

## De la réification à la littérature

par Marie Thérèse Jacquet

Étrange destin que celui de ce bref texte qu'est le *Dictionnaire des Idées Reçues*<sup>1</sup> de Flaubert. Il aura accompagné l'écrivain quasiment toute sa vie et pourtant il reste inachevé. Il naît comme œuvre autonome dotée, d'emblée, d'un titre qui ne changera pas et finit par trouver sa place définitive dans la seconde partie de *Bouvard et Pécuchet*. Cette œuvre dont Flaubert semble au départ partager l'élaboration avec ses plus proches amis, ira se modifiant au fil des années, elle abandonnera progressivement les apports extérieurs qui la nourrissaient pour devenir moins l'occasion de la transcription d'une boutade, d'une répartie, d'une erreur répandue que celle du creusement de ces enrichissements externes par une écriture brève, incisive, élaborée, pleinement flaubertienne, qui accompagne peut-être aussi, à ce moment-là, la passion, par ailleurs déçue, de l'écrivain, pour l'écriture théâtrale.

Étrange destin aussi que celui du *DIR* après la disparition de son auteur. Les trois manuscrits qui ont été retrouvés seront longtemps publiés sans trop de distinction ni sur leur succession ni sur leur attribution effective, tout comme sera longue à trouver la place que Flaubert entendait effectivement attribuer au texte. Et il est important de souligner que la première édition diplomatique est due à une chercheuse

<sup>1</sup> Dorénavant indiqué sous le sigle *DIR*.

italienne de l'école d'A. Cento, L. Caminiti<sup>2</sup>, tout comme, successivement, l'identification de l'ordre chronologique des manuscrits<sup>3</sup>. Le moment semblait donc venu de proposer une traduction italienne respectueuse de ces critères.

### 1. *Le glissement du «DIR» vers «Bouvard et Pécuchet»*

La critique dispose seulement de quelques indices pour tenter de parcourir la genèse de ces deux textes flaubertiens qui évoluent longtemps de façon parallèle, avant de converger vers une œuvre unique que la mort de son auteur laisse inachevée.

En 1837, le jeune Flaubert publie dans une revue littéraire rouennaise, «Le Colibri», *Une leçon d'histoire naturelle – genre commis* qui relève du genre des *Physiologies* alors à la mode. Mais ce n'est là qu'un constat, qu'un élément possible du puzzle qui conduit au roman ou pourrait, tout aussi bien, lui être totalement extérieur.

Quel rôle a pu, éventuellement, jouer *Les Deux greffiers*, une nouvelle de Barthélémy publiée en 1841 dans «La Gazette des Tribunaux», qui raconte précisément l'histoire de deux greffiers qui prennent leur retraite à la campagne, se lancent dans différentes entreprises avant de choisir de redevenir copistes? Nul ne le sait vraiment.

La première trace authentique du roman remonte à 1862: Flaubert a achevé *Salammbô* et sa correspondance témoigne de son hésitation entre deux nouvelles œuvres. Le 15.4.1863, il semble sur le point de choisir: «Il est fort probable que je vais me rabattre sur *Les deux Cloportes*.

<sup>2</sup> G. Flaubert, *Le Dictionnaire des Idées Reçues. Édition diplomatique des trois manuscrits de Rouen* par L. Caminiti Pennarola, Napoli-Paris, Liguori-Nizet, 1996. Dorénavant citée comme Caminiti, *Dictionnaire*.

<sup>3</sup> G. Flaubert, *Le Dictionnaire des Idées Reçues*, édition critique établie, présentée et annotée par M.T. Jacquet, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1990. Dorénavant citée comme Jacquet, *Dictionnaire*.

C'est une vieille idée que j'ai depuis des années et dont il faut peut-être que je me débarrasse»<sup>4</sup>. En fait, trois semaines plus tard, il manifeste aux frères Goncourt, de nouveau, son incapacité à choisir, à tel point qu'il trace le plan de chacun des deux volumes<sup>5</sup>. Un des feuillets affiche un titre aisément reconnaissable: *Histoire de deux cloportes – Les deux commis*. La trame en est esquissée en trois parties, la première est réservée à la rencontre des deux hommes et au choix de leur nouvelle destination à la campagne; la deuxième développe les différentes expériences et la troisième évoque le retour à la copie. L'élément important réside dans la récupération du *DIR* qui est alors signalée comme suit: «Insérer dans leur copie: *Le Dictionnaire des Idées Reçues. L'Album de la marquise*». La convergence entre le *DIR* et *Bouvard et Pécuchet* avait eu lieu. Ce projet est cependant mis de côté à la faveur de la rédaction de *L'Éducation sentimentale*, et ce, jusqu'au 1<sup>er</sup> juillet 1872, date à laquelle l'écrivain reparle de ses deux personnages dans une lettre à G. Sand: «je me mettrai à un roman moderne faisant la contrepartie de *Saint Antoine* et qui aura la prétention d'être comique»<sup>6</sup>. Le 18.8.1872, il confie à Edma Roger des Genettes: «Je vais commencer un livre qui va m'occuper pendant plusieurs années [...] C'est l'histoire de deux bonshommes qui copient une espèce d'encyclopédie critique en farce»<sup>7</sup>. Il va se mettre au travail: commencent alors les lectures innombrables et la première phrase voit le jour le 1.8.1874. Épuisé et accablé par des problèmes personnels, il suspendra l'écriture de son roman, le temps de rédiger *Trois Contes* (juin

<sup>4</sup> G. Flaubert, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991, t. III, p. 319. Dorénavant citée comme *Correspondance*, III.

<sup>5</sup> G. Flaubert, *Les Carnets de travail*, éd. de P.-M. de Biasi, Paris, Balland, 1988, carnet 19, folios 40v et 41.

<sup>6</sup> G. Flaubert, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, t. IV, p. 543. Dorénavant citée comme *Correspondance*, IV.

<sup>7</sup> *Correspondance*, IV, p. 559.

1875 – février 1877). La mort le surprendra le 8 mai 1880 alors qu'il a entamé le chapitre X.

Il ne nous semble pas excessif de voir, dans une des toutes premières lettres de l'enfant Gustave – il a dix ans – à son ami E. Chevalier, la trace d'un intérêt tout à fait précoce pour les idées reçues: «Si tu veux nous associer pour écrire moi, j'écrirais des comédie et toi tu écriras tes rêves, et comme il y a une dame qui vient chez papa et qui nous contes toujours de bêtises je les écrirais»<sup>8</sup>.

En fait, nous ne disposons guère que de la correspondance flaubertienne – il est difficile d'accorder trop de crédit aux déclarations de M. du Camp, souvent pris en défaut – pour tenter de reconstituer la genèse et l'histoire de ce qui va devenir le *DIR*, avec, notamment, deux moments de majeure concentration de l'attention de l'écrivain sur ce texte: d'une part, autour des années 1850-1853, au fil des lettres adressées à l'ami L. Bouilhet et à L. Colet, et de l'autre, de la fin des années 1870 jusqu'à la mort de l'écrivain, alors même qu'il travaille à la seconde partie de *Bouvard et Pécuchet*.

La première période nous permet de savoir que, dès cette époque, le genre est défini, que le titre a été trouvé et ne variera jamais, que cette oeuvre n'est concevable qu'accompagnée d'une préface particulièrement ambiguë – il écrit en effet à L. Bouilhet: «Tu fais bien de penser au *Dictionnaire des Idées Reçues*. Ce livre *complètement* fait et précédé d'une bonne préface où l'on indiquerait comme quoi l'ouvrage a été fait dans le but de rattacher le public à la tradition, à l'ordre, à la convention générale, et arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non, ce serait peut-être une oeuvre étrange, et capable de réussir, car elle serait toute d'actualité»<sup>9</sup>. Ces déclarations prouvent

<sup>8</sup> G. Flaubert, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau, Paris, Gallimard, 1973, t. I, p. 4. Dorénavant citée comme *Correspondance*, I.

<sup>9</sup> Lettre à L. Bouilhet du 4.9.1850, in *Correspondance*, I, p. 678-679.

qu'il s'agit d'un ouvrage dont il a longuement parlé avec ses amis et qu'il continue à élaborer avec leur participation, d'où la possibilité que l'idée du *DIR* soit née lors de la fameuse période du Garçon, moment de parodies grotesques et de critiques extrêmes partagées avec quelques amis. Deux mois plus tard seulement, il précise, toujours au même: «Je pense aussi au Dictionnaire. La médecine pourra fournir de bons articles, l'histoire naturelle, etc. En voici de zoologie que je trouve fort: LANGOUSTE: Qu'est-ce que la langouste? La langouste est la femelle du homard»<sup>10</sup>. Le 16.12.1852, dans une lettre à L. Colet, il se laisse aller à une longue description qui montre combien le projet lui tient à cœur, que ses choix sont bien clairs et que, jusqu'alors, le *DIR* est une œuvre totalement autonome: «J'ai quelquefois des prurits atroces d'engueuler les humains et je le ferai à quelque jour, dans dix ans d'ici, dans quelque roman à cadre large; en attendant, une vieille idée m'est revenue, à savoir celle de mon *Dictionnaire des Idées Reçues* (sais-tu ce que c'est?). La préface surtout m'excite fort, et de la manière dont je la conçois (Ce serait tout un livre), aucune loi ne pourrait me mordre quoique j'y attaquerai tout. Ce serait la glorification historique de tout ce qu'on approuve. J'y démontrerais que les majorités ont toujours eu raison, les minorités toujours tort. J'immolerais les grands hommes à tous les imbéciles, les martyrs à tous les bourreaux, et cela dans un style poussé à outrance, à fusées. Ainsi, pour la littérature, j'établirais, ce qui serait facile, que le médiocre, étant à la portée de tous, est le seul légitime et qu'il faut donc honnir toute espèce d'originalité comme dangereuse, sottise, etc. Cette apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante d'un bout à l'autre, pleine de citations, de preuves (qui prouveraient le contraire) et de textes effrayants (ce serait facile), est dans le but, dirais-je, d'en finir une fois pour

<sup>10</sup> Lettre du 14.11.1850, in *Correspondance*, I, p. 710.

toutes avec les excentricités, quelles qu'elles soient. Je rentrerais par là dans l'idée démocratique moderne d'égalité, dans le mot de Fourier que les grands hommes deviendront inutiles; et c'est dans ce but, dirais-je, que ce livre est fait. On y trouverait donc, par ordre alphabétique, sur tous les sujets possibles, *tout ce qu'il faut dire en société pour être un homme convenable et aimable.*//<sup>11</sup> Ainsi on trouverait: ARTISTES: *sont tous désintéressés.* LANGOUSTE: *femelle du homard.* FRANCE: *veut un bras de fer pour être régie.* BOSSUET: *est l'aigle de Meaux.* FÉNELON: *est le cygne de Cambrai.* NÉGRESSES: *sont plus chaudes que les blanches.* ÉRECTION: *ne se dit qu'en parlant des monuments,* etc. //Je crois que l'ensemble serait formidable comme *plomb.* Il faudrait que, dans tout le cours du livre, il n'y eût pas un mot de mon cru, et qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent. Quelques articles, du reste, pourraient prêter à des développements splendides, comme ceux de HOMME, FEMME, AMI, POLITIQUE, MŒURS, MAGISTRAT. On pourrait d'ailleurs, en quelques lignes, faire des types et montrer non seulement ce qu'il faut *dire*, mais ce qu'il faut *paraître*»<sup>12</sup>.

L'autre élément déterminant contenu dans cette lettre concerne la préface qui se voudra ambiguë et surtout ample au point de se présenter comme un livre, le ton en serait clairement fustigateur – «*style poussé à outrance, à fusées*»<sup>13</sup> –; au niveau du texte proprement dit, les idées reçues semblent devoir s'élargir aux «comportements reçus». Une phrase retient tout particulièrement l'attention du lecteur – «*Cette apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante*»<sup>14</sup> d'un bout à

<sup>11</sup> Cette indication typographique signale un passage à la ligne dans le texte de Flaubert.

<sup>12</sup> G. Flaubert, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau, Paris, Gallimard, 1980, t. II, p. 208-209. Dorénavant citée comme *Correspondance*, II.

<sup>13</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>14</sup> C'est nous qui soulignons.

l'autre, pleine de citations, de preuves (qui prouveraient le contraire) et de textes effrayants (ce serait facile)» –. Elle lance l'ébauche d'une sorte de texte hybride, celui-ci accueillerait de fait les affirmations d'un Flaubert qui prendrait soin de s'y faire entendre sans se faire véritablement identifier – «aucune loi ne pourrait me mordre quoique j'y attaquerai tout» –, affirmations qui seraient bien siennes mais cohabiteraient aussi avec des éléments qui seraient extérieurs – «citations», «preuves» – et d'autres – «textes effrayants (ce serait facile)» – à l'identité moins claire, tout au moins pour le lecteur, dans cette phase. Cependant, cette même description correspond, étrangement et quoique *a posteriori*, à celle que l'on peut donner aujourd'hui de la deuxième partie de *Bouvard et Pécuchet*, telle que la mort la fige, presque trente ans plus tard.

La première partie de ce roman est donc pratiquement définitive (Flaubert est parvenu au chapitre X) et comporte, comme on le sait, l'aventure des deux copistes à travers le savoir humain et ses vérifications pratiques, aventure qui aboutit à la décision des deux amis de retourner à leur occupation initiale, la copie. Mais, à la différence de la nouvelle proposée par Barthélémy, le roman ne s'arrête pas là et comporte un second volume destiné à contenir cette copie. À ce sujet, on peut reprendre les indications fournies par L. Caminiti Pennarola: «D'après le dernier plan que Flaubert a annexé aux scénarios, le deuxième volume de *Bouvard et Pécuchet* devait comprendre un sottisier, recueil de sottises choisies par Bouvard et Pécuchet au cours de leurs lectures, un *Dictionnaire des Idées Reçues*, un *Catalogue des Idées Chic* et des *Morceaux inventés*, avec des annotations au bas des copies et des “attaches narratives”»<sup>15</sup>. Composition que confirme

<sup>15</sup> G. Flaubert, *Le second volume de “Bouvard et Pécuchet”. Le projet du “Sottisier”. Reconstitution conjecturale de la “copie” des deux bonsbommes d'après le dossier de Rouen*, éd. par A. Cento (†) et L. Caminiti Pennarola, Napoli, Liguori Editori, 1981, p. XI.

une lettre du 7.4.1879 à Edma Roger des Genettes dans laquelle Flaubert précise: «je me propose de commencer ce soir même (j'en ai la venette) mon chapitre VIII [...] Le IX traitera de la religion, le X de l'éducation et de la morale. Restera le second volume *rien que des notes...* elles sont presque toutes prises. Enfin, le chapitre XII sera la conclusion en trois, quatre pages. J'aurai donc à vous lire au mois de mai la fin du chapitre II, les sciences III, l'histoire IV, la littérature V, la politique VI, l'amour VII, sans compter le *Dictionnaire des idées reçues* entièrement fait et qui doit être placé dans le second volume»<sup>16</sup>. Il ne semble donc pas y avoir de doutes sur la place du *DIR*: elle relève bien d'une seconde partie qui complète *Bouvard et Pécuchet* et fait, de plein droit, partie de la "copie" à laquelle il travaille dur, comme l'atteste une lettre de mars 1879 à G. de Maupassant<sup>17</sup>.

Pendant, il faut mettre en évidence un certain nombre d'éléments.

Tout d'abord, la préface du *DIR* a disparu: doit-on considérer qu'elle a simplement été éliminée, ou qu'elle a été remplacée par la première partie de *Bouvard et Pécuchet* qui se présente comme un texte romanesque tout à fait particulier; et, dans ce cas, n'est-ce pas précisément le caractère particulier de ce texte qui a consenti la "disparition" ou la "non-écriture" de la Préface? Si tel est le cas, qu'est-ce qui a permis à Flaubert de renoncer à sa préface?

Par ailleurs, qu'en est-il des déclarations de 1852 décrivant le *DIR* et de l'œuvre que Flaubert évoque sous ce même titre dans sa lettre à Edma Roger des Genettes, qu'il place dans le second volume de son roman et présente comme prête à être lue? Qu'en est-il de cette œuvre et de sa place dans le second volume de *Bouvard et Pécuchet*?

<sup>16</sup> G. Flaubert, *Correspondance*, V, édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau et Y. Leclerc, avec la coll. de J.-Fr. Delesalle, J.-B. Guinot et J. Robert, Paris, Gallimard, 2007, t. V, p. 599. Dorénavant citée comme *Correspondance*, V.

<sup>17</sup> *Correspondance*, V, p. 601.

Lorsque G. de Maupassant reçoit des mains de la nièce de Flaubert, les matériaux dans le dossier destiné à être la source du second volume, sa réaction relève de la perplexité: «Ces notes, dans son projet, devaient être reliées, soudées ensemble, par des morceaux de récit qui remettaient en scène les deux commis, et par des morceaux de dialogues, formant les commentaires de leurs lectures et de leurs copies. Ces parties, je ne puis me permettre de les faire, et, sans elles, le livre est illisible: il ne forme qu'un amas de citations sans ordre, dont le sens même échappera très souvent au lecteur»<sup>18</sup>. On sait que Flaubert avait souvent évoqué son projet avec le jeune écrivain et il nous faut donc tenir compte de ses déclarations, d'autant plus que nul ne sait vraiment comment les papiers laissés par Flaubert ont été "ordonnés", qu'il semblerait que des démembrements successifs soient intervenus si bien que nous ne disposons plus de tous les documents mis de côté par Flaubert pour le second volume, tout comme il apparaît bien que, dans ces dossiers, se retrouvent des matériaux qui n'ont peut-être pas de raisons d'y figurer, vu qu'ils semblent avoir déjà été utilisés dans d'autres œuvres.

Pour aborder l'œuvre en deux parties que souhaitait écrire Flaubert, il nous faudra donc correctement nous contenter de nous rappeler les témoignages fournis par la correspondance qui évoque un «roman moderne [...] qui aura la prétention d'être comique»<sup>19</sup>, «une espèce d'encyclopédie critique en farce»<sup>20</sup> et nous pencher sur les textes en notre possession.

<sup>18</sup> Lettre à la nièce de Flaubert, Caroline de Commanville, du 30.7.1881, citée par S. Dord-Crouslé dans G. Flaubert, 'Boward et Pécuchet' avec des fragments du 'second volume', dont le 'Dictionnaire des Idées Reçues', Paris, GF Flammarion, 1999<sup>1</sup>; Paris, GF Flammarion, 2008, p. 403.

<sup>19</sup> G. Flaubert, *Sciocchezzaio, Dizionario dei Luoghi Comuni, Catalogo delle Idee chic*, a cura di L. Caminiti Pennarola, traduzione di G. Angiolillo Zannino, Milano, Rizzoli, 1992, n. 5. Dorénavant citée comme Flaubert, *Sciocchezzaio*.

<sup>20</sup> *Id.*, n. 6.

Ce deuxième volume étant resté largement inachevé, les éditeurs de l'œuvre ont procédé à des choix souvent différents. Sous le titre de *Bouvard et Pécuchet*, on a longtemps publié uniquement les onze premiers chapitres, autrement dit la première partie du roman qui relate la traversée des savoirs à laquelle se livrent les deux personnages. Parallèlement, dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle, l'édition Ferrère du *Dictionnaire des Idées Reçues* qui proposait un texte à l'apparence largement achevé, allait "autoriser" des éditions successives du *DIR* comme texte résolument autonome. Par ailleurs, si tous sont désormais d'accord sur la place du *DIR* dans le dernier roman flaubertien, il n'en va pas de même pour les autres textes de cette même partie du volume qui constituent le contexte du *DIR* et donc un élément fort pour en déterminer la lecture, voire le sens. Dans sa version en italien, L. Caminiti Pennarola ajoute un *Sottisier* plutôt ample qui regroupe différentes Sections (*Spécimens de style, Esthétique, Critique, Haine des romans, Histoire, Philosophie, Beautés variées dénichées dans des œuvres ou encore tout simplement inventées*). S. Dord-Crouslé<sup>21</sup> est plus sélective: 1. *Notes des auteurs précédemment lus*. 2. *Vieux papiers achetés au poids*. 3. *Spécimens de tous les styles (médical, agricole, catholique, cavalier, romantique, périphrases, rococo, des universitaires, des grands écrivains...)* 4. *Beautés*.

Ce qui ne manque pas de frapper dans le matériau que les critiques s'accordent à placer dans le second volume, c'est non seulement la variété des provenances des citations retenues mais aussi la présence de textes tout simplement inventés par Flaubert. Autant dire que s'il nous faut en effet – et comme nous l'avons déjà fait précédemment – constater la similitude qui existe entre l'évocation

<sup>21</sup> S. Dord-Crouslé dans G. Flaubert, '*Bouvard et Pécuchet*' avec des fragments du 'second volume', dont le '*Dictionnaire des Idées Reçues*', Paris, GF Flammarion, 1999-2008.

flaubertienne de 1852 et la deuxième partie telle qu'elle est en effet projetée à la mort de l'écrivain, nous devons souligner une progression, voire une modification pour ou suite à une amplification du projet initial qu'il a résumé ainsi: «Cette apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante d'un bout à l'autre, pleine de citations, de preuves (qui prouveraient le contraire) et de textes effrayants (ce serait facile)» et «On y trouverait donc, par ordre alphabétique, sur tous les sujets possibles, *tout ce qu'il faut dire en société pour être un homme convenable et aimable* [...]». On pourrait d'ailleurs, en quelques lignes, faire des types et montrer non seulement ce qu'il faut *dire*, mais ce qu'il faut *paraître*»<sup>22</sup>. Le *DIR* est resté fidèle à lui-même, il contient le «dire» et le «paraître» nécessaires en société, nous le verrons, mais guère de «textes effrayants», idée, par contre, qui semble avoir plus particulièrement généré les autres sections de la deuxième partie, si l'on veut bien entendre par «effrayants», sous la plume de Flaubert, aussi bien les parodies qu'il s'appliquera à faire – «ce serait facile» – que les textes plus particulièrement ridicules, vides de sens, contradictoires que l'écrivain n'aurait pas manqué de mettre à la disposition de ses deux compères.

Les liens entre l'idée à l'origine du *DIR* et la seconde partie de *Bouvard et Pécuchet* sont donc forts, surtout si l'on veut bien accepter l'idée d'un *DIR* comme source originelle d'où découleront toutes les autres sections de ce second volume, en un mouvement qui voit, à partir du travail flaubertien sur le *DIR* évoqué par G. de Maupassant en parallèle à l'écriture de la première partie, une certaine transformation du *DIR* au fil de son écriture et la prise en compte, au fur et à mesure de son élaboration et donc du filtrage du matériau

<sup>22</sup> Lettre à L. Colet, in *Correspondance*, II, p. 208-209.

mis de côté pour cette opération, d'une variété de sections potentielles déjà plus ou moins nourries.

Un autre élément paraît cependant acquis, cet autre versant de *Bouvard et Pécuchet* qui contemple une nouvelle phase de la vie de nos deux personnages se doit d'être foncièrement différent de la première partie; de fait, ce qui apparaît au premier abord, c'est bien l'unité scripturale choisie pour cette deuxième partie, la phrase, voire le paragraphe court. Le point, par exemple, qui suit le mot-vedette dans le *DIR*, à la différence des normes régissant les dictionnaires, est une illustration de l'invitation flaubertienne à une véritable concentration de l'imaginaire. La brièveté autant que la variété des annotations s'opposent très nettement, même sur le seul plan visuel, aux lourds chapitres de la première partie. À la nécessité de présenter une argumentation ample, complète, le second volume oppose un toucher au fleuret, une phrase rapidement lue mais qui laisse derrière elle un franc comique ou une ironie meurtrière ou encore une pesante dénonciation indirecte.

La mise en scène constante, dans la première partie, de personnages hautement protagonistes de leurs propres échecs sans pour autant que cette caractéristique limite les contradictions internes aux savoirs pris en examen est gommée au profit, semble-t-il, d'une présence réduite aux attaches narratives qui favorise ainsi l'exposition, voire la surexposition des matériaux transcrits.

Quelles conséquences ce nouveau positionnement peut-il avoir sur le *DIR* et sur sa lecture? Ce texte a été commencé très tôt comme une œuvre en soi, indépendante, sur une idée très claire quant à son objet – les idées reçues –, à sa forme – elle empruntera celle d'un dictionnaire – et à la *Préface* à laquelle l'écrivain attribue un rôle déterminant lié à son ambiguïté et à travers laquelle il entendait placer le lecteur en porte-à-faux, dans un état de gêne, d'embarras

et créer une attente, en quelque sorte augmentée par l'impact avec un texte direct, qui livrait, apparemment comme telles, les idées reçues.

Le glissement d'une préface potentielle vers une œuvre narrative a sans doute été rendu possible par la volonté de dénonciation d'une part et, de l'autre, par l'ambiguïté qui reste comme composante déterminante dans la nouvelle partie introductive. Dénonciation et ambiguïté, sur un ton comique, qui va de la complicité à l'ironie, en ayant recours à toutes les variantes possibles; on ne saurait oublier cette précision de l'écrivain à propos de ses deux personnages: «Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer»<sup>23</sup>, bien en ligne avec une affirmation à L. Bouilhet dès 1855: «La bêtise n'est pas d'un côté, et l'Esprit de l'autre. C'est comme le Vice et la Vertu. Malin qui les distingue»<sup>24</sup>.

Flaubert embrouillait d'ailleurs le jeu en incluant ses propres «scies». La virulence du texte aurait augmenté, pourrait-on dire, suite à une présentation directe des idées reçues qui pouvait amener le lecteur à se confronter – tôt ou tard – avec son propre discours ou un discours d'autrui qu'il tolérait, voire à un discours qui pouvait même résonner comme partiellement juste.

Dans ces années-là, Flaubert parle à plusieurs reprises en ces termes du *DIR*. Puis, sans que nous disposions d'éléments susceptibles d'en expliquer les raisons, le texte perd son statut autonome, se déleste de sa Préface et glisse au sein du deuxième volume d'une œuvre qui a pris naissance entre-temps, *Bouvard et Pécuchet*, conjointement à d'autres textes.

Quoi qu'il en soit des autres textes, la place du *DIR* dans le deuxième volume de *Bouvard et Pécuchet* modifie considérablement la donne. Le *DIR* apparaît même, de par

<sup>23</sup> *Bouvard et Pécuchet*, fin du ch. VIII, p. 305, dans l'édition de S. Dord-Crouslé.

<sup>24</sup> Lettre du 2.8.1855, in *Correspondance*, II, p. 585-586.

son “ancienneté” dans les projets d’écriture de Flaubert, comme la partie la plus “achevée” ou la moins inachevée du second volume, pour être respectueux des textes en notre possession aujourd’hui; ce qui ne veut pas dire que demain, une autre lecture plus précise ne sera pas possible si les chercheurs parviennent à retrouver une partie ou la totalité des dossiers actuellement indisponibles, même si le témoignage de G. de Maupassant laisse peu d’espoir.

Certes, on connaît bien le rejet flaubertien pour les Préfaces, notamment à travers ses critiques à Zola. Mais ce changement de position est aussi – inévitablement – un changement de perspective, qui privilégie le cadre fictionnel, la narration à un positionnement auctorial, associe ce texte à d’autres textes; tous ensemble constituent une sorte de deuxième volet de l’épopée des deux personnages et font d’un texte d’auteur, un texte qui appartient à deux êtres de fiction. Le manuscrit flaubertien est explicite: «Ils font le Dictionnaire des Idées reçues». Ce qui change le projet d’autant plus que nous savons que nos deux personnages sont maintenant capables de reconnaître la bêtise. Ce sont là des éléments que nous ne devons jamais perdre de vue quand nous ouvrons le *DIR*.

La structure fictionnelle d’appartenance se construit à partir de son développement temporel et des transformations de ses deux personnages. Ceux-ci se livrent d’abord à un parcours à travers les savoirs qui en fait des cas exceptionnels – on est loin de *Madame Bovary* ou de *L’Éducation sentimentale* –, car si leur manque de méthode conduit leur enquête à l’échec, elle n’en met pas moins également sous les projecteurs, les limites et nombre de problématiques contenues dans le savoir qui, par définition, au moins pour l’instant, est plus incomplet que son contraire, plus faillible qu’infaillible, si bien que l’ambiguïté reste souveraine et que le comique est assez ambivalent. La confrontation entre les personnages, éphémères êtres de papier, et le savoir, notre savoir qui ne devrait pas se révéler simple accumulation de

connaissances plus ou moins reconnues, est certes consentie et renforcée par la faiblesse des personnages; aucune identification n'est possible pour le lecteur mais la mise à mal du savoir est incontestable, ses limites apparaissent et avec elles, les nôtres aussi. *Bouvard et Pécuchet* est un roman du XIX<sup>ème</sup> siècle, mais – et, en ceci, il ouvre la porte à la modernité – il met en scène moins des héros fragilisés – *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* ont tracé un chemin résolument irréversible – qu'une mise en discussion de ce dont le XIX<sup>ème</sup> siècle finissant était probablement le plus fier, les capacités humaines à interpréter, avec une rigueur scientifique qui irait se renforçant, le monde dans lequel nous avons notre place. Cette audace flaubertienne à l'époque du triomphe d'un Jules Verne, cette interrogation d'un homme de lettres qui a vécu dans le milieu médical, autrement dit dans le milieu où la science a une possibilité quasiment immédiate de vérifier l'efficacité et les limites de son bagage, montre la position avancée de Flaubert tant dans sa réflexion sur ce qui l'entoure que sur l'objet littéraire auquel il ouvre des portes absolument inimaginables à l'époque même de *L'Éducation sentimentale* et qui ont, peut-être, été permises par la transition que constitue en ce sens, dans le traitement littéraire du savoir, *La Tentation de Saint Antoine*. Flaubert prend des risques dont on a, sans doute, des difficultés, nous lecteurs du XXI<sup>ème</sup> siècle, à imaginer l'ampleur. Lorsque les deux personnages déclarent forfait, décident d'une mise à l'écart de leurs recherches et d'un retour à la copie, la première partie prend fin et l'on passe à un deuxième temps, à un deuxième volet. Ce que l'on peut deviner à partir des traces dont on dispose, c'est la différence objective du matériau, au-delà de la différence de nature (un savoir et, apparemment, le contraire de celui-ci, vu les titres envisagés). Le caractère massif, globalisant, élaboré, des chapitres de la première partie, est remplacé par des sections elles-mêmes composées de paragraphes, de passages, d'entrées d'un dictionnaire qui se définissent par leur brièveté, leur essentia-

lité, leur variété. Tandis que le premier volet a pour objet le décryptage fait par l'homme du monde qui l'entoure, dans toute son ampleur et sa complexité, le matériau de ce second volet s'attaque à une réalité indiscutable mais pas seulement écrite, à la partie la plus singulière, unique, exceptionnelle, ponctuelle de certains écrits (tous les exemples de morceaux de style) ou à des aberrations tout à fait circonstancielles (les vieux papiers achetés au poids) ou au tissu le plus opaque de nos échanges (le *DIR* et le *Catalogue des idées chic*), qui, bien que présentés par écrit, semblent surtout renvoyer à des éléments de conversation, autrement dit, cette fois, à l'oralité, mieux et au-delà à cette tentative, souvent vaine ou partielle, de partager avec autrui sa propre approche du monde, à partir d'un des instruments dont il dispose pour ce faire, le langage. Le caractère tendanciellement exhaustif de la première partie est, cette fois, clairement battu en brèche par l'exceptionnalité, la saisie sur le vif et les structures résolument ouvertes de la deuxième, qui se développent comme des sortes d'éphémérides. La construction méthodique du premier volet contraste avec le hasard apparent de la sélection du matériau qui est donné au second. Les deux parties de *Bouvard et Pécuchet* semblent bien s'opposer tout au moins formellement, le seul fil unitaire entre les deux miroirs qui renvoient l'un à l'autre dans une tentative de "catalogage" global étant les deux personnages.

Alors que la première partie mettait nos deux bons-hommes à peine issus d'une activité totalement acritique aux prises avec les savoirs les plus variés, la seconde oppose Bouvard et Pécuchet, désormais dotés de la capacité de reconnaître la bêtise, justement aux "perles humaines" les plus diverses et aussi les plus déplorables. Le mécanisme de fonctionnement binaire est donc pleinement exploité; le lecteur passe du complet, de l'universel au partiel, voire au ponctuel, au minimalisme, de l'accumulation massive aux touches rapides, des longs chapitres interminables à une phrase, voire à un paragraphe au sein de structures

ouvertes en elles-mêmes et pour chacune des parties qui les composent, vu les titres que Flaubert semblait intentionné à donner aux différentes sections du deuxième volume. Cette fois, le vide, l'absence, le blanc pèsent autant que la plénitude qui s'imposait en début de texte. C'est bien dans ce cadre que s'inscrit le *DIR*.

Ce qui nous le confirme, c'est la présence dans le *Catalogue des Idées chic*, d'éléments que l'on trouve également dans le *DIR*, comme l'évocation de la science superficielle de Voltaire, à deux reprises, qui coïncide avec le contenu de l'entrée VOLTAIRE dans le *DIR*, tout comme Homère (n'a jamais existé), l'allusion à Mme Lafarge dans le *Catalogue* – enthousiasmes populaires, Mme Lafarge –, ou les références (contradictoires, ce qui est encore plus intéressant) à la Saint-Barthélemy.

Deux êtres fictionnels s'attaquent à un matériau linguistique authentique, soit parce qu'il a été écrit, soit parce qu'une doxa nous garantit l'autorité conquise. Inconfortable position pour le lecteur qui ne doit certes pas perdre de vue qu'il s'agit là d'une production fictionnelle en tant que produite par deux personnages de roman, mais qui découvre aussi que cette production peut le déséquilibrer lorsqu'il y rencontre des affirmations qu'il reconnaît pour les avoir entendues, ou encore prononcées lui-même. Le texte suscite donc une tension, tension d'autant plus forte qu'il est censé être le produit d'un relevé opéré par deux créatures de papier auxquelles le lecteur ne peut guère s'identifier, même s'ils ont désormais acquis des qualités "intellectuelles". Il eût été en effet énormément plus aisé de considérer le *DIR* comme le produit du seul Flaubert, ce que l'on tend actuellement à faire de par le caractère inachevé et pas vraiment évident du second volume – il suffit de considérer ce qu'a pu en dire à chaud G. de Mauissant, sans doute le mieux placé pour juger les faits. Mais ce serait là faire tort à Flaubert et au *DIR*.

En fait, il semble bien que le deuxième volume de *Bouvard et Pécuchet* et, en particulier le *DIR*, s'appuie de façon forte sur la notion qui est, au départ, à l'origine du *DIR*, l'ambiguïté. Ambiguïté revendiquée par la *Préface* et maintenant installée par le cadre du *DIR* – une œuvre de fiction –, par le choix de personnages fictifs comme auteurs, par le contenu du *DIR* qui, lui, au contraire, est bien présent dans la matière même de nos conversations, à commencer par celles de Flaubert, ainsi que dans son œuvre – les seringas évoqués à la mauvaise saison – et son écriture privée – les fameuses «scies», par exemple –, sans oublier les “inventions” qui étaient aussi prévues. On trouverait donc aussi dans le *DIR*, une forme d'auto-ironie flaubertienne qui ouvrirait en somme la route à ses lecteurs. Vu le nombre d'idées reçues évoquées dans la première partie de *Bouvard et Pécuchet*, on perçoit facilement la structure double (première et deuxième parties) qui, en quelque sorte, se referme sur elle-même.

Lorsque l'on s'efforce d'imaginer *Bouvard et Pécuchet* tel que Flaubert semble avoir envisagé ce roman, on est frappé par la convergence de l'intention qui portait en effet les deux textes. Autant la première partie s'efforce de faire une sorte de tour des savoirs entendus comme connaissances enregistrées et cautionnées par des textes écrits et constitutifs alors de la science, autant la seconde partie, telle qu'on peut la deviner à partir des traces dont on dispose, tendait à relever l'ensemble des communications vides de sens mais fortement répandues qui nourrissait un certain quotidien au fil du XIX<sup>ème</sup>, si tant est en effet que rien n'est plus rapide à se développer et lent à mourir que les idées reçues dans une société. Et c'est bien à celles-ci que se réfère en effet l'écrivain dans son épigraphe du *DIR*: «vox populi, vox dei».

Quelque soixante idées reçues enregistrées dans le *DIR* font écho à autant d'évocations dans la première partie de *Bouvard et Pécuchet*. Il est difficile de ne pas y voir un jeu de

miroirs, tout comme avec cette autre dizaine qui traversent l'ensemble de l'écriture de Flaubert, et ce, indépendamment des «scies» flaubertiennes<sup>25</sup>. Autant de preuves d'un centre d'intérêt constant pour l'écriture flaubertienne.

## 2. Le texte du «DIR»: éléments pour une nouvelle édition critique

Comme nous avons eu l'occasion de le signaler, cette œuvre pose maints problèmes, à commencer par le texte à retenir.

Ce texte est, sans doute, celui qui a hanté le plus l'écrivain au cours de son existence, celui sur lequel il avait les idées particulièrement claires et dont il avait trouvé très précocement le titre, contrairement à son habitude.

Néanmoins, le *DIR* est un texte inachevé dont furent trouvées trois versions manuscrites dans les papiers recueillis après la mort de Flaubert.

Ces manuscrits sont conservés à la Bibliothèque Municipale de Rouen à laquelle les a légués, à sa mort, la nièce de Flaubert, Caroline Franklin-Groult. Le matériau qui relève du *DIR* est conservé dans une reliure à part, ce qui explique, par ailleurs, en partie la publication longtemps séparée du texte. Les trois manuscrits ne sont par ailleurs catalogués que sous deux côtes: «ms. gg. 227» qui se réfère aux manuscrits communément dénommés A et B, tandis que la côte «ms. gg. 228» sert à désigner le manuscrit C<sup>26</sup>.

Le manuscrit A comprend les folios 20 à 59. Il est composé de feuilles en papier vergé bleu, papier traditionnellement utilisé par l'écrivain, de grand format (34 cm x 21

<sup>25</sup> Cf. Jacquet, *Dictionnaire*, et plus précisément dans *L'élaboration flaubertienne des idées reçues*, p. 50-82.

<sup>26</sup> Nous nous limiterons à une description essentielle des manuscrits. Un travail d'analyse détaillée est présenté dans Jacquet, *Dictionnaire*, et plus précisément dans *La description des trois manuscrits*, p. 118-134.

cm), écrites d'un seul côté, essentiellement à l'encre et presque entièrement de la main de Flaubert.

Ce manuscrit enregistre 707 entrées, rangées en succession, alphabétique, tout au moins d'une lettre à l'autre; quelques incohérences peuvent se vérifier à l'intérieur d'une même lettre, ce qui prouve bien que l'écrivain n'en était pas encore à une phase de rédaction définitive, tout comme les ajouts, ratures, rayures, à l'encre et au crayon.

Le manuscrit B est la dénomination traditionnellement attribuée aux folios 1 à 19 du «ms. gg. 227». Il est constitué d'une série de petits feuillets, écrits recto et verso, entièrement au crayon de papier, dont huit pages sont rayées. Le nombre d'entrées écrites de la main de Laporte est plus important. Le manuscrit se présente comme un texte net, peut-être comme un relevé, une étape de mise à jour grâce à la collaboration de l'ami Laporte.

Ce manuscrit retient 452 entrées, l'ordre alphabétique y est nettement moins respecté.

Le manuscrit C, enregistré sous la côte «ms. gg. 228», compte 26 feuillets, écrits recto et verso, à l'encre, mis à part deux entrées au crayon (MACHIABEL et MALTHUS). Ces feuillets constituent en fait des supports sur lesquels sont collées des fiches correspondant chacune à une entrée (mis à part quatre cas). Celles-ci ont été découpées et collées, peut-être pour obtenir un plus grand respect de l'ordre alphabétique. Elles se présentent sur deux colonnes par page et regroupent 548 entrées en tout.

De nombreuses versions ont été proposées et continuent à l'être, mélangeant, sans grand critère philologique, les trois manuscrits à notre disposition dont L. Caminiti Pennarola a donné une très précieuse édition diplomatique<sup>27</sup>. À notre tour, nous avons proposé une édition critique établie sur la base d'une analyse méthodique des trois versions à notre disposition<sup>28</sup>. Une hiérarchie temporelle a

<sup>27</sup> Caminiti, *Dictionnaire*.

<sup>28</sup> Jacquet, *Dictionnaire*.

pu être définitivement établie et le manuscrit A, reconnu comme la version ultime laissée par Flaubert. Ce manuscrit, quasi entièrement de la main de Flaubert, à la différence des manuscrits B et C qui voient des interventions de Laporte, comporte des entrées rayées, des textes d'entrées totalement ou partiellement rayées, des entrées dépourvues de textes. L'édition critique que nous avons proposée s'est appuyée sur les critères suivants: l'élimination des entrées et des phrases rayées, la mise en acte du respect constant de l'ordre alphabétique, l'option, en cas de coexistence de différents lexèmes, pour celui qui a été ajouté en dernier, une normalisation de l'orthographe et de la ponctuation. Nous n'avons, par exemple, pas conservé les tirets très fréquemment employés par Flaubert, bien conscient que leur utilisation sert, en général, surtout, à marquer l'enregistrement d'une notion, qu'il s'agisse de relever une boutade (FORTUNE, HIÉROGLYPHES), une idée (DOUANE, IMPRIMERIE, INVENTEURS), ou de clore l'annotation (HYDROTHÉRAPIE, IMAGINATION, YVETOT); il arrive même de trouver des tirets qui encadrent l'entrée, précisément, semble-t-il, dans cette optique (IDÉAL, MACADAM); cette hypothèse de travail semble confirmée par le fait que Flaubert peut aussi reprendre après un tiret le texte d'une entrée, le plus souvent pour le compléter dans un sens plus nettement ironique (CALVITIE, CHIEN, ENFANTS, FORNARINA, FRANC-MAÇONNERIE). Un phénomène identique de reprise pour ajout du texte d'une entrée se rencontre également, et avec les mêmes caractéristiques, avec le point (LACUSTRES [LES VILLES], LANGUES VIVANTES – où est introduite une modification substantielle: «Les malheurs de la France viennent de ce qu'on n'en sait pas. assez» –, MACHIAVEL, MELON).

De fait, des 707 entrées qui figurent sur le manuscrit, Flaubert n'en conserve que 534, ou mieux 532, vu que BILLARD et DOULEUR apparaissent à deux reprises. Et c'est sur cette base que nous proposons ci-après une traduction italienne en édition bilingue de ce manuscrit.

Cependant, une analyse ultérieure du manuscrit A toujours sur la base de critères philologiques nous a amené à quelques rectifications par rapport à la première édition critique que nous avons présentée en 1990. Ces modifications n'interviennent, en aucun cas, sur les mots mais sur la ponctuation que nous avons reconsidérée et qu'il nous a semblé utile de revisiter sur la base du manuscrit en ce qu'elle restitue essentiellement un "climat" particulier qu'assume dans le *DIR* l'écriture flaubertienne du point de vue de la restitution de l'oralité. Nous proposons les résultats de cette lecture qui nous a conduit à privilégier une normalisation dans le sens d'une ponctuation plus expressive, souvent seulement ébauchée par l'écrivain, et que nous avons alors choisi d'orienter sur l'écriture neutre du genre dictionnaire, si bien que nous avons conservé la forme exclamative (ABSINTHE, ARSENIC, BACCALAURÉAT, BOUDIN, CAMPAGNE, CHALEUR, CHEMINS DE FER, CHEVAL, COLONIES (NOS), DÉPUTÉS, DÎNER, DIRECTOIRE, DIX (LE CONSEIL DES), DOCTEURS, ÉCOLE, GÉNIE, HERNIE, HUGO (VICTOR), JEUNE HOMME, LIVRE, MÉTAPHORES, NAVIRES, ORCHESTRE et PAYSAGES DE PEINTRE) et réintroduit le point d'interrogation (LUNE). Il s'agissait pour nous de faire résonner les voix porteuses de ces idées reçues que la plume de Flaubert entendait déposer sur sa page. Nous avons également introduit des guillemets en présence de phrases complètes relevant clairement d'une intervention orale. Tant dans l'Épigraphe que pour PARADOXE, nous n'avons pas retenu les mots placés entre crochets, considérant que cette indication valait comme position d'attente.

### 3. *L'oralisation du texte des entrées*

Le texte du *DIR* dont nous disposons à partir du manuscrit A est un texte de travail, dans un état avancé mais

loin d'avoir atteint une version définitive. La confrontation des trois manuscrits et une relecture des trois versions dans l'optique de vérifier quelles modifications significatives il est possible d'y découvrir valaient la peine d'être tentées. Nous nous sommes, en particulier, attardé sur la place accordée à l'oralité dans les entrées pour chercher à comprendre quelle source avait pu constituer pour l'écrivain le monde de la conversation notamment et comment il avait pu travailler sur ce matériau qui, à première vue, semble important du point de vue quantitatif.

Les textes à notre disposition révèlent l'importance des marqueurs de l'oralité que sont tant les guillemets que certains signes de ponctuation. Absents sur le manuscrit B, mis à part dans l'entrée DIEU pour encadrer une citation de Voltaire, les guillemets sont présents sur le manuscrit C, largement transcrit par Laporte, avec seulement quelques traces d'interventions flaubertiennes. Ces entrées ont une valeur probablement récapitulative du matériau ou d'un matériau sélectionné par Flaubert. Les guillemets présents dans une trentaine d'entrées sont complets, vraisemblablement parce qu'il s'agit du résultat d'une transcription effectuée par Laporte qui travaille à la manière d'un copiste, sans grande hâte ni élan créatif susceptibles de le distraire. Ce code graphique sert essentiellement à la mise en évidence de citations bien connues et d'expressions ou de phrases dont Flaubert veut souligner qu'il les importe de la conversation dans son texte.

Sur le manuscrit A, on constate donc le passage comme telle de l'entrée évoquée sur le manuscrit B – DIEU – et d'une majorité d'entrées avec guillemets déjà présentes sur le manuscrit C: ABÉLARD – ACTRICES – CHARTREUX – ENTERREMENT – FORTUNE – FRANC-MAÇONNERIE – FROMAGE – GOBELINS (TAPISSERIE DES) – GROTTES À STALACTITES (il s'agit de référer une expression) – HALEINE (il s'agit d'une citation) – HYPOTHÈQUE (il s'agit d'une citation) – JÉSUITES (il s'agit

d'une citation) – JOCKEY (il s'agit d'une citation) – LITTRÉ (il s'agit d'une citation connue) – UNIVERSITÉ (il s'agit d'une citation connue) – VOLTAIRE (il s'agit d'une citation connue).

De nouvelles entrées comportant des guillemets complets apparaissent sur le manuscrit A: AFFAIRES (LES) – ARGENT (il s'agit d'une citation) – ATHÉE (il s'agit d'une reprise de Voltaire) – CHARTREUX – CHAT. Un autre cas de figure peut se présenter: lors du passage d'un manuscrit à l'autre, Flaubert ne retranscrit qu'une partie des guillemets, c'est le cas pour BANQUET – BAS-BLEU – BOIS – DANTON qui évoquent des citations reconnaissables et pour CHAMPAGNE. Sans doute pour la hâte et la situation non définitive de l'entrée, ce même schéma se reproduit pour des entrées totalement nouvelles: AUTEURS – AVOCATS – BOUILLI – CHEMINS DE FER – DENT – DÉVOUEMENT – OISEAU (présence de guillemets de fermeture seulement) – PAYSAGES DE PEINTRES (mots référés). Pour ce qui est de l'entrée PRÊTRES, on remarque des guillemets d'ouverture et un tiret.

Le lecteur peut également ne pas remarquer de guillemets, mais un tiret comme pour installer le dialogue dans le texte, mais dans ce cas encore, il n'est rien de systématique. Nous avons relevé les cas suivants: ACTRICES – COURTISANE – CYGNE – DENT – DOCTEURS et OMNIBUS.

La tendance à emprunter le matériau au tissu conversationnel se confirme, voire s'intensifie sur le manuscrit A et surtout ce passage semble, au vu des manuscrits à notre disposition, maintenu comme tel par l'écrivain. En l'état actuel des choses, nous ignorons cependant si ce comportement relève d'une simple transcription de ce qui a retenu dans la spontanéité même d'une perception décisive, autrement dit est dû à un réflexe en amont ou si ce geste entendait être manifesté par l'écriture, ancré en celle-ci, c'est-à-dire apparaître en aval. Nous savons cependant combien Flaubert était sensible à la sonorité de ce qu'il enregistrerait

et combien il tenait à ce que les mots retentissent à son oreille. Peut-être peut-on penser qu'il s'agissait pour lui de les garder ainsi vivants, tout au moins jusqu'à ce que le *DIR* assume sa connotation définitive.

Un élément fortement significatif réside, en outre, dans l'absence de guillemets mais dans l'apparition de points d'exclamation et d'interrogation qui laissent supposer que l'on est en présence d'un extrait de dialogue ou d'une exclamation au style direct transmis comme tels. Comme dans le cas des guillemets, on peut suivre d'un manuscrit à l'autre tout un parcours pour ces signes de ponctuation bien spécifiques qui contribuent à une forte vitalisation du texte.

Pour ce qui concerne les points d'exclamation, un certain nombre d'entrées pourvues d'un tel signe passent comme telles du manuscrit B vers le manuscrit A: *DIC-TIONNAIRE – DIRECTOIRE – DIX (CONSEIL DES) – GRENIER – HIÉROGLYPHES – LABOUREURS*. Deux entrées – *ÉTERNUEMENT* et *YVETOT* – voient disparaître leur point d'exclamation tandis que le texte de *DÉVOUEMENT* en gagne un. On observe les mêmes tendances, amplifiées, sur le manuscrit C qui nourrit plus abondamment le manuscrit A. Certaines entrées avec point d'exclamation transitent dans les parties au style direct encore que stylistiquement non indiquées comme telles et se retrouvent également dotées d'un point d'exclamation: *ARSENIC – DANTON – DÉPUTÉ – DIX (LE CONSEIL DES) – FEU – HUGO – HERNIE*.

Dans quelques cas de transfert – *ANTIQUITÉ* dont le texte est réécrit; *CÉLIBATAIRES* est dans le même cas de figure; *DESCARTES; ÉPOQUE (LA NÔTRE); HABIT* et *YVETOT* –, le point d'exclamation disparaît.

Toutefois, certaines phrases dépourvues de point d'exclamation transitent comme telles puis s'enrichissent de ce signe expressif: *ARSENIC – AVOCATS – BACCALAU-RÉAT – BOUDIN – BRACONNIERS* avec réécriture du

texte – CAMPAGNE – CHALEUR – CHEMINS DE FER – CHEVAL – CIGARES – DOCTEURS – FRANÇAISONNERIE – HUILE D'OLIVES – JÉSUITES – JEUNE HOMME avec réécriture du texte – MÉTAPHORE avec réécriture du texte – PRÊTRES. On relève également quelques nouvelles entrées sur le manuscrit A qui interviennent avec un point d'exclamation: AFFAIRES – ABSINTHE – CENSURE – COLONIES (NOS) – DESERT – ÉCOLES – ENTRACTE – LIVRE – NAVIRES – PAYSAGES DE PEINTRES.

Ce simple relevé des modifications, à partir de marqueurs spécifiques dont le rôle est souvent supposé anodin, qui se produisent d'un manuscrit à l'autre et sur le manuscrit A, suffirait à confirmer l'effective succession des manuscrits et surtout met en évidence les mouvements, apparemment mineurs mais en fait nombreux et significatifs, qui travaillent l'écriture flaubertienne.

Sur le manuscrit B, les points d'interrogation se présentent selon un double usage. D'une part, ils peuvent occuper la place du texte de l'entrée visiblement en attente, de l'autre, ils ponctuent une phrase qui passera, de fait, comme telle sur le manuscrit A; c'est le cas de HIÉROGLYPHES et de LABOUREURS. Par contre, deux entrées – LUNE et PALMYRE – se retrouvent dotées d'un signe expressif lors de leur transcription sur le manuscrit A.

Le manuscrit C n'enregistre que trois entrées dont le texte se termine avec un point d'interrogation – ARTS – MELON – FORTUNE – qui réapparaissent à l'identique sur le manuscrit A.

Quatre nouvelles entrées sont introduites sur le manuscrit A avec un point d'interrogation: CHEVAL<sup>29</sup> –

<sup>29</sup> Il s'agit bien sûr de considérer les textes ou parties de textes conservés dans le passage des manuscrits B et/ou C vers A.

DICTIONNAIRE DES RIMES – DOCTRINAIRES et  
FRANC-MAÇONNERIE.

Force est donc de constater que tant pour les points d'exclamation que pour les points d'interrogation, les gains sont, dans l'ensemble des passages des manuscrits B et C vers A, nettement supérieurs aux pertes avec, bien plus, une augmentation de ces marqueurs au niveau des nouvelles entrées intervenues sur le manuscrit A. Nous ignorons bien évidemment quels auraient pu être les choix de Flaubert lors de la rédaction finale du *DIR*. Le texte définitif nous semble, par ailleurs, encore plutôt loin de la version fournie par le manuscrit A et ce, en dépit des affirmations de Flaubert. Mais nous savons bien que l'écrivain n'avait pas toujours la mesure du perfectionnisme qui l'habitait.

En fait, nous serions tenté de penser que le travail de rédaction aurait probablement tendu vers une adéquation formelle du *DIR* au formalisme pseudo-objectif du genre "dictionnaire" et que la multiplicité des marqueurs de l'oralité sont surtout la trace de cette oralité à laquelle l'écrivain attachait tant de prix, une oralité dans ce cas spécifique qui, avant même d'être en aval – dans le texte flaubertien – se présentait en amont, dans le matériau cueilli au vol et qu'il retranscrivait ou faisait retranscrire. Ce qui tendrait, par ailleurs, à confirmer que nous sommes en présence d'un manuscrit de travail et non d'une version quasi définitive.

Au-delà des marqueurs externes d'oralité, les textes des entrées accordent beaucoup d'importance à celle-ci puisque certaines la mettent en évidence et veillent à en souligner l'importance, et ce au-delà des boutades à effet comique immédiat. C'est ainsi que le *DIR* s'attarde sur des indications relatives à la prononciation: CLUB. [...] *Embarras et discussion sur la prononciation du mot.* – ENVERGURE. *Se disputer sur la prononciation du mot.* – IMMORALITÉ. *Ce mot bien prononcé rehausse celui qui l'emploie* – MACHIAVÉLISME. *Mot qu'on ne doit prononcer qu'en*

*frémissant.* – NORMANDS. *Croire qu'ils prononcent des bâvres-sâcs.*

En outre, nombreux sont les textes des entrées qui accueillent des verbes introducteurs de textes au style direct. Le cas le plus fréquent s'inscrit dans un cadre normatif classique et fait appel à des verbes comme dire – ARGENT. [...] *Dire*: "Auri sacra fames". ARCHIMÈDE. *Dire à son nom*: "Eurêka!"; "Donnez-moi un point d'appui, et je soulèverai le monde!". AVOCATS. [...] *Dire d'un avocat qui parle mal*: "Oui, mais il est fort en droit!" –; faire une allusion – ABÉLARD –; s'écrier – GOBELINS (TAPISSERIE DES). [...] *S'écrier devant*: "C'est plus beau que la peinture!" –; citer – BAS-BLEU. [...] *Citer Molière à l'appui*: «quand la capacité de son esprit se hausse etc.».

Cependant, il existe d'autres entrées où les réparties sont précédées de verbes plus subtilement installés dans la narration mais qui font tout de même aussi office d'embrayeurs de discours direct. Citons quelques cas exemplaires: DESSERT. [...] *Les gens vertueux le méprisent*: "Non, non, pas de dessert!". DÉVOUEMENT. *Se plaindre de ce que les autres en manquent.* // "Nous sommes bien inférieurs au chien, sous ce rapport!". LITTRÉ. *Ricaner quand on entend son nom*: "Ce Monsieur qui dit que nous descendons des singes!". MELON. *Joli sujet de conversation à table. Est-ce un légume? Est-ce un fruit?*

Flaubert a, par ailleurs, recours à des techniques aussi variées qu'élaborées pour présenter des affirmations relevant apparemment, encore que pas nécessairement, de l'oralité à partir d'une multiplicité d'articulations dans le texte de l'entrée. Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, certaines phrases sont données comme reproduites à partir d'un discours extérieur au *DIR* ainsi que le garantissent la présence des guillemets: CHAMPAGNE. [...] «*La Russie en consomme plus que la France!*» – CHEMINS DE FER. «*Si Napoléon les avait eus à sa disposition, il aurait été invin-*

*cible!»* ou celle des points d'exclamation et/ou d'interrogation: ARSENIC. [...] *Cependant, il y a des peuples qui en mangent!* – BOUDIN. [...] *Indispensable la nuit de Noël!* – CENSURE. *Utile! On a beau dire!* – DICTIONNAIRE DES RIMES. *S'en servir? Honteux!* – HUÎTRES. *On n'en mange plus! Elles sont trop chères!* –

Certaines déclarations sont, au contraire, présentées comme telles, brutes en quelque sorte, en donnant au lecteur la sensation qu'elles ont été prises sur le vif, saisies au vol au détour d'une conversation et retranscrites dans leur spontanéité même: BAUDRUCHE. *Ne sert pas qu'à faire des ballons.* (L'ironie ne relève pas des modalités expressives du dictionnaire). CÉLIBATAIRES. [...] *On devrait les imposer.* (L'hypothèse n'est pas un mode pratiqué par les dictionnaires). CYGNE. [...] *Le Cygne de Cambrai n'était pas un oiseau, mais un évêque.* (On croit entendre une réponse). DIAMANT. *Si vous en trouviez un dans son état naturel, vous ne le ramasseriez pas.* (L'interpellation est indiscutable). DIX (LE CONSEIL DES). *C'était formidable.* (Temporalité et sujet relèvent de l'oralité).

D'autres s'inscrivent dans une forme intermédiaire entre l'écriture normative d'un dictionnaire (absence de sujet, recours à la 3<sup>ème</sup> personne du singulier, forme impersonnelle) et le style de la conversation (le point d'exclamation, par exemple). Citons ABSINTHE. [...] *A tué plus de soldats que les Bédouins!* et ARSENIC. *Se trouve partout!*

Certaines entrées vont encore plus loin, elles font retentir une sorte de "voix du dictionnaire" comme BACCALAURÉAT. *Tonner contre!* ou ALCOOLISME. *Cause de toutes les maladies modernes.* et GULF-STREAM. *Ville célèbre de Norvège, nouvellement découverte.* qui semblent résumer un positionnement général incontournable ou une vérité consensuelle donnée comme sans équivoque, cf. Le DIR, *un texte injonctif ou la dictature des idées reçues.*

Autant de techniques d'écriture qui n'apparaissent pas au premier abord car les entrées sont très mélangées et jouent sur les alternances de positionnement que rencontre une lecture suivie.

Dans l'illustration de certains mots-vedette, les phrases qui se succèdent, chacune occupant une ligne distincte sur la page – et ceci se manifeste dès le premier manuscrit qui nous est parvenu –, sont, par ailleurs, susceptibles d'être lues comme accueillant les dires d'une pluralité de locuteurs ou mieux, peut-être d'interlocuteurs, le passage à la ligne garantissant ou pouvant être de manière hypothétique la garantie du changement d'interlocuteurs, proposant ainsi en filigrane de véritables scènes dialoguées: FRANC-MAÇONNERIE. *Encore une des causes de la Révolution! // Les épreuves d'initiation sont terribles: quelques-uns en sont morts. // Cause de dispute dans les ménages. // Mal vue des ecclésiastiques. // "Quel peut bien être leur secret?".* – DIAMANT. *"On finira par en faire!". // "Et dire que ce n'est que du charbon!" // "Si vous en trouviez un dans son état naturel, vous ne le ramasseriez pas!"* – DIRECTOIRE (LE). *Les hontes du [Directoire]! // Dans ce temps-là, l'honneur s'était réfugié aux armées. // Les femmes à Paris se promenaient toutes nues.*

Des scènes dialoguées sont d'ailleurs esquissées: ÉTERNUEMENT. *Après qu'on a dit: "Dieu vous bénisse!", engager une conversation sur l'origine de cet usage.* ou FORTUNE. *Quand on vous parle d'une grande fortune, ne pas manquer de dire: "Oui, mais est-elle bien sûre?"*

Elles peuvent aussi s'imposer à l'improvisiste, un temps comme sous-entendues puis jaillissant au détour d'une réplique, dans une impétuosité et sur la base d'un adversatif qui repositionne, a posteriori, les premières phrases:

ACTRICES. *La perte des fils de famille. // Sont d'une lubricité effrayante, se livrent à des orgies, avalent des millions. // "Pardon, il y en a qui sont bonnes mères de famille".*

DOCTRINAIRES. *Les mépriser. "Mais pourquoi? On n'en sait rien".*

PRÊTRES. *Couchent avec leur bonne et en ont des enfants qu'ils appellent leurs neveux. // "C'est égal, il y en a de bons tout de même!"*

Un ou plusieurs interlocuteurs sont souvent supposés, comme le laisse entendre, par exemple, un verbe comme raconter – INHUMATION *Raconter des histoires de cadavres.* –, alors qu'autant de situations de convivialité sont évoquées et confirmées par des verbes comme "se disputer" – FEUILLETONS. [...] *Se disputer sur le dénouement probable.* –, à moins que ne soient suggérées des situations de dialogue – CLUB. [...] *Embarras et discussion sur la prononciation du mot.*

D'autre part, plus subtilement, ces situations restent potentielles; elles sont, à leur tour, suggérées et sous-entendues à travers des entrées qui nous donnent à entendre d'authentiques pans de conversation: BARBE. *Signe de force. // Trop de barbe fait tomber les cheveux. // Utile pour protéger les cravates.* – BALLON. *Avec les ballons, on finira par aller dans la lune. // On n'est pas près de les diriger.* – IMPRIMERIE. *Découverte merveilleuse. // A fait plus de mal que de bien.* – MACADAM. *A supprimé les révolutions. // Plus moyen de faire des barricades. // Est néanmoins bien incommode.*

Lorsque l'écriture se fait plus normative, la recherche de l'oralité n'en demeure pas moins présente à partir de l'insertion, très nette sur le manuscrit A, d'un appréciatif laudatif: AMÉRIQUE. *Bel exemple d'injustice.* – IMPRIMERIE. *Découverte merveilleuse.* – ou négatif: HUGO (VICTOR). *A eu bien tort vraiment de s'occuper de politique.* – ou encore d'une intervention plus directe comme dans INVENTEURS. [...] *un autre profite de leur découverte. "Ce n'est pas juste!"*. Il faut souligner qu'il s'agit d'un ajout sur le manuscrit A.

Nul ne peut qualifier avec précision cette oralisation du

texte des entrées: est-elle de circonstance ou exprime-t-elle un parti-pris de l'écriture flaubertienne? Certes, cette analyse confirme que le matériau que Bouvard et Pécuchet et, dans leur ombre, Flaubert se proposaient de recueillir pour leur *DIR* provenait bien des conversations habituelles que n'importe quel citoyen du XIX<sup>ème</sup> siècle pouvait entendre, et que Flaubert entendait conserver cette tonalité; nul, cependant, ne sait de quelle manière, mais cette dernière série d'exemples laisse supposer que le tissage oral-écrit aurait certainement été tout particulièrement élaboré, rendant toujours plus indiscernable la frontière entre les deux niveaux, anticipant encore une fois les recherches littéraires à venir.

#### 4. *La théâtralisation du texte des entrées*

L'ensemble des comportements verbaux ou gestuels que propose, décrit ou suggère le *DIR* apparaît répondre à une forte empreinte de visibilité, de physicité, voire de théâtralité. Les verbes sont rarement neutres (dire); le plus souvent, sont décrites des réactions que l'on ne peut que reconnaître comme viscérales et fortes, couvrant l'éventail des réactions humaines: s'écrier (ABÉLARD), vanter (ARTISTES), discuter (COMMERCE), «tonner contre» est une expression particulièrement fréquente (BACCA-LAURÉAT, BADIGEON, DÉPUTÉS, DUEL, ÉCLECTISME, ÉPOQUE, EUNUQUE, JOURNAUX...), en parler s'accompagne fréquemment de «avec colère» (BASES DE LA SOCIÉTÉ), protester (CHAPEAU), fulminer (EUNUQUE, FULMINER lui-même), s'indigner (DÉCIDE, FONDS SECRETS), rugir (MÉMOIRE), s'étonner (JEUNE HOMME, NÈGRES), se plaindre (EXÉCUTIONS CAPITALES, TEMPS, ÉGOÏSME), s'apitoyer (GLÈBE, STUART [MARIE]), s'attrister (COLONIES [NOS]), s'extasier (GARES DE CHEMINS DE FER), rire (COMÈTES, DICTIONNAIRE DES RIMES, MÉTAMORPHOSE, MÉTAPHORES), rire de pitié (EN-

CYCLOPÉDIE [L']), ricaner (PHILOSOPHE, LITTRÉ; WAGNER) et se réjouir (HUMEUR).

Par ailleurs, le choix n'est jamais celui du silence et assez rarement, celui de l'omission – JÉSUITES. *Ont la main dans toutes les révolutions. // On ne se doute pas du nombre qu'il y a!*. // *Ne point parler de la "bataille des Jésuites"*. ou AFFAIRES. *Une femme doit éviter de parler des siennes* –, si bien qu'en tant que tel, il met en évidence une attitude qui impose un positionnement rendu visible indirectement.

En outre, de véritables mises en scène sont orchestrées. Elles peuvent aller des réactions intellectuelles à adopter – COPAHU. *Feindre d'en ignorer l'usage*. ou HYSTÉRIE. *La confondre avec la nymphomanie*. –, des airs à prendre – COLONIES (NOS). *S'attrister quand on en parle*. –, aux allures à se donner – PORTEFEUILLE. *En avoir un sous le bras donne l'air d'un ministre*. –, aux occasions à respecter, en termes d'espace – PARADOXE. *Se dit toujours sur le boulevard des Italiens*. –, ou de temps – QUADRATURE DU CERCLE. *On ne sait pas ce que c'est, mais il faut lever les épaules quand on en parle*. –, jusqu'à une extériorisation-spectacle: – ENFANTS. *Affecter pour eux une tendresse lyrique, quand il y a du monde*., FEU. [...] *Quand on entend crier "Au feu!", on doit commencer par perdre la tête*. OFFENBACH. *Dès qu'on entend son nom, il faut fermer deux doigts de la main droite pour se préserver du mauvais œil*. OISEAU. *Désirer en être un et dire en soupirant: "Des ailes, des ailes!" marque[nt] une âme poétique* –.

C'est donc tout un guide des comportements, bien au-delà des idées reçues, qui est mis en place, souligne et épingle à la fois la robotisation de ce parleur et l'autocontrôle auquel il se soumet pour être sûr d'adopter, en effet, le bon comportement au bon endroit. En fait, le caractère stéréotypé de ces attitudes dissimule mal la profonde in-

sécurité de qui s'y soumet, qu'une langue de bois tente en vain de dissimuler.

5. *L'appropriation de la forme «dictionnaire» par l'écriture flaubertienne*

Le jeu se fait d'abord sur le genre du dictionnaire auquel l'écrivain emprunte une structure ouverte, d'une part – on peut toujours ajouter, modifier ou retrancher des entrées et du texte sans changer radicalement l'ensemble – et rigide, de l'autre – l'ordre à respecter est celui de l'alphabet, autrement dit un ordre imposé de l'extérieur avec une apparence d'objectivité, qui correspond aussi, dans une certaine mesure, à ce besoin de classement de Bouvard et Pécuchet. S'ils ont certes progressé dans leur perception de la bêtise, ils semblent encore confondre l'organisation, la distribution, le classement d'un savoir avec la capacité d'analyse, en une sorte de substitution de la forme au fond, qui, pour le lecteur, met en évidence, expose leurs dires non seulement par l'isolement des phrases, mais aussi par la juxtaposition des phrases rapides, peu nombreuses, dont l'ordre alphabétique permet de renforcer l'inadéquation par l'espèce de jeu de passage du coq à l'âne, inévitable dans un dictionnaire "traditionnel" mais subversif dans un dictionnaire qui n'a de tel que la structure.

De plus, on constate une sorte de surexploitation, de surenchérissement, pourrait-on dire, de la présentation constitutive d'un dictionnaire, car il semble que Flaubert ait d'emblée envisagé de bien détacher mot-vedette et texte.

L'écrivain réutilise, par ailleurs, pour son propre compte, certaines techniques du dictionnaire: le jeu des renvois qui lui sert, en fait, à annuler les affirmations (BLONDES, BRUNES, ROUSSES; ÉTÉ, HIVER); la citation qu'il présente de façon isolée et donc dans un rôle réducteur, voire dérisoirement "fixateur" d'un personnage (ARCHIMÈDE,

DESCARTES), d'un objet (ARGENT), d'une institution (UNIVERSITÉ), à moins qu'il ne s'agisse d'une fausse citation (FRANC-MAÇONNERIE ou GARNISON DE JEUNE HOMME) ou d'une récupération de la coquille d'une citation pour son propre compte (YVETOT). L'effet est encore plus net lorsque le texte est totalement décontextualisé (AGRICULTURE, emprunt à un discours officiel) ou s'empare d'une authentique erreur (BOUDDHISME, apparue dans une seule édition du dictionnaire cité).

Un dictionnaire se doit-il d'être le plus exhaustif possible? Flaubert intègre une donnée et son contraire, de manière patente en jouant sur des connaissances imprécises (CHAMEAU), sur de possibles erreurs d'emploi (MERCURE), sur les faces multiples de la réalité (ACTRICES), sur les défauts des hommes (ACADÉMIE FRANÇAISE), sur les différences de statuts à l'intérieur d'un même corps d'armée (ÉQUITATION), sur les généralisations abusives (MUSIQUE)... La réalité est flexible, changeante, subjective et Flaubert s'en empare et joue de cette carte (ARCHITECTURE, ASTRONOMIE, BALLON, AVOCATS, COGNAC, ÉTRANGERS, IMPERMÉABLE, IMPRIMERIE...).

Il emprunte au genre du dictionnaire sa tendance à créer des catégories, des définitions à valeur générale que des généralisations ou des restrictions abusives rendent caricaturales. Pour ce faire, il travaille, dans le premier cas, essentiellement à travers l'emploi des indéfinis à valeur généralisante «tout», «tous», «toutes» ou «tout le monde» (ANGLAIS, ARTISTES, BOURSIERS, BRACONNIERS, CHARCUTIERS, CHÂTEAU-FORT, HERNIE, MOBILIER...), de l'adverbe effaceur de la temporalité «toujours» (MALADIE DE NERFS, MÉTAPHORES, PROGRÈS...). Le même effet "anéantisser" est obtenu par la restriction abusive, à travers «ne... que» (ASTRONOMIE, CAFÉ, CYPRÈS, ÉMIR, PUCELLE) et, pour ce qui est de l'indication temporelle, à travers «ne... jamais» (JUSTICE, LINGE, VIEILLARD...).

Il opère également des passages de l'abstrait au concret, transformant la référence littéraire en cas réels (BAGNOLET, GRENIER, LÉTHARGIE, MÉTAMORPHOSE) ou une possibilité langagière (DÉICIDE), un jeu de mots (DOMINOS), une trace mythologique (DAUPHIN, PHÉNIX), une donnée historique (LACONISME) en faits vrais, donnés comme effectifs.

Par ailleurs, il exploite au maximum la diversité des associations que génère l'ordre alphabétique, si bien que le mot-vedette peut renvoyer en succession à un animal, un objet, une institution, une personne, une œuvre, un concept, un lieu, obtenant ainsi un univers qui non seulement semble entièrement filtré, mais est si varié que l'arbitraire du classement alphabétique est gommé, mieux devient un avantage. D'autre part, il est aisé de constater que l'on passe d'une citation à l'ébauche d'un dialogue, d'une affirmation péremptoire à la juxtaposition de positions contraires qui défont le texte, d'une entrée brève à une plus longue, ce qui crée un rythme soutenu, varié, surprenant.

Flaubert fait subrepticement travailler ses entrées en écho si bien que l'ouverture du texte devient un critère fondamental et que la deuxième partie de *Bouvard et Pécuchet*, et en particulier le *DIR*, se fait texte ample, sans fin: au-delà des pistes de lecture qui sont clairement fléchées par les renvois de Flaubert, le texte est sous-tendu par des traversées thématiques qui fonctionnent en rhizome (CLUB et JOCKEY-CLUB se complètent tout comme ENFANTS et GYMNASTIQUE, DOGE et CONSEIL DES DIX, CALVITIE et FRONT...), soit directement car les entrées ont la même thématique, soit indirectement par la cible retenue avec des réseaux plus ou moins étoffés (BAGNOLET et GRENIER ont la même cible, Béranger; COTON-CAFÉ-BONNET-GAGNE-PETIT visent les NORMANDS), des obsessions personnelles (CALVITIE-FRONT) ou sociales (VENTE-AFFAIRES). C'est un voyage transversal apparent ou latent qui est, de fait, offert au lecteur.

Comment passe-t-on de l'écriture d'un dictionnaire à la lecture d'un faux dictionnaire, autrement dit comment transformer un artifice compilateur en roman, car, de fait, le *DIR* ne se lit pas comme un dictionnaire, mais bien comme une page d'écriture flaubertienne, les idées reçues étant réécrites pour, derrière une apparence de «mots de l'absence» tributaires d'un parler commun, perdre leur transparence et acquérir, le plus souvent, les vertus de la littérature? Pour obtenir ce résultat, chaque entrée travaille, en outre, son texte de façon autonome, pourrait-on dire. Si le mot-vedette retient l'attention, l'essentiel est en général dans le texte qui l'illustre. Celui-ci exige, même au niveau du détail cette fois, un lecteur actif, qui est amené à réagir, qui ne peut compter seulement sur la spontanéité d'une certaine empathie ou de la dissociation; il est, au contraire, amené à se poser des questions, en face de simples juxtapositions ou de juxtapositions de contradictions, du caractère résolument péremptoire des affirmations ou des négations, des généralisations, ou encore de la présence d'éléments de vérité qui obligent à revenir sur le thème proposé. Le comique immédiat engendré par des affirmations apparemment faciles, autour du sexe par exemple, n'est pas particulièrement répandu. Les réactions ne peuvent être que nuancées, variées, multiples, surprises, mais en général fortes.

Lorsque l'on regarde le manuscrit A, dernier état du *DIR*, et qu'on le confronte, par exemple avec la lettre de Flaubert qui évoque certaines entrées qu'il a l'intention de placer dans le *DIR*, on est amené à comprendre que probablement Flaubert pouvait aussi partir de certains thèmes – FEMME, HOMMES... –, mais surtout que même les entrées qui étaient venues, en apparence, spontanément sous sa plume à partir de ce qu'il entendait sans doute et qu'il enregistrait comme une note, faisaient l'objet d'une réécriture pour le *DIR*, afin de sortir des sentiers battus. Pour ce

faire, il pouvait, par exemple, les réécrire en commençant par un mot-vedette qui avait, comme première caractéristique, de surprendre, d'aller à l'encontre de l'idée reçue. Il suffit de confronter FRANCE qui réapparaît sous BRAS ou FÉNELON sous CYGNE.

Dans de nombreux cas, ces idées reçues ont, à la base, une certaine part de vérité qui oblige à nuancer le jugement, que l'on parte du fait concret – ASPIC – ou des jugements moraux ou comportementaux – DEVOIRS, DÉVOUEMENT –. Une entrée comme BARAGOUIN connaît une modification qui change radicalement le sens de son contenu et stigmatise une attitude possible.

Souvent est installée une forme d'ambiguïté, voire d'ambivalence, tant au niveau de l'idée reçue – DEVOIRS, DÉVOUEMENT, ALCIBIADE, BANQUET, ALLEMANDS, HUGO (VICTOR) – que de l'émetteur de celle-ci – ASPIC, BARBE, OMNIBUS, GIRONDINS, ALCIBIADE, BANQUET, MUSÉE –.

Le travail flaubertien joue surtout sur la déroute du lecteur qui ne se trouve pas d'emblée face à l'idée reçue telle qu'il la connaît et de laquelle Flaubert semble en effet parti – BARAGOUIN (il suffit d'un changement prépositionnel pour faire du lecteur la cible) –. Il va ou bien la retourner comme un gant ou bien la “dé-cataloguer”, pourrions-nous dire, en ce sens qu'il va mettre en exergue le détail, si bien que le lecteur voit, encore une fois, son attente trompée – CYGNE (de l'animal à la périphrase), ASPIC (du moyen à la cause qui relève de l'événement historique: le suicide de Cléopâtre; jeu d'autant plus surprenant qu'il déplace aussi l'attente sur Cléopâtre désormais associée surtout au jugement de Pascal), BAGNOLET (d'une donnée géographique au cas particulier d'une citation chez un chansonnier), BRAS (du concret à la métaphore porteuse d'un jugement politique). On peut penser que ce travail aurait été poursuivi, car il apparaît clairement que Flaubert s'em-

plioie dans les manuscrits B et C à l'élimination des entrées les plus banales (sur le manuscrit B: BASQUES. *Le peuple qui court le mieux.* ou CHÂTAIGNE. *Femelle du marron.* et ESPION. *Toujours du grand monde;* sur le manuscrit C: FIGARO. *Fils de Beaumarchais et l'un des promoteurs de la Révolution.* ou JALOUSIE. *Toujours suivi de «effrénée».* // *Les sourcils qui se rejoignent, preuve de jalousie.*)

Il reprend certes la technique de la contradiction, à la base souvent des expériences de Bouvard et Pécuchet tout en perfectionnant le système. Ou bien les annulations par contradiction ressortent des renvois (BLONDES, BRUNES), ou bien elles opèrent à l'intérieur des entrées, moins de façon évidente (BALLON, CERTIFICAT, COGNAC) que subtile (CUJAS: il faut savoir que tout opposait les deux juristes associés dans l'entrée). Des formes de nuances interviennent, en contradiction avec le caractère définitif de l'idée reçue, qui permettent de la travailler de l'intérieur et nous interrogent (GIRONDINS). Nous avons sans doute là un des choix fondamentaux de Flaubert pour ce texte tout particulièrement.

#### 6. Le «DIR», un texte injonctif ou la dictature des idées reçues

En réalité, bien au-delà de ce qu'il peut sembler, le *DIR* se révèle surtout comme un texte résolument injonctif. Cette tonalité prescriptive nourrit les entrées, de la déclaration anonyme violemment lancée dans sa juxtaposition au mot-vedette – HUITRES. *On n'en mange plus! Elles sont trop chères!* –, à la sèche reprise de la parole d'autrui à travers une citation décontextualisée, isolée, légèrement retouchée et ainsi problématisée – GRENIER. *On y est bien à vingt ans!* –, aux injonctions les plus évidentes présentées comme telles – IMAGINATION. *S'en défier – et la dénigrer chez les autres.* –, jusqu'aux plus masquées au cœur d'entrées d'apparence neutre mais en fait souvent d'une subtilité beaucoup plus retorse – ITALIENS. *Tous traîtres.*

Un certain nombre de parcours obligatoires délimite les réparties relevées dans le *DIR*. Il est des sens uniques langagiers qui peuvent être portés par l'adverbe de temps catégorique «toujours» – ÉCONOMIE. *Toujours précédé d'“ordre”*. – PROGRÈS. *Toujours mal entendu et trop hâtif*. – tandis que d'autres sont donnés comme simplement péremptoires – HORIZONS. *Trouver beaux ceux de la Nature, et sombres ceux de la Politique* –. Certains restrictifs prennent l'allure du conseil, mais, sous leur apparence positive, ils ne font qu'exclure: PUCELLE. *Ne s'emploie que pour Jeanne d'Arc et avec Orléans*. – ÉRECTION. *Ne se dit qu'en parlant des monuments*.

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer les positionnements conversationnels. Les reprendre en considération sous l'angle de leur formulation signifie relever que les injonctions directes apparemment neutres dans le choix du verbe introducteur sont relativement peu fréquentes: dire (ARCHIMÈDE, ARGENT, AVOCATS,), faire une allusion (ABÉLARD), faire une tirade (AMÉRIQUE), rappeler (ARSENIC), citer (BAS-BLEU, DÔME, ÉCONOMIE), demander (HYPOTHÈQUE) ou proposer en exemple (FOURMIS, ILOTES); à peu près aussi fréquents apparaissent les participatifs positifs, voire louangeurs: s'écrier (ABÉLARD), vanter (ARTISTES), plaindre (GIRONDINS), s'apitoyer (GLÈBE, STUART [MARIE]), s'extasier (GARES DE CHEMINS DE FER) et s'étonner (JEUNE HOMME, NÈGRES), alors même que les participatifs dépréciatifs abondent: «tonner contre» (BACCA-LAURÉAT, BADIGEON, DÉPUTÉS, DUEL, ÉCLECTISME, ÉPOQUE, EUNUQUE, JOURNAUX...), «en parler avec colère» (BASES DE LA SOCIÉTÉ), protester (CHAPEAU), fulminer (EUNUQUE), s'indigner (DÉCIDE, FONDS SECRETS), se révolter (DOUANE), se plaindre (ÉGOÏSME, EXÉCUTIONS CAPITALES, TEMPS), rire dans une acception moqueuse du terme (COMÈTES, DICTIONNAIRE DES RIMES, MÉTA-

MORPHOSE, MÉTAPHORES), rire de pitié (ENCYCLOPÉDIE [L']), ricaner (LITTRÉ, PHILOSOPHE, WAGNER), blaguer (FOSSILES, SAVANTS), se disputer (FEUILLETONS).

Ce positionnement critique fortement agressif qui apparaît donc comme le plus marqué, le mieux illustré tant dans les tons que dans la quantité, donne de ce parleur l'image d'un contestataire, d'un être en position de dissociation contrairement à ce que l'on pourrait attendre des idées reçues souvent vécues comme aplatissement face à un consensus général. Il semble surtout que ce parleur agresse avant d'être agressé, cherchant ainsi à donner le change sur son ignorance et son manque d'esprit critique. Mais ce qui frappe par ailleurs, c'est moins l'absence d'esprit critique – qui se signale tout de même dans les interventions systématiques et tous azimuts – qu'un refus de l'employer pour une pensée personnelle. Il faut oser contester, mais en faisant recours aux idées les plus répandues.

Les comportements obligatoires en société, eux aussi fort nombreux, n'échappent pas à Bouvard et Pécuchet, dissimulant une présentation catégorique derrière une variation expressive trompeuse. Repérer le verbe devoir – CERCLE. *On doit toujours faire partie d'un [cercle].* COCU. *Toute femme doit faire son mari cocu.* – CAFÉ. [...] *Dans un grand dîner, doit se prendre debout.* – KEEP-SAKE. *Doit se trouver sur la table d'un salon.* – signifie tirer un fil rouge qui traverse ses différentes formulations jusque dans un tissu d'apparence plus narratif, notamment avec le recours à «en avoir» qui peut être appuyé par le catégorique «toujours»: LANCETTE. *En avoir toujours une dans sa poche, mais craindre de s'en servir.* – PORTEFEUILLE. *En avoir un sous le bras donne l'air d'un ministre.* – BIBLIOTHÈQUE. *Toujours en avoir une chez soi, principalement quand on habite à la Campagne.*

L'adjectif «indispensable» sert souvent le même objec-

tif: TOUR. *Indispensable à avoir dans son grenier, à la Campagne, pour les jours de pluie.* – BOUDIN. [...] *Indispensable la nuit de Noël.* – BILLARD. [...] *Indispensable à la Campagne.* – BONNET GREC. *Indispensable à l'homme de cabinet.*

Le restrictif «ne... que», à son tour, installe une véritable canalisation des comportements – CHAMPIGNONS. *Ne manger que ceux qui viennent du marché.* – FRICASSÉE. *Ne se fait bien qu'à la Campagne.* –, à moins d'un recours à une formulation à l'envers de ce même restrictif – COMÉDIE. *En vers, ne convient plus à notre époque.* – qui peut très bien être aussi entendue comme «ne lire que ceux d'autrefois». Une hiérarchie rigoureusement sélective, en fait à valeur de censure, est également établie par des comparatifs: FUSILLER. *Plus noble que guillotiner.* – BÂTON. *Plus redoutable que l'épée.* – CAVALERIE. *Plus noble que l'infanterie.* – COLLÈGE (LYCÉE). *Plus noble qu'une pension.* – FROID. *Plus sain que la chaleur.*

Le lecteur rencontre aussi des formulations plus souples, car souvent indirectes et modulées dans un sens positif qui n'est, en fait, qu'une technique plus subtile d'imposition: ÉPERONS. *Font bien à une paire de bottes.* – FAISAN. *Très chic dans un dîner.* Le caractère utilitaire d'un comportement conforme au leitmotiv sur les affaires est présent – GAGNE-PETIT. *Belle enseigne pour une boutique: inspire la confiance.* – ou fortement suggéré dans un monde socialement conditionné par l'image sociale à donner – FAISAN. *Très chic dans un dîner.* ou GROUPE. *Convient sur une cheminée, et en politique.* et HABIT NOIR. *En province, est le dernier terme de la cérémonie et du dérangement.* – ou par la conversation – FOSSILES. *Plaisanterie de bon goût en parlant d'un académicien.* – ou le comportement – CAFÉ. [...] *L'avalier sans sucre (très chic), donne l'air cru d'avoir vécu en Orient.* – MUSÉE. [...] – Dupuytren: *très utile à montrer aux jeunes gens.* Autant de

manières d'inviter à suivre un certain comportement qui pourrait facilement être exprimé comme ÉPERONS. *Toujours en avoir à sa paire de bottes.*

L'autre modalité que peut adopter la dictature du *DIR* passe par les interdits avec induction de comportements par omission. Ceux-là peuvent être directs et catégoriques comme dans les entrées suivantes qui reposent sur le recours à la négation «ne... pas» – CHALEUR. [...] *Ne pas boire quand il fait chaud.* – ou à ses variantes plus ou moins drastiques: BOUTONS. [...] *Ne point les faire passer.* – JUSTICE. *Ne jamais s'en inquiéter.* – OREILLER. *Ne jamais s'en servir.* *Ça rend bossu* – ou actualisées – NOTAIRES. *Maintenant ne pas s'y fier* –. Le recours à une forme plus souple comme «inutile de...» ponctue le *DIR*: ABÉLARD. *Inutile d'avoir la moindre idée de sa philosophie [...]* – GÉNIE (LE). *Inutile de l'admirer, c'est «une névrose!»*. Là encore, la verve flaubertienne consent au lecteur d'apprécier la multiplicité des masques langagiers derrière lesquels peut se cacher la dictature des idées reçues. Les variantes, plus ou moins pressantes, ne manquent pas: RECONNAISSANCE. *N'a pas besoin d'être exprimée.* – MUSÉE. [...] *du Louvre: à éviter pour les jeunes filles.* Il est aussi des indirects péremptoirs nettement moins évidents mais probablement plus efficaces car totalement dépourvus de connotations spatio-temporelles – encore qu'indirectement comme, par exemple, dans le cas de HUILE D'OLIVES. *N'est jamais bonne.* – et affichés avec la force d'un absolu comme dans DÉMÊLOIR. *Fait tomber les cheveux.* ou dans FARD. *Abîme la peau.*

En regroupant une grande quantité d'idées reçues libellées des façons les plus variées, le *DIR* souligne et met en évidence l'ampleur des réflexes pavloviens qui alimentent les conversations en particulier à partir des généralisations abusives, autant à partir de «toujours» – DORTOIRS. *Toujours spacieux et bien aérés.*, DOULEUR. A

*toujours un résultat favorable.*, ENTR'ACTE. *Toujours trop long.* – que de l'adjectif indéfini «tous» et de ses déclinaisons – CANARDS. *Viennent tous de Rouen.*, CIGARES. *Ceux de la Régie: "Tous infects!"*, CONFISEUR. *Tous les Rouennais sont confiseurs.*, DOCTEUR[S]. *Tous matérialistes.* – dont un lecteur attentif peut aisément constater qu'ils sont susceptibles de fonctionner dans les deux sens de lecture: soit comme réaction induite à la perception de la parole affichée par le mot-vedette – OMNIBUS. *On n'y trouve jamais de place.* ANTIQUITÉS (LES). *Sont toujours de fabrication moderne.* FONDAMENT. *Toutes les nouvelles en manquent.* – soit, à rebours, comme identification possible du mot-vedette par le contenu de l'entrée: FAUX-MONNAYEURS. *Travaillent toujours dans les souterrains.* FEU. *Purifie tout.* JEUNE HOMME. *Tous farceurs.* La pseudo-connaissance qui engendre la réaction et le comportement est alors suggérée de manière indirecte: FŒTUS. *Toute pièce anatomique conservée dans de l'esprit de vin.* – BRACONNIERS. *Tous forçats libérés. // Auteurs des crimes commis dans les Campagnes.*

Une forme plus subtile d'imposition d'une lecture du monde à travers les idées reçues est perceptible à travers un procédé moins visible et résolument antithétique de ceux présentés jusqu'alors. Celle-là peut être discrètement instillée en concentrant l'attention ou le regard de l'auditeur, sur un détail inattendu, voire surprenant, comme on peut le constater dans ces quelques exemples: BUFFON. *Met-tait des manchettes pour écrire.* CÈDRE. *Celui du Jardin des Plantes a été rapporté dans un chapeau* – CLOWN. *A été disloqué dès l'enfance.* Dans chaque cas, se met en place un jeu subtil entre apparence et réalité: le locuteur d'idées reçues renverse son propre paradoxe, donne comme évident ce qui ne l'est pas, invitant apparemment à dépasser les apparences alors même que le propre des idées reçues est

de finir par les renforcer au détriment de la réalité, en mettant l'accent sur des éléments probablement authentiques, mais secondaires ou non pertinents (BUFFON, CÈDRE), sinon discutables (CLOWN, COFFRES-FORTS), en réalité détournant de l'essentiel.

À la clef, de la pointe d'une plume flaubertienne impitoyable, l'ultime piratage glissera au fil du texte de détonants comportements qui iront du paradoxal – ABÉLARD. [...] *Tombeau d'Héloïse et d'Abélard; si l'on vous prouve qu'il est faux, s'écrier: "Vous m'ôtez mes illusions!"*. – FEU. [...] *Quand on entend crier "Au feu!"*, on doit commencer par perdre la tête. – au masochiste CHAMPAGNE. [...] *Faire semblant de le détester, en disant: "Ce n'est pas un vin!"*, comme le plus discret mais incommode: HAMAC. *Se persuader qu'on y est mieux que dans un lit.*

### 7. Le «DIR» ou l'histoire d'une passion

Au-delà de l'établissement du texte exact du *DIR*, il est aussi opportun de s'attacher à une analyse de ses entrées; différents articles s'y sont attachés ainsi que deux ouvrages entièrement consacrés à cette œuvre<sup>30</sup>.

Le *DIR* traverse quasiment toute la vie de Flaubert pour ce qui est de sa rédaction. Il en est pour preuve cette confrontation que l'on peut faire entre les considérations d'une lettre flaubertienne et les manuscrits découverts à la mort de l'écrivain: ARTISTES tient compte de la même idée, réécrite cependant, – *Vanter leur désintéressement.* –, accompagnée d'une notation entre parenthèses (*vieux*) qui se présente comme une véritable garantie de la continuité

<sup>30</sup> A. Herschberg Pierrot, *Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988; M. T. Jacquet, *Les Mots de l'Absence ou du "Dictionnaire des Idées Reçues" de Flaubert*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1987.

scripturale du *DIR*; LANGOUSTE figure en effet encore dans deux des manuscrits; si l'entrée FRANCE – *veut un bras de fer pour être régie* – a été éliminée, c'est à la faveur d'une plus habile utilisation du texte dans l'entrée BRAS. *Pour gouverner la France, il faut un bras de fer*. BOSSUET n'apparaît nulle part comme entrée, mais, avec la même technique que celle utilisée pour FRANCE et BRAS, ce personnage historique se retrouve dans l'entrée ORAISON. *Tout discours de Bossuet*. et le schéma originel de la formule utilisée dans la correspondance – BOSSUET: *est l'aigle de Meaux* – survit à travers l'entrée CYGNE qui récupère aussi la définition initiale de FÉNELON: *est le cygne de Cambrai* et l'élargit: *Le cygne de Cambrai n'était pas un oiseau, mais un évêque. // Le cygne de Mantoue, c'est Virgile. // Le cygne de Pesaro, c'est Rossini.*; ce même discours vaut pour FÉNELON; NÉGRESSES – *sont plus chaudes que les blanches* – résiste dans chaque version, gagnant en concision avec l'élimination du verbe-outil «être» et s'enrichissant d'un renvoi qui constitue l'un des moyens les plus efficaces du comique dans le *DIR*; après s'être étoffée puis avoir disparu, l'entrée ÉRECTION est de nouveau ajoutée, avec le texte initial comme tel; pour ce qui est des entrées uniquement citées, AMI, HOMME, MŒURS et POLITIQUE n'apparaissent jamais, FEMME bénéficie dans le manuscrit C de plusieurs phrases illustratives qui disparaissent dans les deux autres versions, MAGISTRAT intervient sous l'entrée MAGISTRATURE. AMI sera récupéré dans CHIEN et HUILE D'OLIVES, de biais selon une technique tout à fait caractéristique du *DIR* qui vaudra pour HOMME, MŒURS et POLITIQUE. Sur la base des textes en notre possession, nous ne pouvons rien ajouter de plus précis.

Cependant, une lecture attentive des écrits flaubertiens entendus dans le sens le plus large y montre une présence à la fois active et passive des idées reçues. Celles-ci sont épinglées au fil de toute l'écriture flaubertienne, de l'écri-

ture romanesque aux récits de voyage, à l'ensemble de sa correspondance, voire jusqu'à l'hommage à l'ami L. Bouilhet, et ce, selon un positionnement variable, de la prise de distance colérique à la dépendance reconnue, comme en témoignent les fameuses «scies» flaubertiennes ainsi que se plaît à les définir l'écrivain lui-même. Plusieurs critiques ont repéré les idées reçues qui figurent dans le *DIR* à travers l'ensemble de l'écriture privée et publique de Flaubert. À commencer précisément par G. Ferrère, premier éditeur du texte, qui relève certaines thématiques communes dans son édition du *DIR*<sup>31</sup>, puis R. Descharmes, dans le chapitre VIII d'*Autour de Bouvard et Pécuchet*<sup>32</sup>; L.H. Hobden qui juxtapose aux entrées du *DIR* les passages des œuvres qui en restituent l'écho (ou inversement)<sup>33</sup>; L. Caminiti qui reprend, en appendice de l'*Édition Diplomatique des trois manuscrits de Rouen*, «Les 'idées reçues' dans l'œuvre de Flaubert». R. Bismuth propose aussi '*Madame Bovary*' et les idées reçues, dans le *Bulletin des Amis de Flaubert* de décembre 1964. Sous le titre *L'élaboration flaubertienne des idées reçues*, nous avons nous-même proposé, sans prétendre être exhaustif, un relevé temporel des idées reçues dans la correspondance qui s'ouvre dès l'année 1839 – beaucoup d'entre elles sont en effet très précocement dénoncées dans la correspondance et dans l'ensemble des œuvres –, ainsi qu'un tableau synoptique des idées reçues dans l'œuvre de Flaubert qui se prolonge par une tentative d'illustration de la circulation des idées reçues dans l'écriture de

<sup>31</sup> E.-L. Ferrère, *Gustave Flaubert: Le Dictionnaire des Idées Reçues. Texte établi d'après le manuscrit original et publié avec une introduction et un commentaire* [Publication de la Thèse présentée par E.-L. Ferrère à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris], Paris, Louis Conard, 1913.

<sup>32</sup> R. Descharmes, *Autour de Bouvard et Pécuchet*, Paris, Librairie de France, 1921.

<sup>33</sup> L.H. Hobden, *L'utilisation du Dictionnaire des Idées Reçues dans l'œuvre de Flaubert*, «Amérique Française», N. 1, 2, 3, 4, 5, 1953.

Flaubert et un travail de confrontation globale dans notre édition critique de 1990 complété dans les notes au texte de cette même édition. A. Herschberg-Pierrot, à son tour, a fourni dans les notes de son édition d'autres exemples. Un travail très important a également été effectué par L. Caminiti Pennarola dans l'édition italienne du *Sottisier*, du *DIR* et du *Catalogue des Idées Chic*<sup>34</sup> non seulement à travers le commentaire qu'elle y joint mais aussi à travers les appendices qui proposent la bibliographie des œuvres utilisées par Flaubert pour la préparation de *Bouvard et Pécuchet*. Les notes de notre édition bilingue comportent également certaines indications en ce sens concernant la correspondance, en référence à l'*Index*<sup>35</sup> établi à partir de l'édition Gallimard des lettres flaubertiennes. Les "passionnés" pourront également utiliser avec profit l'*Index des Principaux Noms cités* proposé par B. Masson dans le tome II des *Œuvres complètes* de l'écrivain aux Éditions du Seuil<sup>36</sup> concernant, plus spécifiquement, le théâtre et les voyages.

#### 8. *La légèreté de Flaubert ou le doute du lecteur*

Flaubert met dans la bouche de Bouvard et Pécuchet les mots de ses concitoyens mais pas seulement. En fait, nous sommes en présence d'une fiction qui passe par la réalité pour retourner à la fiction. Autrement dit, un être bien vivant confié à deux êtres de papier, un matériau à l'origine parfaitement authentique que sa plume va s'employer à

<sup>34</sup> Flaubert, *Sciocchezzaio*.

<sup>35</sup> G. Flaubert, *Correspondance*, édition de J. Bruneau et Y. Leclerc, *Index* par J.-B. Guinot, avec la collaboration de M. Desportes, M.-P. Dupuy, M. Gasnier, J.-P. Levasseur et C. Oberlé, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2007.

<sup>36</sup> Paris, 1964.

travailler: par un détour fictionnel, Flaubert replonge dans le réel à la quête d'«idées reçues» tandis que, successivement, le passage de ce même matériau par la “plume” de Bouvard et Pécuchet l'investit d'une identité “fictionnelle” qui autorise le travail d'écriture et, sans aucun doute, de créativité qui y est pratiqué.

Flaubert fait clairement entendre la provenance du matériau qui constitue le *DIR*. Un de ses plus grands mérites consiste précisément à avoir su maintenir, dans un texte résolument élaboré, l'apparente fraîcheur, l'authentique spontanéité du discours basique qui/que constitue[nt] l'idée reçue autant que la stratification littéraire, l'opacisation scripturale d'une langue littéraire. Par-delà ses héros tout autant que grâce à eux, Flaubert écrit *Bouvard et Pécuchet* pour un lecteur passionné de littérature et en particulier de roman, un lecteur potentiel, virtuel, non obligatoire, non situable dans le temps ou l'espace comme tous les lecteurs de romans. Au cœur de l'œuvre qui prend leur nom, Bouvard et Pécuchet, quant à eux, ne s'adressent à personne, ils seront leurs premiers et leurs uniques lecteurs puisqu'ils ont choisi de vivre retirés du monde, en situation d'autarcie personnelle et scripturale, ce qui est, aussi, – autre signe de modernité –, une façon de concentrer toute l'attention sur le *DIR*.

Lancer la rédaction d'un *DIR* pouvait signifier, au niveau basique, porter le texte vers la caricature comme se profilent l'ouvrage d'un Salgues<sup>37</sup> ou d'un Quatrelles<sup>38</sup> et toutes les autres initiatives à la même époque; or, nous sommes en présence d'une œuvre littéraire. D'ailleurs, Flaubert lui-même, après avoir lu les ouvrages de Salgues<sup>39</sup>

<sup>37</sup> J. B. Salgues, *Des erreurs et des préjugés répandus dans la société*, Paris, Buisson, 1813.

<sup>38</sup> Quatrelles (pseud. d'E.-L.-V.-J. L'Épine), *Le Parfait Causeur. Petit manuel rédigé en langue parisienne, suivi de six nouvelles*, Paris, Hetzel, 1879.

<sup>39</sup> À ce propos, il écrit à L. Colet le 31.3.1853 alors même qu'il travaille à *Madame Bovary*: «Ayant besoin de quelques préjugés pour le quart d'heure, je

et de Quatrelles<sup>40</sup>, ne jugera même pas utile de s'informer du contenu de celui de Vivier<sup>41</sup>. De fait, si l'on s'attarde simplement à confronter les manuscrits B et C avec le dernier support de travail, on constate l'évolution de ce qui est un recueil d'idées reçues à un texte à partir d'une certaine transformation en cours du matériau. Certes, maintes idées reçues migrent comme telles vers le manuscrit A, mais on remarque aussi que se produit un certain détachement de l'idée reçue proprement dite pour aller vers une réutilisation, par exemple, des structures où se situait la réification au profit d'une inventivité, d'une alacrité, d'une légèreté, portées par la complicité avec le lecteur dans d'implicites renvois aussi bien extérieurs au *DIR* qu'intérieurs, et par le jaillissement atypique qui vient fréquemment perturber le texte, dans l'implication et le détachement à la fois mêlés et dissociés.

Flaubert n'a pas vraiment ou peut-être pas seulement les hommes pour cibles, encore que ceux-ci soient les porteurs, les parleurs d'idées, mais il semble viser plutôt l'anomalie qui sclérose leurs discours, en les parsemant de véritables abcès et parfois même les fait s'emballer. Pensons aux entrées les plus fournies où se construisent de véritables échanges d'idées reçues, un peu comme si l'une appelait l'autre qui appelait la troisième, comme, par exemple, dans *ACTRICES*, *ARSENIC*, *BARBE* ou *BRACONNIERS*. En fait, les différents niveaux qui caractérisent les énoncés du *DIR* ainsi que nous l'avons largement mis en évidence, du

me suis mis à le feuilleter. Mon Dieu, que c'est faible et léger! léger surtout!», *Correspondance*, II, p. 295.

<sup>40</sup> «J'ai lu l'ouvrage de Quatrelles, *Le Causeur Parisien [Le Parfait Causeur]*. Rien à craindre. Ah! non. C'est idiot!» Lettre à Edmond Laporte du 30.3.1879, *Correspondance*, V, p. 594.

<sup>41</sup> «Quant au livre de Vivier [...], ça m'inquiète peu. Il en sera comme pour celui de Quatrelles, sans doute?» Lettre à Edmond Laporte du 8.7.1879, in *Correspondance*, V, p. 675. Il s'agit de Vivier (Eugène), *Très peu de ce que l'on entend tous les jours*, Paris, Motteroz, 1879.

plus banal et évident, voire grossier au plus original, élaboré, subtil, fondent sa spécificité scripturale; l'ambiguïté y imprime indiscutablement sa marque et, en même temps, pose la question du positionnement du destinataire. La lecture du *DIR* engendre en effet une modulation, une non-uniformité de positionnement chez le lecteur.

D'emblée, a priori, dans ce roman intitulé *Bouvard et Pécuchet*, la dissociation s'impose. Dès le départ, il y a mise à distance; le processus d'identification ne se met pas en place, tout au plus s'agira-t-il d'une forme de solidarité, voire de tendresse pour ces deux bonshommes si malchanceux et si maladroits et si ineptes aussi; un saut de qualité devrait certes se produire à partir du moment où il leur est donné de percevoir la bêtise, mais lorsque celle-ci fait l'objet d'un recueil à part, la confrontation brute du lecteur avec ce matériau relance la mise à distance. Et telle est bien la position face aux recueils de cette teneur. Mais, dès les premiers mots-vedette, le lecteur découvre que le matériau soumis à son attention est très varié, et que si certains travers qui y sont décrits suscitent une reconnaissance et une réaction comique immédiates – ABSINTHE. *Poison extra-violent. // A tué plus de soldats que les Bédouins!* ou ACADÉMIE FRANÇAISE. *La dénigrer mais tâcher d'en faire partie.* –, l'appréciation d'autres entrées exige, par contre, un parcours plus détourné, quasiment une forme de complicité dénonciatrice plus subtile – ÉTRANGER. *Engouement pour tout ce qui vient de l'étranger: preuve d'esprit libéral. // Dénigrement de tout ce qui n'est pas français: preuve de patriotisme.* ou DEVOIRS. *Les autres en ont envers vous, mais on n'en a pas envers eux, sans parler d'IMAGINATION. S'en défier et la dénigrer, chez les autres.,* voire de DICTIONNAIRE. *En rire. // N'est fait que pour les ignorants.* ou encore d'AIRAIN. *Métal de l'Antiquité.*

Il serait par trop facile de liquider comme simplement ironique, la réaction suscitée par la lecture du *DIR*. Le tra-

vail de mixage du matériau authentique livré comme tel, du matériau retravaillé et des textes “écrits” par Flaubert, sous couvert d’idée reçue mais en fait le plus souvent bien plus subtilement orchestrés, suscite dissociation mais aussi partielle adhésion du locuteur à force de complicité, le plus souvent intellectuelle. Ce difficile positionnement est porté par l’usage qui est fait des pronoms personnels, par exemple.

L’emploi du «nous» laisse un espace disponible à l’éventuel accueil d’un interlocuteur et à une association avec celui-ci. Or, il est certes facile de mettre à distance le «nous» à valeur historique qui apparaît dans LABOUREURS. «*Que serions-nous sans eux?*» ou dans une affirmation utopique jusqu’à la caricature comme dans LIBERTÉ. *Nous avons toutes celles qui sont nécessaires.* Mais ceci se révèle moins net dans CORPS. *Si nous savions comment notre corps est fait, nous n’oserions pas faire un mouvement.* ou dans DÉVOUEMENT. *Nous sommes bien inférieurs au chien, sous ce rapport.* Ces deux textes touchent des questions complexes – le rapport au corps ou à autrui – qui sont, certes, présentées de façon plutôt caricaturale – l’ignorance incarnée et le parallèle avec le chien –, mais amènent le lecteur à s’attarder sur ce qu’il vient de lire.

De par sa nature même, le pronom «on» est ambigu. Cette troisième personne peut faire entendre, en les “regroupant” en quelque sorte, les voix multiples et indistinctes des “utilisateurs d’idées reçues”, comme dans les entrées suivantes: DOGE. *Épousait la mer. // On n’en connaît qu’un: Marino Faliero* – OMNIBUS. *On n’y trouve jamais de place.* – DOMINOS. *On y joue d’autant mieux qu’on est gris.* – BANQUET. *La plus franche cordialité ne cesse d’y régner. // On en emporte le meilleur souvenir, et on se sépare jamais sans s’être donné rendez-vous pour l’année suivante.* – FRUSTRE. [...] *À bien se rappeler quand on achète des curiosités.*

Mais ce même outil pronominal se rencontre aussi dans des cas d'emploi objectivement dissociatif pour des raisons historiques – CHAMPAGNE. [...] *Sous la Régence, on ne faisait pas autre chose que d'en boire.* –, de statut professionnel – NAVIRE[S]. *On ne les construit bien qu'à Bayonne.* – BALLON. *Avec les ballons, on finira par aller dans la lune.* –, ou personnelles – FUSILLER. *Plus noble que guillotiner. // Joie de l'individu auquel on accorde cette faveur.* Cette utilisation crée, tout en la brouillant, une sorte d'opposition peu nette entre des blocs de parleurs opposés.

Parfois, ce «on» renvoie à un authentique “ennemi” du locuteur, comme en témoignent les textes de MÉMOIRE. *Se plaindre de la sienne, et même se vanter de n'en pas avoir, mais rugir si on vous dit que vous n'avez pas de jugement.* ou d'ABÉLARD. [...] *Tombeau d'Héloïse et d'Abélard; si l'on vous prouve qu'il est faux, s'écrier: “Vous m'ôtez mes illusions!”*.

Certains emplois se font particulièrement révélateurs des “tours de passe-passe” interprétatifs qu'ils permettent. Relevons l'entrée FEU. *Purifie tout. // Quand on entend crier “Au feu!”, on doit commencer par perdre la tête.* qui illustre le paroxysme de l'alignement et de la non-individualisation à l'origine du comportement du “parleur d'idées reçues” et ÉCHAFAUD. *S'arranger quand on y monte pour prononcer quelques mots très nobles avant de mourir.* Il s'agit bien d'entrer dans un fondu général qui est dessiné jusqu'à la généralisation de l'in vraisemblable.

Ce même refus d'assumer sa propre singularité conduit à des entrées où le «vous» est une variante à valeur impersonnelle d'un «on»; une formule de politesse qui crée plus nettement la situation de dialogue, installe dans l'ombre des lignes un interlocuteur potentiel, vu l'alternance de l'attribution possible du pronom: DIAMANT. [...] *“Si vous en trouviez un dans son état naturel, vous ne le ramasseriez pas!”* ou ÉTERNUEMENT. *Après qu'on*

a dit: "Dieu vous bénisse!", engager une conversation sur l'origine de cet usage, sans oublier FORTUNE. Quand on vous parle d'une grande fortune, ne pas manquer de dire: "Oui, mais est-elle bien sûre?", ou HUILE D'OLIVES. N'est jamais bonne. // Il faut avoir un ami de Marseille, qui vous en fait venir un petit tonneau. Si cette utilisation du «vous» renvoie à une formulation de type général, indéfini, quelques entrées apparaissent plus troublantes. Certaines touchent le domaine intellectuel et affichent si brutalement l'autocélébration, l'autoréférentialité que le choix du «vous» se fait plus incisif, voire accusateur – CRITIQUE. [...] Quand il vous déplaît, l'appeler un Aristarque.; IMBÉCILES. Ceux qui ne pensent pas comme vous.; PENSER. [...] Les choses qui vous y forcent généralement sont délaissées. D'ailleurs, on ne s'étonnera pas, dans le domaine moral, secteur un peu moins sensible sans doute pour Flaubert, de constater que le texte, incisif, de l'entrée DEVOIRS. Les autres en ont envers vous, mais on n'en a pas envers eux. glisse du «vous» vers un «on» indéterminé, plus flou, qui crée et sert, encore une fois, une sorte de solidarité entre les défenseurs d'une même position, nettement plus équivoque.

Les mêmes comportements seront précisément épinglés en déplaçant le point de focalisation de l'intérieur porté par «vous» vers l'extérieur à travers «les autres», renversant le mécanisme. L'entrée DÉVOUEMENT. *Se plaindre de ce que les autres en manquent.* // "Nous sommes bien inférieurs au chien, sous ce rapport!" met en place la même notation au vitriol dans la protase, immédiatement atténuée, corrigée dans l'apodose par le flou du «nous» et le parallèle peu adapté. Cette thématique morale est récurrente: ÉGOÏSME. *Se plaindre de celui des autres et ne pas s'apercevoir du sien.* Ce sera au détour d'une chute de phrase, bien dégagée par une virgule, que le lecteur retrouvera la complicité initiale: IMAGINATION. *S'en défier et la dénigrer, chez les autres.*

Mais surtout la particularité du *DIR* intervient au niveau d'un déchiffrage moins immédiat qui rend effectivement complice le lecteur cultivé ou astucieux, mais sur une complicité avec l'épingleur/observateur/créateur d'idées reçues, alias Bouvard et Pécuchet alias Flaubert, fondée non pas sur la seule mise à distance de l'ignorance qui génère des comportements contestables mais sur le parcours culturel que la lecture du texte de l'entrée met en place pour saisir toute la créativité déployée par Flaubert afin de construire l'entrée. Ces entrées beaucoup plus subtiles et ambiguës constituent un véritable réseau à travers le *DIR* qui ne contribue pas peu à le doter d'une tonalité spécifique. Reprenons quelques exemples de ces jeux sur le sens d'un mot – CONFORTABLE. *Précieuse découverte moderne* –, sur la désarticulation d'une expression figée – DÉFAITE. *S'essuie et est tellement complète qu'il ne reste personne pour en porter la nouvelle* –, sur l'érudition – FORNARINA. *Une belle femme: inutile d'en savoir plus long* –, sur un mythe – HOMÈRE. *N'a jamais existé* –, sur une anecdote historique – POPILIUS. *Inventeur d'une espèce de cercle...* Nous touchons là une forme de complicité qui renvoie à l'un des aspects qui a certainement le plus troublé l'écrivain, celui du rapport à l'ignorance.

### 9. Le «DIR» ou l'arrogance de l'ignorance

Souvent, une lecture suivie et toute entière prise par le plaisir engendré par ce texte ne permet pas de percevoir combien le *leitmotiv* de l'ignorance nourrit le *DIR*. Le lecteur peut être confronté à une ignorance nette, brutale, partielle ou totale, confessée comme telle: CLAIR-OBSCUR. *On ne sait pas ce que c'est.* – DROIT (LE). *On ne sait pas ce que c'est.* – GIAOUR. *Expression farouche, d'une signification inconnue. // Mais on sait que ça a rapport à l'Orient.* – INFINITÉSIMAL. *On ne sait pas ce que c'est,*

*mais a rapport à l'homéopathie. – JUJUBE. On ne sait pas avec quoi c'est fait.*

Plus dévastatrice et tout aussi impérieuse triomphe l'ignorance qui se reconnaît comme telle mais consent tout de même une réaction, un jugement, un comportement totalement irresponsable, uniquement justifié sur la base d'un code global conforme à ce qu'impose une majorité pour sa propre commodité: DOCTRINAIRES. *Les mépriser, mais on ne sait pas pourquoi. – FUGUE. On ignore en quoi cela consiste, mais il faut affirmer que c'est fort difficile et très ennuyeux. – FÉODALITÉ. N'en avoir aucune idée précise, mais tonner contre. – JANSÉNISME. On ne sait pas ce que c'est, mais il est très chic d'en parler. – MACHIAVEL. Ne pas l'avoir lu, mais le regarder comme un scélérat – QUADRATURE DU CERCLE. On ne sait pas ce que c'est, mais il faut lever les épaules, quand on en parle. Parfois, le jeu se fait double; un premier niveau consacre une ignorance sous-entendue mais encouragée comme telle – pensons, par exemple, à l'entrée FORNARINA. Une belle femme: inutile d'en savoir plus long –, tandis qu'au second plan, un discret clin d'œil est lancé au lecteur flaubertien et à sa connaissance des sources plus ou moins mystérieuses de la création artistique.*

L'arrogance de l'ignorance peut suivre d'autres voies et, par exemple, se cristalliser dans des déclarations qui visent à faire passer ce manque d'informations pour vérité: ÉMAIL. *Le secret en est perdu. – FRESQUE. On n'en fait plus. – MOSAÏQUE. Le secret en est perdu. – PEINTURE SUR VERRE. Le secret en est perdu.*

Lorsque l'ignorance est prouvée, l'important est de retomber sur ses pieds, de disposer de la parade sans jamais se départir de ses certitudes, d'où le conseil de ces comportements locutoires même en présence d'une ignorance dont on n'ignore rien: ABÉLARD [...] *Tombeau d'Héloïse et d'Abélard; si l'on vous prouve qu'il est faux, s'écrier: "Vous m'ôtez mes illusions!"*. – CHAMEAU. *A deux bosses*

et le dromadaire une seule. // Ou bien: le chameau a une bosse et le dromadaire deux bosses. // On s'y embrouille. – FEU. [...] Quand on entend crier "Au feu!", on doit commencer par perdre la tête. – HYSTÉRIE. La confondre avec la nymphomanie. – NORMANDS. Croire qu'ils prononcent des *hâvres-sâcs*. Il s'agit de rester «droit dans ses bottes» quitte à se faire tort, comme nous l'avons déjà souligné. Ce qu'illustrent ces différents cas, c'est en fait un immobilisme total de la part du locuteur, certes, abusivement envisagé dans le *DIR* comme unique. Une sorte d'inertie mentale et de dépendance d'un conformisme confortable nourrit les comportements mis en évidence dans le texte.

Flaubert, en fait, n'a pas vraiment quitté la question des savoirs, présentée, dans la première partie de *Bouvard et Pécuchet*, dans toute sa complexité. Ce qui est exacerbé dans les comportements du parleur d'idées reçues, c'est ce qui est à la source de ceux-ci, encore et toujours un rapport au savoir, à ce qui est mal ou peu su, en tout cas peu exploité et ce que ce locuteur n'entend pas même exploiter, en comblant son ignorance. C'est ce que met en évidence la toute dernière catégorie que nous avons retenue. Flaubert vend la mèche, en quelque sorte. À l'origine du *DIR*, il y a la négation du savoir pratiquée au quotidien, il n'existe pas de comportements réfléchis, seulement de la spontanéité et de l'induit. Il y a donc une extrême continuité entre les deux parties du roman. L'ignorance et la violence que celle-ci engendre dans les rapports sociaux sont mises en évidence, comme nous l'avons vu, dans le *DIR* car pour les locuteurs que Bouvard et Pécuchet écoutent, il s'agit, derrière cet apparent immobilisme de contenu, de se doter d'une existence sociale. Or, nous le savons, parler est un moyen d'exister socialement, tout comme nous mesurons par la part laissée à l'ignorance que, dans ces circonstances hautement sociales, la quantité des interventions compte bien plus que leur pertinence. Nous sommes à l'intérieur d'un jeu de rôles – l'ignorance

est souvent proclamée nécessaire –, ce qui signifie que le statut qu'est censée fournir à celui qui y intervient, la conversation, doit passer moins par le contenu – stéréotypé – que par sa forme: les affirmations sont alors présentées comme péremptoires, indiscutables et soutenues par la violence avec laquelle elles sont avancées. L'effet – fort – sera vécu comme produit par une présence forte, les «tonner contre» largement répétés illustrent qu'il s'agit en effet de passer en force dans le cadre du groupe – l'ambiguïté du «on» est permanente et sans cesse exploitée – qui n'est que le lieu d'actualisation du discours.

Le fonctionnement du groupe social s'appuie sur des règles de conversation déviées: l'échange des informations n'est pas le propos, mais la modalité de présentation des commentaires: étonnement, colère, apitoiement sont pavloviens, ce qui confirme que le langage est, dans cette optique précise, un moyen, pas une fin en soi. Parler correspond à une volonté d'avoir sa place et une bonne place dans le groupe, d'où le vade-mecum relevé par Bouvard et Pécuchet qui implique, à la fois, de se fondre dans l'assemblée, donc de ne pas détonner et, tout de même, de se distinguer du groupe, car c'est le seul moyen de dominer. Pour ce, vu que la pertinence en soi des informations transmises n'est pas à prendre en compte, le moyen devient la fin. Le jeu social est ici porté à son paroxysme: banaliser par la généralisation, mettre en doute le bizarre par la restriction, neutraliser tout ce qui peut être saillant, informatif, et faire en sorte que l'ignorance continue à s'imposer par la violence pour réussir à se doter d'une existence sociale; parler se présente comme le meilleur moyen d'exister (socialement).

#### 10. *Le «DIR» et l'air du temps ou la faible caducité du texte*

Ces différentes entrées respirent certes l'air du temps, non seulement au quotidien mais jusque dans ces miroirs

d'une culture que sont les dictionnaires. Il ne s'agit plus tant de démonter un savoir dans son accumulation que d'esquisser une sorte de vade-mecum d'un passe-muraille social; en effet, à travers ces différentes entrées, on peut lire les règles de la plus totale adéquation au «politically correct» bourgeois du XIX<sup>ème</sup> siècle, et ce, ouvertement – AMÉRIQUE, BANQUIERS, CRAPAUD, FIGARO (LE MARIAGE DE), HAMAC, HYPOTHÈQUE, LABOUREURS, ODÉON, OURS, PAGANINI – ou indirectement – ABÉLARD, ACTRICES, CRUCIFIX. Mais tout ceci est au service de l'esquisse indirecte, car tracée de manière subtilement variée dans ses formulations en dépit de la récurrence de certaines expressions ou phrases qui frappent le lecteur par leur formulation catégorique, d'un dire et d'un faire – exactement comme l'écrivain entendait s'y employer – politiquement correct dans un espace social extrêmement codifié au point d'en être ridicule.

À regarder de près le texte du *DIR*, on découvre un nuancier pour rendre compte des comportements de ceux qui se dérobent à la réalité pour lui préférer une attitude garantie, socialement compatible. C'est ainsi que la campagne est – officiellement – préférée à la ville (BILLARD, BIBLIOTHÈQUE, CAMPAGNE, FRICASSÉE, HABIT NOIR, TOUR, VEILLÉES, YVETOT); dans la maison, ne sauraient manquer ÉTAGÈRE, KEEPSAKE, RINCEBOUCHE, HAMAC, KIOSQUE, TOUR; pour Monsieur, il convient de posséder LORGNON, LANCETTE, PORTEFEUILLE, PRISE DE TABAC; pour Monsieur toujours, sont conseillés FOULARD et HABIT NOIR; ouvertement à bannir, FRISER, FRISURE; pour Madame, ne sera opportunément évoqué que LINGE; et pour tous deux, une mise en garde: OREILLER.

La conversation se doit d'obéir à certaines règles: il faut se faire “reconnaître” en société. Le langage lui-même est tout à coup scindé de son rôle représentatif pour être frappé de connotations positives (FULMINER), de prescrip-

tions restrictives (PUCELLE, EXTIRPER, HORIZONS) ou circonstancielle (NERVEUX, OISEAU, PARADOXE). La vie en société est un théâtre, il convient d'y jouer le rôle adapté aux circonstances: «plaisanter» sur ODÉON, «s'occuper» des PAUVRES, affecter de la tendresse pour ses ENFANTS, organiser son voyage de noces en ITALIE...

La lecture du *DIR* doit mettre dans l'embarras son lecteur, elle le fait pour les liens entre l'homme Flaubert et son *DIR*. Sont en effet présentes quelques «scies» de l'homme de Croisset – BOUTONS, CLOUS, CALVITIE, COURANTS D'AIR, AFFAIRES, HUGO (VICTOR) – et il ne manque pas de pointer certains défauts bien particuliers: la recherche des honneurs (ACADÉMIE FRANÇAISE, DÉCORATION DE LA LÉGION D'HONNEUR), l'égoïsme dans l'entrée du même nom, l'hypocrisie (ENFANTS), l'opportunisme (VOISINS), l'arrogance (IMBÉCILES), allant parfois jusqu'à les réunir (DÉVOUEMENT, DEVOIRS).

Il est de bons gestes (OFFENBACH) comme de bons mots (ABÉLARD), mais mieux vaut encore l'attitude du doute (MELON). Certaines déclarations correspondent, par paradoxe, effectivement à la vérité (DICTIONNAIRE), mais à une vérité dont on n'a pas exactement la mesure tant elle est, justement, évidente.

Si Flaubert se joue de l'introduction d'erreurs patentes (GULF-STREAM) autant que de vérités reconnues (GIRONDINS) dont il parsème son texte, de nombreuses entrées s'appuient sur des parcelles ou des détails ou encore des points de vérité historique que Flaubert transforme en vérité absolue ou représentative d'un lieu (DÉSERT, OASIS), d'un individu (BUFFON, DÉMOSTHÈNES, HOMÈRE), d'une circonstance (ABSINTHE, ALCOOLISME, ARSENIC, CÈDRE, JARDINS ANGLAIS), d'une science (HYSTÉRIE). Pour le même goût de perturber une lecture unique – strictement

dénonciatrice –, l'écrivain distribue les entrées qui occasionnent un comique facile (DOMINOS, INCOGNITO, ORIENTALISTE), en particulier à partir des connotations sexuelles (ABÉLARD, AFFAIRES, BAUDRUCHE, COCU, DOMPTEURS, ENVERGURE, ÉRECTION, INTRODUCTION, ORCHITE). Quelques comptes sont aussi réglés avec le Romantisme et les comportements excessifs qu'il a engendrés, chez Flaubert et pas seulement (ANGE, DONJON, INSPIRATION POÉTIQUE, LUNE, MER, PROSE). Il est des comportements obligatoires (ÉTERNUEMENT), des admirations à afficher (GOBELINS), des rejets imposés (MACHIAVEL), des respects obséquieux (NUMISMATIQUE), des haines plus ou moins convaincues (ACTRICES), des curriculum à soigner (ÉCOLES), des questions à soulever (FORTUNE), des défenses à soutenir (PRÊTRES).

Le *DIR* est donc inscrit dans la réalité du XIX<sup>ème</sup> siècle qu'il illustre longuement, proposant indirectement le panorama d'un état social historiquement donné, inscrit dans la réalité flaubertienne – HUGO (VICTOR), CLOUS-BOUTONS, FRONT-CALVITIE, AFFAIRES (LES), BARBE, BANQUET, CHOLÉRA, EXPOSITIONS, GIRONDINS... –, dans celle de sa région – COTON, BONNET, GAGNE-PETIT, CAFÉ, YVETOT... –, dans la France à travers ses vicissitudes historiques – ABSINTHE, ÉMIGRÉS – et, en particulier, tout ce qui touche à la révolution – JÉSUITES (LES), LE MARIAGE DE FIGARO, MUSÉE, LIBRE-ÉCHANGE, LIGUEURS, HYPOTHÈQUE, INDUSTRIE, INGÉNIEUR, INONDÉS –, dans la vie culturelle d'un peuple – la cible Béranger, HUGO, PAGANINI, OFFENBACH, le MÉLODRAME, ODÉON, le FEUILLETON, WAGNER... Certes, y est aussi présent un quotidien aujourd'hui dépassé – BÂTON, BAUDRUCHE, BONNET GREC, BOUCHERS, BRACONNIERS, CARÊME, CIRAGE, COLONIES (NOS), PRADON, BALLON,

CHEMINS DE FER –, ainsi que des allusions à des faits divers tombés dans l'oubli – ARSENIC et Mme Lafarge, ÉCONOMIE et l'anecdote de Laffitte et Perrégaux, INONDÉS –.

Mais on ne saurait nier le caractère paradoxalement actuel du *DIR*: qu'il fustige certaines institutions encore aujourd'hui présentes dans notre panorama culturel – ACADÉMIE FRANÇAISE, DÉCORATION DE LA LÉGION D'HONNEUR, ÉCOLE, COLLÈGE (LYCÉE) –, ou quelques ignorances encore répandues – AIRAIN, BIBLE, CHAMEAU, CLAIR-OBSCUR, FUGUE –, des préjugés qui résistent – MOUCHARDS –. Certaines transgressions sur le sexe, la loi ou les têtes de turcs peuvent avoir changé dans la forme mais restent bien des cibles privilégiées, tout autant que des fausses valeurs – PORTEFEUILLE, CÉLÉBRITÉS (LES), DIPLOME – ou la répétitivité de certains comportements, fort nombreux au demeurant – BARAGOUIN, DEVOIRS, DÉVOUEMENT, DOUANE, ENTERREMENT, HORIZONS, IMBÉCILES, LACONISME, LANGUES VIVANTES, NERVEUX, VIEILLARD, VOISINS –. Le *DIR* se révèle donc bien une œuvre ouverte en dépit de et grâce à sa structure empruntée au genre du dictionnaire, que la mort a interrompue car elle seule pouvait en effet mettre un terme à pareille oeuvre.

11. *Le travail d'opacisation du «DIR» ou les ingrédients d'une œuvre littéraire*

La lecture du *DIR* ne saurait jamais oublier d'une part que nous ne savons pas exactement ce que serait devenu ce texte car les manuscrits et jusqu'au manuscrit A, le dernier en date, montrent bien que nous sommes en présence d'un travail en cours; d'autre part, il est rigoureusement indispensable de revenir sans cesse à *Boward et Pécuchet* qui accueille, détermine et qualifie le *DIR*. Lire le manuscrit A

sans tenir présent à l'esprit le contexte dans lequel il devait s'inscrire – une œuvre fictionnelle garante de liberté – nous fait courir le risque de contresens. Installer le *DIR* dans la fiction de *Bouvard et Pécuchet*, c'est – nous l'avons vu – se donner une pleine liberté d'écriture, tout en mettant en place quelques contradictions supplémentaires, ou tout au moins une combinaison d'ambiguïtés.

À l'opacité de la fonction d'auteur attribuée à Bouvard et Pécuchet non sur un plan formel mais sur un plan substantiel, s'ajoute l'opacité du destinataire – un texte apparemment daté dans le temps et l'espace, mais en réalité largement hors du temps par le travail scriptural de Flaubert et par l'extrême ambiguïté du matériau présenté – à la fois authentique et fictionnalisé, emprunté aux dires des hommes, appartenant à tout le monde et à personne, non identifiable, si ce n'est comme être contemporain de Flaubert, paradoxalement aussi susceptible de devenir le lecteur de ce même texte, si bien que, dans ce cas, le lecteur devient l'objet fictionnel et le destinataire non-fictionnel, sans oublier – ce que nous avons démontré – que la lenteur qui distingue l'évolution des mentalités et des contemporains fait que ce texte est encore largement d'actualité en ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle.

En outre, alors que la première partie du roman impliquait directement Bouvard et Pécuchet dans les échecs successifs qui y étaient décrits, l'erreur de méthode l'emportant sur celles relevant des matières étudiées, pour ce qui est du *DIR*, les erreurs sont objectivement extérieures aux deux personnages, non seulement parce qu'ils ont désormais la capacité de voir les idées reçues, mais parce qu'ils trouvent leur matériau totalement à l'extérieur, justement dans un monde qui, de fictionnel, rejoint le réel. Il se profile donc une opacité largement installée, cette fois, au cœur même des matières évoquées.

Opacité de la forme choisie – nous l'avons vu –. C'est ainsi que Flaubert prend à rebours la question de la per-

tinence d'un dictionnaire qui joue son rôle en amont ou au cours des activités humaines qui requièrent de telles compétences, proposant en fait un texte qui, au contraire, se situe en aval, qui enregistre a posteriori des énoncés dont la présence, si l'on s'en tient au titre, relève – à rebours – de l'erreur. Le guide potentiel n'est, dans notre cas, qu'une saisie référentielle sans destinataire avoué... Flaubert attaque la forme du dictionnaire par tous les angles possibles, jouant autant sur la variété entre les entrées, grâce au vertige d'une succession arbitraire, que sur le renouveau constant dans la présentation des textes des entrées. Poussant à l'extrême le choix de la décontextualisation, de la parcellisation et de l'anonymat des entrées, Flaubert non seulement s'approprie les données brutes mais il brouille les cartes, instille subrepticement quelques idées soi-disant reçues que l'on doit, semble-t-il, à sa seule inventivité – AIRAIN, LIVRE, CANARDS –, ne serait-ce que pour alléger la chape dénonciatrice particulièrement rude. Et nous arrivons ainsi à la parodie de ce qui est déjà une parodie, et peut-être à la vérité. Flaubert s'est dissocié d'un genre connu, banalisé, codifié à son tour en le complexifiant tant par sa localisation – au sein d'une œuvre de fiction: le côté rabatteur, vorace, systématique de Bouvard et Pécuchet étant dans ce cas servi par les caractéristiques mêmes du genre du dictionnaire (accumulation des notions sur un critère externe qui souligne la variété, le chaos d'un tel regroupement puisqu'il ne s'agit pas d'un dictionnaire, mélange des écritures/citations, phrases relevant de l'oral aussi bien que de l'écrit) – que par l'écriture du texte.

Le maximum de subjectivité – le texte de l'entrée – est juxtaposé au maximum d'objectivité – le mot-vedette et, dans un jeu qui repose tout entier sur le paradoxe, ce maximum de subjectivité – le choix d'une idée reçue parmi tant d'autres potentielles – prend l'apparence du maximum d'objectivité – langage pseudo-objectif du dic-

tionnaire, processus de généralisation, intemporalité... Soulignons aussi l'habileté qui consiste à faire croire aux lecteurs que ces formules brèves, lapidaires, d'apparence simple ont été à peine retravaillées, jouant sur une fausse séparation entre fiction et réalité, à partir d'un instrument qui sert habituellement la clarté du monde pour, cette fois, l'obscurcir et s'en moquer, en en montrant toute la fragilité.

L'extraordinaire modernité de *Bouvard et Pécuchet* a souvent été soulignée, de par sa structure, le choix de ses deux personnages-cloportes, le rapport au langage, à sa répétitivité, à ses impossibles vertus représentatives. Mais cette appréciation est à attribuer à tout *Bouvard et Pécuchet*, que l'on n'a que trop longtemps eu tendance à réduire aux dix premiers chapitres que Flaubert avait laissé largement achevés, dissertant sur la possible conclusion du premier volume et sur la composition du second. Les analyses philologiques des manuscrits à notre disposition ont désormais clarifié bien des doutes et la rigueur scientifique nous oblige aujourd'hui à évoquer *Bouvard et Pécuchet* dans la complétude des deux volumes qui le constituent selon la volonté créatrice de Flaubert. Dans cette optique, le *DIR* fait partie intégrante de la copie des deux cloportes et est donc à encadrer dans un statut fictionnel. Le texte de cette part de la Copie est lui-même désormais philologiquement établi et consent des analyses qui montrent justement combien, pour ce qui est de la deuxième partie, le *DIR* contribue fortement à l'extraordinaire renouveau narratif que Flaubert tentait avec *Bouvard et Pécuchet*. Saisir le pire de nos énoncés et de nos comportements, l'épingler du bout d'une plume qui fait mine de retranscrire le tout avec une parfaite ingénuité, et ce pour mieux mettre en évidence la part d'indécidable, les dénoncer, jouant de bout en bout sur l'ambiguïté autant entre auteur et personnages qu'entre lecteur et personnages, doit être salué comme une

proposition explosive si l'on veut bien la resituer dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle français. Ce qui explique la fascination que ne cesse d'exercer ce texte, en France et pas seulement.

## Dalla reificazione alla letterarietà

*Traduzione sintetica di Ida Porfido*

Strano destino quello del breve testo di Flaubert intitolato *Il Dizionario dei Luoghi Comuni* (che d'ora in poi indicheremo con la sigla *DLC*): dopo aver accompagnato lo scrittore per quasi tutta la vita, è rimasto incompiuto. Nato come testo autonomo, dotato fin dall'inizio di un titolo che non è mai mutato, dopo diversi ripensamenti ha finito per trovare una collocazione definitiva nella seconda parte di *Bouvard e Pécuchet*. L'opera, alla cui elaborazione Flaubert sembra aver fatto partecipare gli amici più intimi, nel corso degli anni si è trasformata, abbandonando progressivamente i contributi esterni di cui si era sempre nutrita – battute di spirito, errori diffusi – fino a diventare il luogo in cui sviscerarli per mezzo di una scrittura sintetica, incisiva, elaborata, pienamente flaubertiana.

Strano destino anche quello del *DLC* dopo la scomparsa dell'autore. Per anni i tre manoscritti ritrovati sono stati pubblicati senza troppe distinzioni, né di cronologia, né di attribuzione. Ed è importante sottolineare che la prima edizione diplomatica la si deve a una ricercatrice italiana, L. Caminiti Pennarola, della scuola di A. Cento, mentre l'identificazione cronologica corretta dei manoscritti è opera nostra. Questo è il motivo per cui riteniamo che oggi sia giunto il momento di proporre una traduzione italiana del *DLC* rispettosa di tali criteri.

*Il lento scivolare del «DLC» verso «Bouvard e Pécuchet»*

La critica dispone di scarsi indizi per ripercorrere la genesi dei due testi flaubertiani, che a lungo si sono sviluppati in parallelo prima di confluire in un'opera unica, interrotta dalla morte dell'autore. Di fatto soltanto la corrispondenza di Flaubert permette di ricostruirne genesi e storia.

Nel 1837 il giovane Flaubert pubblica in una rivista letteraria di Rouen, «Le Colibri», *Una lezione di storia naturale – genere «commesso»*, breve testo che segue il modello delle Fisiologie allora di moda. Il racconto, tuttavia, potrebbe anche essere un pezzo del puzzle che più tardi costituirà *Bouvard e Pécuchet*. Inoltre, non è chiaro il ruolo giocato da *I due cancellieri*, una novella di Barthélemy pubblicata nel 1841 nella «Gazette des Tribunaux», che racconta proprio la storia di due impiegati ritirati in campagna per dedicarsi a più appassionanti attività e poi costretti a tornare al loro lavoro di copisti.

Ciò che è certo è che la prima vera traccia documentata del romanzo risale al 1862: terminata *Salammbô*, Flaubert oscilla tra due opere nuove, una delle quali si chiama *Storia di due eremiti – I due commessi*. La corrispondenza dell'epoca registra i suoi tentennamenti e le diverse fasi di elaborazione del progetto. In una lettera ai fratelli Goncourt, la trama viene articolata in tre parti: la prima è riservata all'incontro tra i due impiegati in pensione e alla loro scelta di vivere in campagna; la seconda racconta delle loro diverse esperienze; la terza evoca il ritorno alla loro primitiva condizione di copisti. L'elemento importante risiede nel riferimento al *DLC*, segnalato in nota. Tuttavia il progetto viene accantonato in favore dell'*Educazione sentimentale*, almeno fino al 1° luglio 1872, data in cui Flaubert torna a parlare dei suoi due personaggi in una missiva a G. Sand. Un mese dopo è in piena fase redazionale, anche se una serie di problemi personali lo costringono a sospendere la stesura dell'opera per scrivere i *Tre racconti*

(giugno 1875-febbraio 1877). Sfortunatamente, la morte lo coglie all'improvviso l'8 maggio 1880, mentre si accinge a cominciare il capitolo decimo.

A nostro avviso, non è però una forzatura scorgere, in una lettera del giovanissimo Gustave (10 anni) all'amico E. Chevalier, il primo indizio di un interesse piuttosto precoce per i luoghi comuni. Due ci appaiono i momenti di maggiore concentrazione dello scrittore sul *DLC*: intorno agli anni 1850-1853, come si evince dalle lettere indirizzate a L. Bouilhet e L. Colet, e dalla fine degli anni 1870 fino alla morte, mentre è intento a scrivere la seconda parte di *Bouvard e Pécuchet*.

Il primo periodo ci consente di sapere che, fin da allora, il genere è stato definito, il titolo individuato e il testo, quanto meno nelle intenzioni, immaginato insieme a una prefazione volutamente ambigua. Le dichiarazioni dell'autore provano che si tratta di un'opera di cui ha discusso a lungo con gli amici, tanto che l'idea del *DLC* forse può essere nata nel famoso periodo del *Garçon*, momento di parodie cameratesche e di critiche accese. In particolare, in una lettera a L. Colet, Flaubert si lascia andare a una lunga descrizione dell'opera, che dimostra quanto il progetto gli stesse a cuore e come avesse le idee chiare circa il suo sviluppo autonomo.

La prima parte del romanzo, praticamente terminata, narra le vicissitudini di due copisti alle prese con lo scibile umano e le sue testimonianze concrete. La vicenda, come è noto, si concluderà con la decisione dei due amici di tornare alle loro mansioni iniziali. Tuttavia, a differenza della novella di Barthélémy, il romanzo non finisce qui, anzi comporta un secondo volume, destinato a contenere il frutto del lavoro dei due copisti. Stando alle indicazioni forniteci da L. Caminiti Pennarola, il secondo volume avrebbe dovuto comprendere uno *Sciocchezzaio*, un *Dizionario dei Luoghi Comuni*, un *Catalogo delle Idee chic* e alcuni *Pezzi inventati*, con inserti narrativi e annotazioni

a piè di pagina. Tali indicazioni sono peraltro confermate da una lettera dello stesso Flaubert a Edma Roger des Genettes. Perciò sembra che non ci siano dubbi circa il posto riservato al *DLC* all'interno di *Bouvard e Pécuchet*, anche se occorre fare alcune puntualizzazioni.

Innanzitutto la prefazione è scomparsa: è stata semplicemente eliminata, o sostituita dalla prima parte di *Bouvard e Pécuchet*? Dopodiché, che fine ha fatto il *DLC* che, in una lettera a Edma Roger des Genettes del 1852, sembrava ormai pronto e parte integrante del secondo volume dell'epopea dei due copisti? Le forti perplessità di G. de Maupassant, nel ricevere dalla nipote di Flaubert il fascicolo relativo al secondo volume, sono emblematiche: nel progetto iniziale dell'autore le note avrebbero dovuto essere collegate sia da frammenti di racconto riguardanti i copisti, sia da brani di dialogo con funzione di commento alle loro letture disparate. La loro assenza rende il testo illeggibile: un ammasso di citazioni disordinate e senza senso. Sappiamo che Flaubert ha parlato spesso del suo libro con il giovane collega, perciò le dichiarazioni di quest'ultimo vanno tenute in gran conto, tanto più che nessuno sa realmente come siano state "riordinate" le carte di Flaubert, o se siano state addirittura smembrate. Dovremo accontentarci della presentazione del *DLC* fornitaci dall'autore stesso: «un romanzo moderno [...] che ha la pretesa di essere comico», «una specie di enciclopedia critica in forma di farsa», e analizzare i testi pervenutici.

Dato che il secondo volume è largamente incompiuto, gli editori dell'opera hanno proceduto a scelte anche molto diverse tra loro. Per anni, con il titolo *Bouvard e Pécuchet*, sono stati pubblicati i primi undici capitoli del romanzo, vale a dire la prima parte. Contemporaneamente, all'inizio del Novecento l'edizione a sé del *DLC*, a cura di L. Ferrère, il quale proponeva un testo in apparenza compiuto, ha "autorizzato" altre edizioni del *DLC* come testo indipendente. Inoltre, se il posto che spetta al *DLC*

nell'ultimo romanzo flaubertiano oggi non rappresenta più un problema, non si può dire lo stesso per gli altri scritti inclusi in questa parte del volume (talvolta organizzati in diverse sezioni comprendenti citazioni di varia natura e provenienza, insieme a pure invenzioni d'autore). Un altro elemento sembra ormai assodato: alla nuova fase della vita di *Bouvard e Pécuchet* corrisponde una narrazione profondamente diversa dalla prima. E, infatti, l'unità di scrittura prescelta per la seconda parte, ovvero la frase breve, si oppone nettamente, anche sul piano visivo, ai pesanti capitoli iniziali.

Senza un motivo noto, il testo del *DLC* perde quindi il suo statuto autonomo, si libera della prefazione e, insieme ad altri frammenti testuali, scivola all'interno di un volume nato nel frattempo. Tutto ciò implica inevitabilmente un cambiamento di prospettiva, che non solo privilegia la struttura narrativa, ma trasforma anche un testo d'autore in uno scritto elaborato da creature di fantasia. Il manoscritto flaubertiano è esplicito a tal proposito: «Bouvard e Pécuchet fanno il *Dizionario dei Luoghi Comuni*».

La struttura di base si modifica in conseguenza delle trasformazioni subite dai personaggi, i quali intraprendono un percorso all'interno delle conoscenze umane, ma falliscono per mancanza di metodo. Eppure, la loro indagine mette comunque in luce i limiti e i problemi legati al sapere che, per definizione, risulta più fallace del suo contrario, tanto che nel libro l'ambiguità è onnipresente e la comicità ambivalente. *Bouvard e Pécuchet* è un romanzo ottocentesco ma – e in questo apre la strada alla modernità – mette in scena la crisi di ciò di cui il XIX secolo andava forse più fiero, ovvero la capacità umana d'interpretare, con rigore scientifico crescente, il mondo che ci circonda. L'audacia mostrata da Flaubert, nell'epoca del trionfo di Verne, indica quanto lo scrittore fosse avanti nella riflessione sulle cose del mondo, così come nella sperimentazione dell'oggetto letterario, al quale apriva prospettive

assolutamente inedite. Il carattere tendenzialmente esaustivo e metodico della prima parte di *Bouvard e Pécuchet* è minato in profondità dalla casualità, frammentarietà e incompletezza degli elementi che, invece, contraddistinguono la seconda parte. Non foss'altro che dal punto di vista formale, le due sezioni si oppongono decisamente, sebbene continuino a essere tenute insieme dal filo della "classificazione" azzardata dai protagonisti. Se nella prima *Bouvard e Pécuchet*, incapaci di svolgere una qualunque attività critica, sono alle prese con i saperi più disparati, la seconda li oppone proprio a quelle "perle" che avevano cercato di catalogare con tanto accanimento, perché li vede ormai in grado di riconoscere la stupidità umana. Il meccanismo binario funziona alla perfezione: il lettore passa dalla completezza e universalità, alla parzialità e particolarità, dall'accumulazione coatta alle pennellate rapide, da capitoli interminabili a parole e frasi.

Due uomini sfidano l'autorità che promana da materiali linguistici autentici, sia perché appartenenti al codice scritto, sia perché garantiti dalla doxa. Ed ecco presentarsi al lettore la prima difficoltà: senza perdere di vista il fatto di star leggendo un'opera di finzione, egli deve evitare di lasciarsi destabilizzare da essa, soprattutto nel momento in cui vi trova affermazioni ben note, per averle sentite più volte, o addirittura per averle pronunciate. Il testo genera dunque tensione, una sollecitazione tanto più forte in quanto il lettore non può identificarsi con i protagonisti del romanzo, benché questi abbiano ormai acquisito qualità "intellettuali". Sarebbe molto più semplice considerare il *DLC* un prodotto d'autore e null'altro – cosa che attualmente si tende a fare, proprio in considerazione dell'incompletezza del secondo volume –, ma questo significherebbe far torto a Flaubert e allo stesso *DLC*. Sembra, infatti, che la seconda parte di *Bouvard e Pécuchet* sia fondata in maniera specifica sulla nozione di ambiguità, quella che un tempo era rivendicata dalla prefazione. La

struttura, per esempio, è speculare: ai 60 luoghi comuni registrati nel *DLC* fanno eco altrettante evocazioni presenti nella prima parte del romanzo. Difficile non leggersi un gioco di specchi e la prova di quanto l'opera fosse al centro degli interessi di Flaubert.

### *Il testo del «DLC»*

L'opera pone numerosi problemi, a cominciare dalla scelta del testo cui fare riferimento. Infatti, tra le carte raccolte dopo la morte di Flaubert, sono state ritrovate ben tre versioni manoscritte del *DLC*. Attualmente i manoscritti si trovano nella Biblioteca municipale di Rouen, lasciati per testamento dalla nipote dell'autore, Caroline Franklin-Groult. I materiali riguardanti il *DLC* sono conservati in cartelle indipendenti, il che spiega in parte perché il testo sia stato a lungo pubblicato come opera a sé. D'altro canto, i tre manoscritti sono stati catalogati soltanto con due collocazioni: «ms. gg. 227» si riferisce ai manoscritti comunemente chiamati A e B, mentre «ms. gg. 228» indica il manoscritto C.

Il manoscritto A riporta 707 lemmi, organizzati in una sequenza alfabetica tendenzialmente corretta e corredata da aggiunte, cancellature a penna e a matita. Nel manoscritto B si trovano 452 lemmi, disposti in un ordine alfabetico piuttosto approssimativo. Tra questi prevalgono quelli scritti da Laporte, amico e collaboratore di Flaubert, e il testo si presenta quindi come una sorta di tappa di aggiornamento. Il manoscritto C presenta 548 lemmi, scritti su foglietti singoli e incollati su due colonne per pagina, in modo da seguire l'ordine alfabetico.

Le versioni del romanzo proposte nel corso degli anni sono state, e continuano a essere, molto diverse, mescolando senza rigore filologico i manoscritti. Nel 1990 abbiamo curato un'edizione critica fondata su un'analisi metodica delle tre versioni in questione, il che ci ha permesso

di stabilire una gerarchia definitiva tra i vari manoscritti: quello comunemente denominato A è l'ultimo lasciato da Flaubert, che vi stava lavorando a partire dai "serbatoi" B e C. Quasi interamente scritto di suo pugno, infatti, contrariamente agli altri due che registrano numerosi interventi di Laporte, il testimone A riporta lemmi sbarrati, testi di lemmi parzialmente cancellati, voci del tutto prive di testo. La nostra edizione è stata improntata ai seguenti criteri: l'eliminazione delle voci e delle frasi cancellate, il rispetto sistematico dell'ordine alfabetico, la scelta (in caso di coesistenza di diversi lemmi) di quello aggiunto per ultimo, la normalizzazione della grafia. Di fatto, delle 707 voci riportate nel manoscritto, Flaubert ne ha conservate solo 534, o meglio 532, visto che BILIARDO e DOLORE compaiono due volte. Ed è in base a queste premesse che qui proponiamo una traduzione italiana, con testo a fronte, del manoscritto prescelto. Quanto alla punteggiatura, l'analisi delle tracce di oralità presenti nel *DLC*, appositamente condotta per la presente edizione, ci ha portato a privilegiare una normalizzazione in chiave espressiva, seguendo un uso spesso soltanto abbozzato dall'autore.

### *L'oralizzazione del testo dei lemmi*

Il testo del *DLC* di cui disponiamo è un testo di lavoro, che si presenta in uno stato senz'altro avanzato, ma lungi dall'aver raggiunto la forma definitiva. Così ci è parso interessante operare un confronto tra i tre manoscritti, alla ricerca di modifiche significative o sostanziali. In particolare, ci siamo soffermati sull'importanza accordata all'oralità, per cercare di capire quale tipo di fonte avesse rappresentato per lo scrittore l'universo della "conversazione" e come fosse riuscito a lavorare con gli ingenti materiali raccolti.

I testi analizzati rivelano l'importanza dei cosiddetti marcatori di oralità, quali le virgolette e alcuni segni d'in-

terpunzione. Del tutto assenti dal manoscritto B, tranne che per la voce DIO in una citazione di Voltaire, le virgolette sono presenti in C, ampiamente trascritto da Laporte, che di fatto si comporta come un vero e proprio copista, lavorando senza fretta né slancio creativo. A volte nel testo compare un trattino, quasi Flaubert intendesse abbozzare un dialogo, ma, ancora una volta, senza alcuna sistematicità. La tendenza a mutuare materia dalle conversazioni di ogni giorno si conferma e s'intensifica nel manoscritto A, benché ignoriamo se l'autore ricorresse a vere e proprie trascrizioni o a ricordi personali. Rimane il fatto che era molto sensibile ai suoni e teneva a che le parole risuonassero correttamente alle sue orecchie.

Un elemento significativo è rappresentato, in alcuni casi, dalla mancanza di virgolette e dal folto numero di punti interrogativi ed esclamativi, il che lascia supporre che siamo in presenza di uno stralcio di dialogo o di un'espressione trascritta fedelmente. In generale, nel passaggio da un manoscritto all'altro, e soprattutto da B e C verso A, si registra un aumento dei segni d'interpunzione espressivi, volti a infondere vitalità nel testo. Magari, in fase di revisione finale, Flaubert avrebbe cercato di adeguare il *DLC* al formalismo pseudo-oggettivo tipico del genere dizionario. Non ci è dato saperlo. Comunque sia, questi marcatori rimangono per noi la traccia di quell'oralità cui lo scrittore attribuiva molta importanza, oralità che, nel caso specifico, ancor prima di essere a valle – nel testo flaubertiano – si trovava a monte – nel materiale colto al volo o trascritto.

Il testo B si sofferma anche su indicazioni relative alla pronuncia (CLUB). Se alcune voci s'inscrivono in una forma a metà strada tra la scrittura normativa del dizionario (assenza di soggetto, ricorso alla terza persona singolare, forma impersonale) e lo stile della conversazione a una o più voci (punto esclamativo, per esempio), in una sorta di scena dialogata appena accennata, alcuni lemmi si spingono addirittura oltre, facendo risuonare una specie di "voce"

del dizionario stesso, sotto forma d'ingiunzione (ALCOLISMO). Anche quando la scrittura si fa più normativa, la ricerca dell'oralità è sempre presente, non foss'altro che sotto forma di aggettivo qualificativo a valore elogiativo. Insomma, le tecniche di scrittura non balzano subito agli occhi, ma tradiscono senza dubbio le fonti: quelle banali conversazioni che qualsiasi francese dell'Ottocento era in grado di sostenere o ascoltare.

### *La teatralizzazione del testo dei lemmi*

L'insieme dei comportamenti verbali o gestuali che descrive, suggerisce, impone il *DLC*, sembra rispondere a un forte desiderio di visibilità, fisicità, e persino teatralità. È raro, per esempio, che i verbi siano neutri (dire), perché molto spesso vengono descritte reazioni viscerali e veementi. Inoltre, vengono allestite vere e proprie messinscena, che possono andare dalle reazioni intellettuali da adottare in determinate circostanze fino a vere e proprie esternazioni spettacolari. È una vera e propria guida comportamentale ad essere quindi orchestrata, un vademecum mirante a stigmatizzare la robotizzazione del locutore, tanto quanto l'autocontrollo cui si sottopone per essere sicuro di essere nel giusto.

### *Il lavoro flaubertiano sulla forma "dizionario"*

Dal genere dizionario lo scrittore mutua una forma aperta e un ordine imposto dall'esterno, dotato di una parvenza di obiettività, che corrisponde perfettamente al bisogno di classificazione di Bouvard e Pécuchet. I due copisti sembrano confondere continuamente l'organizzazione e la distribuzione del sapere con l'analisi critica delle nozioni riportate, in una specie di sostituzione del contenuto con la forma.

D'altronde, lo scrittore utilizza a proprio vantaggio alcune tecniche specifiche dei dizionari: il gioco dei rimandi, che di fatto serve ad annullare le affermazioni categoriche (BIONDE, BRUNE, ESTATE, INVERNO); la citazione, che presenta in chiave riduttiva un personaggio (ARCHIMEDE, CARTESIO), un oggetto (DENARO), un'istituzione (UNIVERSITÀ), quando non si tratta di una vera e propria citazione inventata (MASSONERIA). L'effetto è ancora più evidente nel caso di un testo incentrato su un vero e proprio errore (BUDDISMO).

Dato che ogni dizionario mira a essere il più completo possibile, Flaubert include una voce e il suo contrario, giocando in maniera palese con conoscenze imprecise (CAMMELLO), possibili errori d'uso (MERCURIO), sfaccettature della realtà (ATTRICI), difetti degli uomini (ACADÉMIE FRANÇAISE), generalizzazioni improprie (MUSICA). In particolare, dal genere individuato prende in prestito la tendenza a creare categorie, definizioni a carattere generale, che in lui finiscono per diventare caricaturali a causa di generalizzazioni o restrizioni indebite. Si pensi all'uso che fa di aggettivi o pronomi indefiniti, insieme all'avverbio «sempre», negatore di qualsiasi temporalità, oppure ai numerosi passaggi dall'astratto al concreto, grazie ai quali riesce a trasformare un riferimento letterario in un caso reale (LETARGIA, METAMORFOSI), oppure una possibilità linguistica (DEICIDIO), un gioco di parole (DOMINO), una traccia mitologica (DELFINO, FENICE), un dato storico (LACONICITÀ) in fatti veri e comprovati. In altri casi Flaubert sfrutta al massimo le associazioni casuali prodotte dall'ordine alfabetico, tanto che un lemma può rimandare, nell'ordine, a un animale, un oggetto, un'istituzione, una persona, un'opera, un concetto, un luogo, dando vita a un universo governato dall'arbitrarietà degli accostamenti. Alcune voci sono collegate da un "effetto eco" e, al di là delle piste di lettura chiaramente indicate dai rimandi flaubertiani, il testo sem-

bra sotteso da molteplici attraversamenti tematici che funzionano come imprevedibili rizomi.

Come si passa dalla stesura di un dizionario alla lettura di un finto dizionario? In altri termini, come si fa a trasformare un artificio compilativo in romanzo, visto che il *DLC* non va letto come un dizionario, bensì come una delle tante pagine di scrittura flaubertiana? Per ottenere tale risultato ogni voce “lavora”, se così si può dire, il proprio testo in maniera autonoma, reclamando, anche nella decifrazione dei dettagli, un lettore attivo in grado di reagire, interrogarsi, riflettere sul tema proposto e sulle possibili connessioni. Flaubert gioca soprattutto sul suo disorientamento, perché il lettore non si misura immediatamente con il luogo comune nella sua veste più nota, e le sue aspettative vengono deluse. Flaubert rivolta il lemma come un guanto, oppure lo de-cataloga, nel senso che focalizza l’attenzione su un particolare. Inoltre, riprende la tecnica della contraddizione, spesso a fondamento delle esperienze di Bouvard e Pécuchet, e la eleva a sistema: gli annullamenti per contraddizione emergono dai rinvii (BIONDE, BRUNE), oppure operano all’interno dei lemmi in modo più o meno criptico (CERTIFICATO, CUJAS).

*Un testo ingiuntivo o la dittatura dei luoghi comuni*

In realtà, il *DLC* è un testo ingiuntivo. Una tonalità prescrittiva variamente declinata pervade molti lemmi: si può andare dalla dichiarazione anonima scagliata con violenza subito dopo la parola-chiave (OSTRICHE), alla secca ripresa della parola altrui per mezzo di una citazione decontestualizzata, ritoccata e quindi problematizzata (SOFFITTA). Un certo numero di percorsi obbligati, quasi fossero sensi unici del linguaggio, vengono veicolati dall’avverbio temporale «sempre», a valore categorico (ECONOMIA), mentre altre letture vengono imposte, senza troppi infingimenti, tramite il verbo «dovere» (ORIZZONTI), l’aggettivo «indispensa-

bile» o «utile», la seminegazione «ne... que», oppure una sorta di gerarchia tra i comparativi. Certo, il lettore s'imbatta anche in formulazioni più sfumate, perché indirette e modulate in senso positivo, ma anche in questo caso si tratta soltanto di una tecnica più sottile d'imposizione (SPERONI). Mettendo insieme un gran numero di luoghi comuni formulati nei modi più disparati, il *DLC* sottolinea la diffusione dei riflessi pavloviani che alimentano le nostre conversazioni. In definitiva, l'estro flaubertiano consente al lettore di apprezzare la molteplicità delle maschere linguistiche dietro le quali può nascondersi la dittatura dei luoghi comuni. Perciò, l'immagine del locutore che emerge dal testo in esame non solo è fortemente aggressiva, ma anche spiazzante. Ricorda quella di un contestatore, di qualcuno che intende dissociarsi, esattamente in contrasto con quanto di norma ci si aspetterebbe da chi si nutre di luoghi comuni che, nell'immaginario collettivo, rappresentano l'espressione di un ampio consenso. Tuttavia, ciò che forse colpisce maggiormente in questa figura è proprio il suo rifiuto di usare il senso critico per esprimere un pensiero personale.

Un'imposizione più subdola di una lettura sclerotizzata del mondo deriva dall'uso di un artificio meno appariscente, e decisamente antitetico rispetto a quelli presentati finora, ovvero la focalizzazione su un particolare inaspettato, sorprendente (BUFFON). Qui si attua un gioco sottile tra apparenza e realtà: il portatore di luoghi comuni spaccia per evidente ciò che non lo è, mettendo l'accento su elementi forse anche veri, ma senz'altro secondari o non pertinenti (CEDRO) oppure discutibili (PAGLIACCIO), sviando così l'attenzione rispetto all'essenziale.

### *La storia di una passione*

La stesura del *DLC*, che inizia negli anni 1850, accompagna Flaubert per quasi tutta la vita. Lo si evince facilmente dal confronto tra alcune voci presenti nell'opera e

quanto scriveva l'autore ai diversi corrispondenti (ARTISTI, per esempio, rimane invariata negli anni; altre voci, invece, come FRANCIA, subiscono modifiche sostanziali, oppure ritocchi, come nel caso di NÈGRE).

Una lettura attenta dei testi flaubertiani mostra una presenza, al tempo stesso attiva e passiva, dei luoghi comuni. Condannate nel corso degli anni e delle opere, sia nei romanzi e nei resoconti di viaggio, sia nelle missive private, queste espressioni sono di volta in volta oggetto di un posizionamento variabile, che va dalla presa di distanza irata alla dipendenza riconosciuta, come testimoniano le famose "tiriterie" flaubertiane. Diversi critici hanno confrontato i luoghi comuni presenti nel *DLC* con quelli rintracciabili nell'insieme della scrittura pubblica e privata di Flaubert. In uno studio intitolato *L'elaborazione flaubertiana dei luoghi comuni*, noi stessi abbiamo proposto, pur senza ambire all'eshaustività, un rilevamento temporale dei luoghi comuni riscontrabili nell'intera corrispondenza, a partire dal 1839, così come un quadro sinottico dei luoghi comuni presenti in tutte le opere di Flaubert.

### *La leggerezza di Flaubert o il dubbio del lettore*

A ben guardare, *Bouvard e Pécuchet* è un'opera che parte da una finzione, passa per la realtà e infine torna alla finzione. Un essere in carne ed ossa affida a due creature di carta una materia originariamente autentica, che in seguito verrà manipolata dalla sua scrittura. E Flaubert non nasconde affatto la provenienza dei materiali usati nel *DLC*. Anzi, uno dei suoi meriti maggiori consiste proprio nell'aver saputo conservare, in un testo molto elaborato, l'apparente freschezza, spontaneità del discorso quotidiano.

Flaubert scrive *Bouvard e Pécuchet* per un lettore appassionato di letteratura e, in particolare, di romanzi, un lettore potenziale, virtuale, non riconducibile a un tempo e uno spazio. È sufficiente confrontare i manoscritti B e

C con l'ultimo supporto di lavoro per constatare la lunga strada percorsa da quella che in origine era soltanto una raccolta di luoghi comuni fino ad arrivare a un testo letterario in piena regola. I due protagonisti, invece, non scrivono per un destinatario, sono lettori di se stessi, perché hanno deciso di vivere lontani dal mondo, in una situazione di autarchia personale e scritturale.

La lettura del *DLC* induce una diversità di reazioni. All'inizio prevale il distacco: non s'innesci nessun meccanismo d'identificazione, tutt'al più il lettore prova solidarietà o tenerezza nei confronti dei due personaggi. Non appena si trova a leggere i lemmi del *DLC*, però, egli si accorge che, se la descrizione di certi difetti gli suscita ilarità (ASSENZIO), l'apprezzamento di altri lemmi, invece, esige da lui un percorso indiretto, quasi una forma di complicità intellettuale più raffinata (STRANIERO). L'unione di materiali autentici, materiali rielaborati e testi scritti da Flaubert a imitazione dei luoghi comuni, ingenera dissociazione, ma anche parziale adesione. Si pensi, per esempio, all'uso flaubertiano dei pronomi personali. Se il «noi» lascia uno spazio disponibile all'eventuale accoglienza di un interlocutore e a un accordo con lui (CORPO), per sua stessa natura il pronome impersonale «on» si pone, invece, come fortemente ambiguo. Questa terza persona singolare riesce di volta in volta a far sentire, in un certo senso “raggruppandole”, le voci diverse e indistinte di quanti si servono dei luoghi comuni (DOGE), ma anche a figurare un autentico “nemico” del locutore (MEMORIA). In generale, il rifiuto di creare individualità porta a lemmi in cui il «vous» è adoperato come variante a valore impersonale di un generico «si». In altri casi, però, il «vous» si fa più incisivo e sconcertante, come quando stigmatizza autocelebrazioni intellettuali, forme esplicite di autoreferenzialità (IMBECILLI). Tuttavia, la particolarità del *DLC* consiste in una complicità tra il lettore e l'osservatore/giudice/creatore di luoghi comuni, alias Bouvard e Pécuchet, alias Flaubert, fondata

sull'apprezzamento della creatività dispiegata. Alcuni lemmi, molto più ambigui della media, costituiscono una vera e propria rete testuale (OMERO) e sembrano toccare uno degli aspetti che hanno turbato maggiormente l'autore: il rapporto che ognuno di noi può avere con l'ignoranza.

*Il «DLC» o l'arroganza dell'ignoranza*

Spesso una lettura continua e partecipata del *DLC* impedisce di accorgersi di quanto il motivo ricorrente dell'ignoranza mini il testo in profondità. A volte si manifesta in modo parziale o totale (INFINITESIMALE), altre volte il gioco si fa più complesso: a un primo livello sembra si avvalorì l'ignoranza sottintesa, incoraggiata in quanto tale (FORNARINA), mentre a un secondo livello si ammicca a un lettore più sofisticato, in grado di comprendere le sottigliezze della creazione artistica. L'arroganza dell'ignoranza può anche seguire strade diverse e, per esempio, cristallizzarsi in dichiarazioni volte a far passare la mancanza d'informazioni per verità (AFFRESCO). Qualora l'ignoranza sia comprovata, l'importante è cadere in piedi, disporre subito di una buona risposta senza rinunciare alle proprie certezze (ABELARDO). Tutti questi casi illustrano l'immobilismo che contraddistingue il locutore del *DLC*, la sua inerzia mentale e la sua dipendenza da un conformismo cui improntare i propri comportamenti. Flaubert non si è dimenticato della complessa questione dei saperi che ha trattato nella prima parte di *Bouvard e Pécuchet*: ciò che viene qui esacerbato è il rapporto con il sapere che fonda questo tipo di espressioni. Perciò tra le due parti del romanzo esiste una grande continuità. Il gioco di ruoli viene portato al parossismo: spesso l'ignoranza viene proclamata necessaria, perché l'unica cosa che conta è che le affermazioni siano perentorie, indiscutibili e suffragate da toni accesi e violenti. Il fine ultimo è imporsi, conquistarsi un posto nel contesto sociale, al di là dell'intrinseca per-

tinenza delle informazioni trasmesse. Parlare si rivela più che mai il miglior modo per esistere socialmente.

*Il «DLC», un testo datato?*

Indubbiamente le voci del *DLC* flaubertiano riflettono la temperie culturale propria del secondo Ottocento, persino nella scelta della forma dizionario. Infatti, dietro le diverse voci si può leggere il più totale adeguamento al “politically correct” borghese, tanto in maniera diretta (IPOTECA, PAGANINI) quanto indiretta (ABELARDO, CROCIFISSO), anche se sempre al servizio della descrizione di uno spazio sociale, codificato fino al ridicolo. Nel *DLC* si scopre un vasto campionario di comportamenti socialmente garantiti e compatibili: alla campagna si preferisce la città, in casa non devono mai mancare determinati oggetti, all’uomo e alla donna si consiglia di portare una serie di accessori. Anche la conversazione deve ubbidire ad alcune regole ben precise: occorre farsi “riconoscere” in società per una determinata condotta più che per le proprie capacità intellettuali. In altri termini, se la vita in società è un continuo teatro, conviene recitarvi una parte sempre adatta alle circostanze: occuparsi dei POVERI, fingere tenerezza per i BAMBINI e andare in VIAGGIO DI NOZZE in Italia.

Inoltre, l’autore distribuisce lemmi che suscitano facile ilarità, banalmente provocata da allusioni sessuali, e regola qualche conto con il Romanticismo e i suoi eccessi (LUNA, MARE, ISPIRAZIONE POETICA). Il *DLC* è, dunque, fortemente inscritto nella realtà del XIX secolo, che illustra diffusamente in tutte le sue componenti: regionali, personali, storiche, culturali, quotidiane. Ciononostante, l’attualità dell’opera, per quanto paradossale, è innegabile: il *DLC* fustiga illustri istituzioni, tuttora presenti nel panorama culturale francese (LEGION D’ONORE), ignoranze diffuse (CHIAROSCURO), pregiudizi che resistono al tempo (SPIE). Qualche trasgressione riguar-

dante il sesso o la legge può essere cambiata nella forma, ma resta comunque valida. Ecco perché il *DLC* va considerato un'opera aperta, potenzialmente senza fine: interrotta soltanto dalla morte dell'autore.

*L'opacità del «DLC» o gli ingredienti di un'opera letteraria*

Ogni analisi del *DLC* non dovrebbe tralasciare due elementi fondamentali: da un lato, che non sappiamo esattamente cosa sarebbe diventato il testo nella versione definitiva, dall'altro che è indispensabile fare continui riferimenti a *Bouvard e Pécuchet*. Leggere il manoscritto A, senza tener conto del contesto in cui avrebbe dovuto iscriversi, rischia infatti di suggerire interpretazioni erranee.

Inserire il *DLC* all'interno di *Bouvard e Pécuchet* significa per l'autore concedersi ampia libertà di scrittura, il che implica anche il ricorso a varie forme di ambiguità. All'opacità della funzione autoriale attribuita ai personaggi, non su un piano formale bensì sostanziale, si aggiunge l'opacità del destinatario e del materiale presentato. Inoltre, se la prima parte del romanzo è caratterizzata dai ripetuti fallimenti dei copisti, dovuti a errori metodologici più che contenutistici, nel *DLC* gli errori sono oggettivamente esterni ai protagonisti, non solo perché Bouvard e Pécuchet hanno ormai acquisito la capacità d'individuare i luoghi comuni, ma anche perché trovano i materiali di cui hanno bisogno all'esterno, in un mondo che per l'appunto da fittizio è diventato reale.

L'opacità della forma prescelta, come abbiamo visto, viene messa in discussione dall'autore in diversi modi: giocando sull'estrema varietà dei lemmi, ricorrendo a una sequenza arbitraria, spingendo all'estremo la decontestualizzazione e la parcellizzazione delle voci, insomma confondendo le carte e moltiplicando le piste di lettura. Così Flaubert attacca alle spalle la questione della per-

tinenza di un dizionario, che di solito è utile a monte o in corso d'opera, proponendo un testo che, all'opposto, registra a posteriori enunciati dovuti a usi "sbagliati" della lingua. In definitiva, Flaubert si dissocia da un genere ben noto, banalizzando, codificando, rendendolo molto più complesso. La massima soggettività – il testo del lemma – viene giustapposta alla massima oggettività – il lemma che funge da richiamo – e, in un gioco imperniato sul paradosso, questa stessa soggettività – la scelta di un luogo comune tra tante altre potenzialità – assume l'apparenza di massima oggettività – linguaggio pseudo-scientifico del dizionario, processo di generalizzazione, atemporalità. Sottolineiamo anche l'abilità che consiste nel far credere al lettore che le formule lapidarie siano state manipolate lo stretto necessario, giocando su una finta separazione tra finzione e realtà, a partire da uno strumento che, di solito, è al servizio della chiarezza del mondo, ma che in questo caso viene usato per oscurarla, parodiarla, e mostrarne tutta la fragilità.

### *Conclusioni*

Numerosi commentatori hanno sottolineato la straordinaria modernità di *Bouvard e Pécuchet*, dovuta alla scelta dei personaggi, al rapporto con le forme e con il linguaggio, all'importanza della ripetitività, all'accento messo sulle impossibili virtù rappresentative. Questo giudizio lusinghiero, che di solito si riferisce soltanto ai primi dieci capitoli, va tuttavia esteso all'intera opera. Le analisi filologiche dei manoscritti consultati hanno ormai chiarito molti dubbi e oggi il rigore scientifico ci costringe a considerare *Bouvard e Pécuchet* nella sua completezza, ovvero nei due volumi che lo costituiscono per volontà di Flaubert. In questa prospettiva il *DLC* fa parte integrante del lavoro dei due copisti e va, quindi, inquadrato in uno statuto narrativo, il che contribuisce fortemente al rinnovamento perseguito dall'autore. Cogliere il peggio dei nostri enunciati e com-

portamenti, infilzarlo sulla punta di una penna che fa finta di trascrivere il tutto con assoluta ingenuità, denunciarli giocando sull'ambiguità tra autore, lettore e personaggi, va considerata una proposta letteraria esplosiva, soprattutto se si pensa al contesto storico-culturale in cui è nata. Questo forse spiega il fascino che continua a esercitare il testo in Francia e non solo.