisonnement peut être représenté par le graphique suivant:



Les différents éléments du 'paradigme initial' figurent sur l'axe du syntagme et se retrouvent dans le 'paradigme final'. On constate que les lexèmes qui apparaissent au chapitre I, au niveau sémantique, réapparaissent tout au long du roman: *Ils éprouvaient un plaisir nouveau, une sorte d'épanouissement* (4, l. 27–28); *fascination* (5, l. 3); *ils glorifièrent les avantages des sciences: que de choses à connaître, que de recherches...* (5, l. 14–15); *passions* (10, l. 18); *leurs habitudes changèrent* (11, l. 11–12); *ébahissement* (11, l. 28).

Au niveau de l'action, on discerne dès le premier chapitre les structures de la séquence élémentaire. Les protagonistes ne se sont pas encore tournés vers l'étude systématique des différentes matières, qui constitueront le sujet du roman, mais ils s'intéressent déjà aux disciplines suivantes: médecine (5, l. 13–15), histoire (5, l. 23), littérature (6, l. 7), magie (6, l. 29), littérature (11, l. 14), politique (11, l. 18–19), arts (11, l. 27), archéologie (12, l. 17).

En outre, l'échec de toutes les séquences élémentaires est déjà résumé: *Et, n'ayant plus d'idées, ils n'eurent plus de souffrances* (12, l. 24).

Au chapitre X, le niveau sémantique et le niveau de l'action se confondent. D'après notre raisonnement, le niveau sémantique n'entre pas ici en ligne de compte, car, pour la première fois dans le roman, ce sont les héros qui fournissent des informations au lieu de les obtenir. (En ce qui concerne la pédagogie, en tant que séquence élémentaire, le niveau sémantique joue bien entendu un rôle.)

En exerçant leur activité de pédagogues, les protagonistes essaient de transmettre à des enfants les connaissances qu'ils ont acquises au cours du roman en astronomie (352, l. 8), historiographie (353, l. 10), sciences naturelles (356, l. 3), religion (366, l. 24), dans le domaine de l'art (368, l. 7), et en littérature (369, l. 9).

Les exemples choisis, dans le cadre de notre analyse des parallélismes, ont montré que Flaubert travaille, au niveau du texte, comme au niveau intertextuel, avec un arsenal de tableaux statiques ou de canevas d'actions stéréotypées<sup>24</sup>. Ces tableaux ont, dans les trois romans mentionnés (*Madame Bovary*, *ES*, *BP*), toujours la même fonction:

a) quand une conversation a lieu entre deux protagonistes près d'une cheminée, le lecteur sait que ceux-ci vont faire le bilan de leur vie passée (cf. en particulier le lexème *sommairement* dans l'*ES*, 424, l. 5).

b) quand il s'agit d'une visite organisée, le lecteur peut s'attendre à ce que la position du guide contraste avec la position de celui qui y prend part. C'est justement cette divergence d'intérêt qui contribue à détourner l'attention de l'objet de la visite, et de la visite organisée elle-même qui n'est plus ressentie par un des participants que comme un obstacle à la réalisation de ses véritables intérêts (déclaration d'amour, désir d'être pris en considération).

L'utilisation de synchronies est due au fait que Flaubert a tendance à rompre la syntagmatique du texte en utilisant un principe de construction paradigmatique. De ce fait l'action des synchronies s'opère de façon constante: elle remplace le commentaire du narrateur omniscient, par le rapprochement de deux

ou plusieurs autres événements et la présentation ironique qui en découle. Enfin les synchronies peuvent servir à exprimer les désirs inavoués des personnages. La circularité a, pour fonction chez Flaubert, de mettre en évidence le principe de construction paradigmatique, lequel dévoile l'absurdité de tout effort humain dans la poursuite d'un but donné. Si Frédéric échouait dans l'*ES*, il échouait uniquement en raison de sa conception romantique de l'amour; Bouvard et Pécuchet, eux, échouent dans tout ce qu'ils entreprennent. On peut donc parler d'une radicalisation du point de vue de Flaubert. A ceci s'ajoute le fait que la circularité contribue aussi à réaliser les intentions de Flaubert à l'égard de l'absence de sujet<sup>25</sup>.

## APPENDICE

### Liste des séquences élémentaires

Agriculture et horticulture (BP 29-69)		Chimie et médecine (BP 69-89)
A	29, 1. 20	69, 1. 23
a <sub>1</sub>	29, 1. 20	69, 1. 23
a <sub>2</sub>	∅	∅
B	29, 1. 22	70, 1. 1
b <sub>1</sub>	29-40 (29, 1. 26-30; 39, 1. 2; 34, 1. 1; 40, 1. 1)	70-79 (71, 1. 18; 72, 1. 18; 73, 1. 9; 74, 1. 9; 79, 1. 4)
b <sub>2</sub>	34-63 (38, 1. 19; 43, 1. 1-7; 55, 1. 30-33; 63, 1. 1-15)	83-88 (83, 1. 12; 85, 1. 18)
C	68, 1. 30	89, 1. 9
c <sub>1</sub>	69, 1. 23	89, 1. 10
c <sub>2</sub>	62, 1. 13-33; 63, 1. 23; 64, 1. 11	88, 1. 27

Géologie (BP 93-116)	Archéologie (BP 118-143)	Historiographie (BP 143-152)
A	118, 1. 19	
a <sub>1</sub>	∅	
a <sub>2</sub>	118, 1. 19	
B	121, 1. 1	
b <sub>1</sub>	121-127 (123, 1. 20; 127, 1. 3)	cf. schéma au chap. 2.1
b <sub>2</sub>	127-141 (131, 1. 31; 141, 1. 16; 127, 1. 21-22)	
C	143, 1. 16	
c <sub>1</sub>	∅	
c <sub>2</sub>	143, 1. 16-18	

Littérature (BP 160-186)	Politique (BP 187-223)
A	187
a <sub>1</sub>	∅
a <sub>2</sub>	187, 1. 1
B	214, 1. 16
b <sub>1</sub>	214-219 (214, 1. 19; 215, 1. 13-33; 217, 1. 11; 219)
b <sub>2</sub>	219-221 (219, 1. 7-10; 22, 1. 13)
C	222-223
c <sub>1</sub>	222, 1. 3-11
c <sub>2</sub>	223, 1. 1

Gymnastique (BP 236-240)	Magie (BP 265-286)	Philosophie (BP 265-286)
A	236, 1. 1	240, 1. 19
a <sub>1</sub>	∅	∅
a <sub>2</sub>	236, 1. 2	240, 1. 19
B	236, 1. 3	243, 1. 18
b <sub>1</sub>	236-237 (236, 1. 5-27; 237, 1. 28)	243-244 (243, 1. 22; 244, 1. 6)
b <sub>2</sub>	237-238 (237, 1. 24; 238, 1. 1)	244-257 (245, 1. 4; 257, 1. 26)
C	240, 1. 3	261
c <sub>1</sub>	∅	∅
c <sub>2</sub>	240, 1. 3	261, 1. 18-20
		265, 1. 9
		∅
		∅
		265, 1. 12
		265-269 (267, 1. 23; 256, 1. 12; 269, 1. 10)
		269-283 (271, 1. 11-17; 279, 1. 30-33)
		286, 1. 7
		∅
		286, 1. 7-26

Mystique (BP 292-333)	Pédagogie (BP 339-383)
A	339, 1. 13-16
a <sub>1</sub>	∅
a <sub>2</sub>	337, 1. 32-338, 1. 2
B	341, 1. 1
b <sub>1</sub>	343-369 (343, 1. 8; 369, 1. 7-21; 351, 1. 80)
b <sub>2</sub>	370-379 (345, 1. 13-15; 342, 1. 2-4; 348, 1. 16-21; 371, 1. 14; 373, 1. 4; 371, 1. 14; 374, 1. 4)
C	386, 1. 9; 389, 1. 6-7
c <sub>1</sub>	∅
c <sub>2</sub>	386, 1. 9

- \* Le présent travail devait faire partie d'un livre sur Flaubert que M. Peter Wilfert (Munich) et moi avions, en 1978, envisagé d'écrire. Le projet a été abandonné par la suite. Après avoir remanié le travail dans quelques aspects fondamentaux et réduit son volume, je l'ai mis à la disposition de ce recueil.
- 1 La correspondance de Flaubert; citée d'après Brombert, V., *The Novels of Flaubert – A Study of Themes and Techniques*. Princeton 1970, p. 259.
  - 2 Cf. l'Introduction de ce volume, p. 9–30; nous citons d'après *L'Education sentimentale*. Paris (Garnier Frères) 1964.
  - 3 Flaubert, G., *Bouvard et Pécuchet*. Paris (Garnier Frères 1960).
  - 4 Cf. W. Pabst (éd.), *Der moderne französische Roman*, Berlin, p. 10; H. Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans*. Frankfurt/M. 1966, p. 106 et suivantes, 141 et suiv.
  - 5 Cf. H. Friedrich, *ibid.*, p. 123 et suiv., 143 et suiv.
  - 6 Les passages en question sont les suivants: *ES* Paris (Garnier Frères) p. 4 et suiv., 46 et suiv., 67 et suiv., 83 et suiv.; 108 et suiv.; 108 et suiv.; 134 et suiv.; 143 et suiv.; 165 et suiv.; 185 et suiv.; 194 et suiv.; 261 et suiv.; 270 et suiv.; 357 et suiv.; 419 et suiv.; cf. J. Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London 1975.
  - 7 Dans *Madame Bovary*. Paris (Garnier Frères), 1971, on constate aussi une tendance latente à la paradigmatisme de l'action. La scène où Madame Bovary, déçue par l'attitude de Charles, s'évade dans une rêverie romantique, se répète souvent de façon schématique et stéréotypée. C'est souvent au moment du *dîner* que l'on peut constater cette réaction de la part d'Emma, p.ex. *MB* Paris (Garnier Frères). 1971, pp. 62–63.
  - 8 Cf. au sujet de ce concept J.M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. Frankfurt/M. 1972, pp. 122–142.
  - 9 Selon J.M. Lotman, *ibid.* pp. 139, 205–206, la répétition a deux fonctions: elle peut, d'une part, atténuer la sémantique et mettre en évidence les procédés de liaison, et d'autre part, faire ressortir les différences existant entre ce qui est identique. H. Friedrich, *Drei Klassiker*. . . pp. 145–149, et surtout Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern 1946, p. 430, font remarquer une tendance à la paradigmatisme dans l'œuvre de Flaubert. Friedrich ouvre de nouvelles perspectives aux études sur Flaubert quand il parle d'une *succession de situations* et signale ainsi la réduction de l'histoire. M. Danahy fait une constatation analogue: «events occurring . . . without internal connection or motivation. . . such *romanesque* episodes eliminate progressive development», dans «Narrative Timing and the Structures of *L'Education sentimentale*», *Romanic Review* 66 (1976) p. 36; cf. Ph. Berthier, «La Seine, le Nil et le voyage du rien», *Histoire et Langage dans l'«Education sentimentale» de Flaubert*. Colloque de la Société des Etudes Romantiques. Paris 1981, pp. 3–16.
  - 10 Cf. V. Brombert, *Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, Princeton, 1966, p. 126 et «*L'Education sentimentale*: articulations et polyvalence», *La production du sens chez Flaubert. Colloque de Cerisy* (sous la direction de Gothot-Mersch). Paris 1975, pp. 55–84; nous citons un extrait du discours de Gothot-Mersch (p. 60)  
«C'est ce que nous avons eu de meilleur» renvoie à quelque chose qui est antérieur au roman: ne pensez-vous pas que cela a son importance? Cela met tout le livre entre parenthèses.»  
Cf. Ph. Berthier, *La Seine, le Nil et le voyage du rien*, p. 3. En ce qui concerne la réduction de l'histoire, Flaubert lui-même en fait mention dans une lettre adressée à L. Colet. Cf. G. Bollème (éd.), *Extraits de la Correspondance ou préface à la vie d'écrivain*, Paris 1963, p. 62, lettre 16 jan. 1852.
  - 11 Le passage en question se trouve dans *ES*, pp. 422–423.
  - 12 Cf. *La Correspondance* de Flaubert dans Bollème (éd.), *Extraits* p. 95, lettre du 9 déc. 1852; cf. H.R. Jauss, *Zeit und Erfahrung in Marcel Proust «A la recherche du temps perdu»*. Heidelberg, 1970, p. 14.

- 13 Au sujet de ce concept cf. R. Warning, «Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik», *id.*, *Rezeptionsästhetik*. München 1975, p. 25.
- 14 Cf. Walter Pabst, *Der moderne französische Roman*. . . p. 10.
- 15 Cf. V. Brombert, *Flaubert*. . . p. 178 et *ES*, pp. 55–58, 79; K.D. Bertl, *Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen*. Bonn 1974, pp. 90, 94–95, 106–107; H. Friedrich, *Drei Klassiker*. . . pp. 150–151.
- 16 Cf. *ES*, p. 283–284.
- 17 Nous avons renoncé à analyser cet aspect parce qu'une telle analyse dépasserait le cadre de notre travail. La thèse avancée au sujet du *discours* est justifiée car pour l'analyse de l'histoire on tient toujours compte de certains phénomènes relevant du *discours*; d'ailleurs, si nous faisons – dans notre cadre méthodologique – une analyse du *discours* nous obtiendrions les mêmes résultats que ceux que nous esquissons dans ce travail.
- 18 On retrouve le schéma de cette division dans les ébauches de Flaubert au sujet de *BP*; cf. Cento, A. (éd.), *Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet*. Paris, Napoli 1964.
- 19 L'adversaire est également inclus dans les plans de Flaubert, cf. Cento, *Gustave Flaubert*. . .
- 19 a Cf. une scène similaire dans *BP*, p. 424: *vers le commencement de cet hiver, Frédéric et Deslauriers causaient au coin du feu*.
- 20 Cf. Balzac, H. de, *Le père Goriot*. Paris (Garnier Frères) 1961, pp. 221–228. On constate un grand nombre de relations intertextuelles entre certains textes de Balzac et Flaubert, cf. p. ex., A. de Toro dans ce volume p. 9–29.
- 20 a Au sujet de la parodie dans *BP* cf. P. Cogny, «La Parodie dans *Bouvard et Pécuchet*», *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. Société des Etudes Romantiques, Paris 1981, pp. 39–47.
- 20 b Au sujet du cliché dans *BP* cf. A. Herschberg-Pierrot, «Le cliché dans *Bouvard et Pécuchet*», *Flaubert et le comble de l'art*, pp. 31–37.
- 21 Flaubert, *MB*, pp. 195–196; *ES*, p. 422.
- 22 Cf. J. Kristeva, *Le texte du roman*. Paris 1970, p. 139.
- 22 a Au sujet de la circularité cf. C. Gothot-Mersch, «Le roman interminable, un aspect de la structure de *Bouvard et Pécuchet*», *Flaubert et le comble de l'art*, pp. 9–22.
- 23 Cf. Bremond, C., «Morphology of the French Folktales», *Semiotica* II, 3 (1970), pp. 247–276.
- 24 Cf. Danahy, «Narrative Timing. . .», p. 44; nous retrouvons ce procédé, d'une similitude structurelle entre le début et la fin, dans *ES* où les deux premiers chapitres correspondent aux deux derniers: le chap. I décrit la première rencontre entre Frédéric et Mme Arnoux et l'avant-dernier décrit la dernière rencontre; le chap. II présente une conversation entre Frédéric et son ami Deslauriers, et le dernier chapitre également.
- 25 Cf. Flaubert dans: Bollème (éd.), *Extraits de la correspondance*. . . lettre du 16 jan. 1852.

## Sommaire

AVANT-PROPOS . . . . .	7
ALFONSO DE TORO: En guise d'introduction, Flaubert précurseur du roman moderne ou la relève du système romanesque balzacien: <i>Le père Goriot</i> et <i>L'Education sentimentale</i> . . . . .	9
JEANNE BEM: Flaubert, théâtre/roman: la dimension théâtrale de l'écriture romanesque . . . . .	31
FRANÇOISE GAILLARD: La révolte contre la révolution ( <i>Salammô</i> : un autre point de vue sur l'histoire). . . . .	43
PIERRE COGNY: Le regard ironique de Flaubert sur l'épistémologie de son temps dans <i>Madame Bovary</i> . . . . .	55
GERHARD WALTER FREY: Héloïse Dubuc – Une interprétation de <i>Madame Bovary</i> dans la perspective de l'histoire des mentalités . . . . .	71
ANNE HERSCHBERG-PIERROT: La mise en texte des idées reçues dans <i>Bouvard et Pécuchet</i> . . . . .	103
ALFONSO DE TORO: <i>Bouvard et Pécuchet</i> : description du niveau de l'histoire . . . . .	121
ECKHARD HÖFNER: <i>Bouvard et Pécuchet</i> et la science livresque. Re- marques épistémologiques sur la dernière œuvre de Flaubert . . . . .	149
KARL ALFRED BLÜHER: Ironie textuelle et intertextuelle dans les <i>Trois Contes</i> de Flaubert. . . . .	173
Bibliographie générale . . . . .	203
Index nominum . . . . .	217
Auteurs . . . . .	221