

## Sur sept phrases de *Bouvard et Pécuchet*<sup>1</sup>

On connaît le goût, voire la fascination, de Barthes pour l'œuvre de Flaubert et pour Bouvard et Pécuchet (1881), en particulier. De cette passion continue témoigne dès 1953 le chapitre « L'artisanat du style » dans *Le Degré zéro de l'écriture*. Qualifiée d'« œuvre-limite », c'est-à-dire d'œuvre atypique, inclassable dans la production d'un écrivain, le dernier roman de Flaubert occupe une grande place dans le séminaire que donne Barthes à l'École pratique des hautes études en 1971 et qui, pour l'essentiel, porte sur la bêtise et sur la copie. Quelques années plus tard, au printemps de 1975, mais cette fois-ci dans le cadre d'un séminaire à l'université de Paris 7, Barthes consacre à nouveau sa recherche au roman de Flaubert, établissant un dialogue avec son travail antérieur. De fait, il reprend de longs passages de ses notes de 1971, comme cela apparaît clairement dans le manuscrit. Mais, assez vite, il s'éloigne de son premier travail et définit un nouvel objet d'étude : la phrase. Pour lui, l'objet, bien sûr, n'est pas neuf : entre fascination intellectuelle, projection affective et investissement moral, Barthes, on le sait, « idolâtre la phrase » (« *Délibération* », 1979). L'article « Flaubert et la phrase » (1967) mettait déjà l'accent sur l'importance de la syntaxe dans l'esthétique et dans l'éthique de Flaubert. Barthes sélectionne et isole sept phrases de Bouvard et Pécuchet dont il propose des analyses loin des pratiques habituelles de l'explication de texte. On peut lire en complément la conférence « Phrase – Modernité » donnée au printemps 1975<sup>2</sup>.

### Départ de recherche

Il s'agit ici d'un simple départ de recherche, au devenir incertain, à la durée incertaine. (Peut-être, si cela ne va pas, on arrêtera pour faire autre chose – et de toute manière, nous n'avons que quelques séances ensemble.) Quel départ ?

1. Au contact du texte-tuteur, il s'agit de surprendre des *plaisirs* (les miens ? pour le moment, c'est inévitable). Le désir, c'est ce qui est montré par un autre. Le désir est, non pas imposé, mais montré : ça prend ou ça ne prend pas. Professeurs d'Utopie ? Nous sommes des montreurs de désirs.

2. Je dois prévoir grossièrement ce que j'en fais : dans quel champ de savoir ils peuvent

1. Fragments d'un séminaire donné à l'université Paris 7 en 1975. Transcrit, présenté et annoté par Claude Coste avec l'aide d'Éric Marty.
2. Le texte est reproduit en juin 2010 dans la revue *Genesis*, présenté par Éric Marty et transcrit par Arlette Attali.

prendre place, quelles *digressions* (et donc, potentiellement, quelle écriture) ils peuvent déclencher.

1. Je relis donc (une fois de plus, ce printemps 1975) *Bouvard et Pécuchet*. Je cherche : qu'est-ce que je goûte ? Qu'est-ce qui me fait plaisir, à *fleur de peau du texte* ? Qu'est-ce qui fait *tilt* en moi ? L'œuvre ? Trop vague. La « construction » ? Sûrement pas. Des morceaux ? Je le crois un instant et je commence à essayer de me fabriquer une anthologie personnelle de *Bouvard et Pécuchet* (ce qui m'amènerait à une série d'explications de texte, mais peu importe). Je tiens au moins un morceau qui me fait plaisir : l'épisode du paon<sup>1</sup>. Mais, en en cherchant d'autres, je m'enlise : impossible de les *baliser*, de les *découper*. Ça rate.

Pendant, en cherchant mes morceaux, j'arrive à cerner mon plaisir (mon émoi ? mon excitation ?), dont je comprends mieux qu'il est intermittent (la jouissance est fondée sur des *intermittences*). Les formes discursives de ces intermittences sont des *phrases*. Je suis fasciné par certaines phrases. C'est donc là que je dois aller : ce qui fait *tilt* en moi, c'est la phrase.

2. Objet de jouissance, la phrase (de Flaubert, dans *Bouvard et Pécuchet*) a-t-elle à faire avec le savoir ? Puis-je espérer *travailler* sur les phrases qui me ravissent ?

Un vague « *dispatching* » de savoir s'ébauche tout de suite. De quoi est-ce que je dispose en puissance ?

a) Quel savoir général sur la phrase ? Il n'est pas rassemblé et reste très flou. Il y a, ici et là, par bribes, des propositions :

- Dans la linguistique saussurienne ? Très peu, car la phrase est du domaine de la parole (et donc de la combinatoire). On en trouve un peu chez Martinet<sup>2</sup>.

- Chez Chomsky ? Oui, on trouve une théorie de la phrase. Mais la phrase chomskienne est statutairement infinie. Elle prolifère (jusqu'à la mort du sujet) par emboîtements, selon des règles. Et je sais déjà que le point fascinant de *ma* phrase, c'est la clôture. À voir, cependant, bien sûr : mais ce n'est pas la  $\phi$  *stylistique*, la  $\phi$  écrite<sup>3</sup>.

- On trouvera peut-être davantage de choses du côté de la rhétorique : Aristote, les Stoïciens, Denys d'Halicarnasse, *peri hupsous*<sup>4</sup>, le *dictamen* médiéval<sup>5</sup>.

- Je pressens qu'il y aurait beaucoup à chercher dans le vaste champ de l'ethnologie, dans les civilisations (notamment par le biais de la religion) où il y a eu production réglée de *formules*, de versets, de « frappes ».

1. Au chapitre 10.

2. En 1967, l'article « Flaubert et la phrase » paraît en hommage au linguiste André Martinet dans la revue *Word* (avril, août, décembre 1968), avant d'être recueilli, en 1972, dans les *Nouveaux Essais critiques*. Dans les archives de Barthes rassemblées autour de Flaubert figure un ensemble de notes de cours, première version de l'article de 1967.

3. La lettre grecque Phi semble ici désigner la phrase.

4. Il s'agit de *Du sublime* (littéralement : *Au sujet de la hauteur*) du Pseudo-Longin.

5. *Dictamen* ou *ars dictaminis* : ensemble des techniques de rédaction latine adaptées entre 1070 et 1250 de la rhétorique antique pour répondre aux besoins de la société médiévale.

b) Il existe deux approches plus précises, que nous pouvons évoquer tout de suite – et nous allons le faire :

1 - Sur l'idéologie de la phrase qui nous intéresse au premier chef, on relève une approche décisive, neuve et juste de Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*. Partie B : « Le dispositif sémiotique du texte », chap. 2, « Syntaxe et composition » (à propos de *Un coup de dés*), p. 265 et suivantes<sup>1</sup>. Ceci sera notre texte théorique de référence, le cadre qui nous permettra de poser des questions, nos questions. C'est à cela que sert le travail des autres, s'il est intelligent.

2 - Sur la phrase de Flaubert ? Je renvoie à une première approche de la valeur-phrase que j'ai faite<sup>2</sup> et que je rappellerai (non pas la phrase chez Flaubert, ce n'est pas une étude grammaticale ou stylistique, mais la phrase pour Flaubert).

[...]

Donc, notre principe de recherche est de savoir pourquoi il s'établit un rapport de plaisir (ne raffinons pas pour le moment sur la distinction entre *plaisir et jouissance*<sup>3</sup>) entre certaines phrases de *Bouvard et Pécuchet* et ma lecture – et de la sorte, peut-être, comme en passant, en écharpe, allons-nous ébaucher quelque savoir sur la phrase, comme objet composé d'idéologie et de jouissance.

#### *Choix de ces phrases ?*

a) Je procéderai selon un principe d'individuation (selon un arbitraire de départ) : je retiendrai celles qui m'intéressent – sans que je sache encore en vertu de quel type d'intérêt (on peut dire aussi de quelqu'un que l'on désire : vous m'intéressez).

b) Combien ? J'ai d'abord pensé à une recension très nombreuse (parfois deux ou trois par page), quitte à signaler, inventorier, sans toujours commenter. Ce serait la méthode droite, car la quantité de l'inventaire peut engendrer une perception nouvelle du problème. Mais c'est impossible en raison du très petit nombre de séances (encore trois ou quatre).

Je choisirai une vingtaine de « bonnes » phrases – dans toute l'œuvre – virtuellement riches en commentaires, c'est-à-dire en possibilités de savoir, selon un principe chrestomathique (les phrases les plus « utiles »). Mais la chrestomathie diffère de l'anthologie : l'anthologie relève d'un principe de plaisir. Un texte, dans sa réalité de jouissance, est toujours anthologique (fait d'îlots, de marques, de pertes, d'isolats). C'est un centon

1. *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1974. Après avoir établi un résumé des grandes articulations du chapitre « Syntaxe et composition », Barthes suit pas à pas le cheminement de l'argumentation de Julia Kristeva. Celle-ci montre que la phrase se constitue comme un objet idéologique qu'un Mallarmé déconstruit en remettant en cause la prédication, la linéarité, la normativité, renouant ainsi avec l'« holophrase », ce mode d'expression où le pulsionnel atteint jusqu'au « refuge le plus solide de la normativité symbolique : la syntaxe ».

2. Voir notre note 2, p. 258.

3. Sur cette opposition, cf. *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

(*cento, onis*), un patchwork. Nous devons garder le principe anthologique – et non chrestomathique.

En conséquence, nous analyserons un très petit nombre de phrases – par force –, mais sans nous obliger à ventiler notre choix le long de toute l'œuvre. Nous les prendrons dans l'ordre de lecture, donc en en restant – par force – au début. C'est le départ, la préfiguration d'un inventaire que nous ne pourrions pas mener bien loin mais qui sera ainsi postulé.

#### *Mode du commentaire ?*

Bien que visant un objet qui est en principe formel (la phrase), nous n'excluons pas les plaisirs ou intérêts de contenu.

Certes, le départ sera linguistique (voir notre introduction sur la structure syntaxique normative); mais une linguistique qui garde son impératif saussurien (le sens fait partie de la langue; les sémantiques, de la linguistique).

La distinction entre forme et contenu constitue une fausse dichotomie. Le contenu est lui-même une forme (un code). On ne peut *arrêter* une phrase à sa forme. On peut la limiter en extension, non en intention.

Ce qui nous intéresse, c'est l'*objet*-phrase. Cet objet est *volumineux*: il est fait de *couches*, comme un oignon (il faut garder la métaphore de l'oignon qui se distingue de celle du fruit; avec l'oignon, pas de « noyau », pas de secret caché derrière la peau).

#### *Portée de l'opération « anthologique » ?*

En isolant des phrases, en traitant chacune d'elles comme un objet séparé, nous faisons subir à ces phrases une opération de *déconnection*.

Sous couvert d'une simple option opératoire, nous touchons à une transmutation radicale de conscience. Nous allons nous mettre à *voir* la phrase, à la déconnecter de son *tissu* au milieu duquel nous ne la voyons pas. Cf. Bataille, *Méthode de méditation*: « Le système des éléments connus où notre activité s'inscrit n'en est que le produit. Une voiture, un homme entrent dans un village: je ne vois ni l'une, ni l'autre, mais le tissu tramé par une activité à laquelle j'ai part. Là où j'imagine *voir* "ce qui est", je *vois* les *liens* subordonnant à cette activité qui est là. Je ne vois pas: je suis dans un tissu de connaissance, réduisant à lui-même, à sa servitude, la liberté (la souveraineté et la non-subordination premières) de ce qui est<sup>1</sup>. »

Pour *voir* l'auto, nous la déconnectons de sa fonction usuelle dans l'espace du village – de même, pour *voir* la phrase, nous la déconnectons de sa fonction ou narratologique, ou raisonnante (le discursif). Déconnecter, c'est séparer d'un usage, d'une fonction, c'est convertir un instrument en objet (cf. Duchamp et le *ready-made*). On sépare la phrase de sa fonction (prétendue) de communication qui recouvre elle-même une fonction *thétique* (il s'agit de poser la vérité). On passe d'une paranoïa à une perversion (déconnectée, la phrase peut devenir un fétiche). Il faut donc dès l'abord – et quelles que soient les phrases choisies – parler d'une

1. *La Somme athéologique I*, dans *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, 1979, p. 204-205.

*jouissance de déconnection*. La phrase déconnectée prend ainsi un pouvoir de fascination, de *sidération* (cf. la souche de *La Nausée* de Sartre<sup>1</sup>). C'est ainsi que l'on doit comprendre la *souveraineté* de la phrase.

Nous ne devons jamais perdre de vue dans nos commentaires et nos digressions que, notre départ, c'est l'évidence sidérante d'un objet de langage, que nous avons coupé de son artifice discursif, de sa facticité idéologique.

1

« Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert. » (P. 31<sup>2</sup>)

### 1. *Forme au sens traditionnel*

- On note une coupe binaire avec deux membres bien séparés puisqu'ils sont presque aussi longs l'un que l'autre; nous avons presque une organisation métrique.

- La coupe est renforcée par l'opposition phonétique é/è (degrés/désert).

- Il s'agit d'une coupe « logique » (au sens classique du mot dans les traités de rhétorique): avec une subordonnée et une principale. Fontanier parle de *subordonnée* (Fontanier<sup>3</sup>, p. 51) si la *proposition* (le sujet et le prédicat) se rapporte au sens général de la principale et ne tombe pas particulièrement sur le sujet ou sur l'attribut (dans ce cas, il s'agit d'une proposition *incidente*). Ici, on note une relation logique par excellence: la causalité (*comme*). La cause et son effet créent une *saturation* logique, un « sens complet et fini », selon la définition canonique de la phrase (Fontanier, p. 52).

### 2. *Déconnection*

La phrase de Flaubert est éminemment déconnectable, sans être pour autant gnomique, lapidaire. Son statut est subtil, dans un entre-deux subtil et ferme: elle n'est ni maxime, ni prise dans un tissu inextricable d'autres phrases. Elle est *extricable*, extractible. Elle a comme un parfum de maxime (mais seulement le parfum). Cette phrase est *l'insignifiance promue au rang de pseudo-maxime*.

La phrase est, dès lors, *copiable*. Elle appelle la copie. Le monumental (gnomisme lapidaire) est tourné, affaissé dans sa pratique-farce: la copie (cf. copies de la Vénus de Milo, de la Tour Eiffel). La phrase joue à l'éternité: la phrase de demain, de toujours, infiniment copiable. Flaubert le savait: il a copié cette phrase pour sa nièce: « À sa nièce Caroline: "C'est pour t'obéir, mon Loulou, que je t'ai envoyé la première phrase de *Bouvard et Pécuchet*." »

1. Antoine Roquentin, le personnage principal de *La Nausée* de Sartre (Gallimard, 1938), est fasciné par le spectacle d'une racine de marronnier et prend ainsi conscience de la contingence.
2. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition établie par Jacques Suffel, Paris, Flammarion, 1966.
3. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champ linguistique », 1977, p. 51.

Mais, comme tu la qualifies ou plutôt décores du nom de reliques et qu'il ne faut point adorer les fausses, sache que tu ne possèdes pas la vraie (phrase). La voici: "Comme il faisait une chaleur de 33 degrés, le Boulevard Bourdon se trouvait absolument désert." (1874)<sup>1</sup> »

Déconnectable, copiable, la phrase est *parodique* d'elle-même. De plus, ici, par la connotation, elle constitue une parodie de discours scientifique (33 degrés). Cette parodie de scientificité joue ici comme emblème de tout le livre (comme variations parodiques sur le discours de la vulgarisation scientifique). C'est déjà un peu comme si Bouvard et Pécuchet la disaient, cette phrase. Assurant une fonction emblématique, diagrammatique et *inaugurale*, elle donne, installe le *ton*. Elle retrouve la fonction du prélude, ou du *proème*, quand le rhapsode s'essaye avant de commencer vraiment le morceau.

### 3. Ellipse et catalyse

Avançons dans l'approche de l'objet phrase. Proust va bien nous y aider. Lisons ce qu'il dit de la phrase de Balzac – dont il a bien vu qu'elle transgressait l'être de la phrase – et ensuite nous comparerons *a contrario* avec notre phrase de Flaubert: « Ne concevant pas la phrase comme *faite d'une substance spéciale* où doit s'éliminer et ne plus être reconnaissable tout ce qui fit l'objet de la conversation, du savoir, etc., il ajoute à chaque mot la notion qu'il en a, la réflexion qu'elle lui inspire. S'il parle d'un artiste, immédiatement il dit ce qu'il en sait, par simple apposition<sup>2</sup>... »

Autrement dit, Balzac *catalyse*: il sature (alors que la phrase – nous le savons par Chomsky – n'est pas saturable). Son mode de catalyse est l'*apposition* (Proust pratique la comparaison). Le « Bavardage » renvoie au registre de la parole (en opposition avec la phrase, l'écriture).

Flaubert pratique l'*ellipse* (« substance spéciale »). Il n'appose pas. Il fait dominer la causalité (« comme », « les jugeant stupides », phrase n° 6), dont il fait l'armature même de la phrase (conformément à l'idéologie de la ratio). Pour lui, la phrase est comme un objet, un micro-système ayant sa hiérarchie interne (en opposition avec Balzac, qui accumule un pluriel d'*incidents*). Toute la logique doit être contenue dans la phrase. La phrase est une *enveloppe* logique (son origine, sa matrice est bien la *proposition*, notion logique, non grammaticale).

Ce que Balzac aurait catalysé, c'est ce que Flaubert a évacué: la seule et simple phrase de Flaubert aurait donné tout un paragraphe initial (considérations climatiques sur Paris, sociologie de Paris l'été, topographie du quartier de la Bastille, de la gare de l'Arsenal).

Il convient de noter le rapport à la science, au discours scientifique. Balzac est plus près de la science que Flaubert. L'ellipse n'est pas scientifique: être elliptique, ça ne fait pas bien. L'ellipse suppose qu'on a choisi un autre système de valeurs – l'art. En art, l'*implicite* est (du moins dans l'art classique, *était*) une valeur.

Ou encore: le silence. La phrase flaubertienne, sans être jamais hermétique, laisse entendre des *silences*. Le silence est le lieu constitutif de la phrase, comme de la musique.

1. Gustave Flaubert, *Extraits de la Correspondance, ou Préface à la vie d'écrivain*, édité par Geneviève Bollème, Paris, Seuil, 1963, p. 262.
2. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (1954), édité par Bernard de Fallois, Gallimard, 1954, p. 247.

Notons encore un sujet capital de recherche, de colloque : *l'implicite*. Cf. le livre de Ducrot *Dire et ne pas dire*<sup>1</sup>.

#### 4. *Anacoluthes des deux vérités*

Tout cependant n'est pas simple, orthodoxe, conforme à une ratio logique, dans la phrase de Flaubert. Il s'agit d'une phrase très retorse (d'où son attrait). Sur le plan du contenu (sur la forme du contenu, cf. Hjelmslev<sup>2</sup>), on relève une rupture de construction, une *anacoluthie* entre deux types (deux registres) de vérité : 1) une vérité physique, thermométrique (33 degrés), 2) une vérité phénoménologique qui correspond à ce que voit le sujet (« complètement désert »). Nous découvrons une vérité prosaïque, une tautologie descriptive, presque un propos de conversation. Les deux vérités étant posées, leur lien est sacralisé par la logique (« comme » est le degré zéro de toutes les subordinations : *cum*). Ici encore on retrouve l'« art » : la phrase vaut pour une description appuyée sur une raison. C'est l'espace de la grande peinture hollandaise<sup>3</sup> (espace inerte de la physique associé au tremblement du « vécu »), mais toujours avec une légère grimace parodique qui ouvre *le déboîtement des langages*.

Ou encore : l'association de la description et de la cause constitue une forme de thétique mixte. On pose le fait, on pose la cause, on joue à la vérité. Mais le déboîtement (le parodique) vient d'un accident de dénivellation. Il y a chute de la cause noble, pure, *mesurée* par l'abstraction éternelle de la phrase à la platitude de l'effet. Pas besoin de mesurer en degrés (33 et non 30 ou 35) pour comprendre qu'il fait trop chaud pour que les gens sortent ! On peut imaginer le gag : consultation solennelle d'un thermomètre et découverte que le boulevard Bourdon est désert !

L'anacoluthie est une sorte de saisie langagière qui *fige*, solidifie *un état de choses*. Nous voilà revenus à la *sidération* par le détour de l'ironie. Bataille : « À la rigueur, il n'y a sans doute aucun moyen de traiter le rationnel mieux qu'à l'aide de *cette involontaire ironie* des phrases, qui marque un simple état des choses. » (*OC III*, p. 12, note<sup>4</sup>) Ceci définit absolument notre phrase : elle pose l'état des choses, lui donne un tour rationnel, le tout pris dans l'ironie de la phrase (la phrase comme ironie) – cette ironie étant, sinon involontaire (mot trop psychologique), du moins incertaine, *irrépérable*.

1. *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972.
2. Barthes découvre les travaux de Louis Hjelmslev – ses *Essais linguistiques* sont publiés en 1959 – au moment où il écrit les *Mythologies*, dans les années 1950 (cf. également Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1965). Quand Saussure conçoit le signe comme l'unité du signifiant et du signifié, Hjelmslev distingue la forme du contenu (pensée) et la forme de l'expression (chaîne phonique).
3. Dans « Le monde objet » (1953), Barthes décrit « [...] la nature de la peinture hollandaise classique, qui, elle, n'a nettoyé proprement la religion que pour établir à sa place l'homme et son empire des choses. Là où dominaient la Vierge et ses escaliers d'anges, l'homme s'installe, les pieds sur les mille objets de la vie quotidienne, entouré triomphalement de ses usages. » (*OC*, t. 2, p. 283.)
4. Cette phrase de Georges Bataille n'apparaît pas à l'une des deux notes de la page 12 du troisième tome des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971. Il est néanmoins question dans la première note de la « phrase » et Bataille écrit ceci : « Je parle aussi, mais en parlant je n'oublie pas que la parole, non seulement m'échappera, mais qu'elle m'échappe. » (Préface à *Madame Edwarda*.)

### 5. Vérité/Bêtise

La phrase serait comme le *tableau vivant* de la vérité. Rappelons-nous la théorie (chez Kristeva) de l'anti-phrase mallarméenne. Mallarmé<sup>1</sup> maintient une instance thétique, en tant que possibilité de vérité et donc de dénotation (il y a un référent dénoté: le boulevard Bourdon désert). Flaubert propose une représentation figée, congelée (si l'on peut dire en l'occurrence!) du thétique, du dénoté, de la vérité. La phrase est comme un tableau vivant; ou encore la phrase (de Flaubert) est un *objet (ob-jectum)*, un cadeau posé devant moi, posé sur la table (*pro-positio*). Or cette parodie formelle de la vérité par le thétique de la phrase, c'est la bêtise même. Notre phrase est une production (retorse) de bêtise. La bêtise n'est pas l'erreur, du côté de l'erreur. La bêtise a besoin du thétique, c'est une vérité copiée, figée: une *doxa*, la doxa (pour Cicéron, la *sententia* renvoie à la doxa, à ce qui est sentencieux; ce qu'est notre phrase).

Nous comprenons alors le *parfum* de cette phrase: la production *esthétique* d'un objet endoxal de langage.

## 2

« Tout à coup un ivrogne traversa en zigzag le trottoir; et, à propos des ouvriers, ils entamèrent une conversation politique. Leurs opinions étaient les mêmes, bien que Bouvard fût peut-être plus libéral. » (P. 32)

### 1. Forme (au sens traditionnel)

Ce n'est pas une phrase, au sens typographique, légal (entre deux points), mais au sens macro-sémantique comme mise en scène d'un sens plein, clôturé.

Cette phrase est donc différente de la phrase n° 1: pas de coupe, de mètre. La forme n'est pas dans la « structure », mais seulement et pleinement dans le *lancé* de la phrase. Chez Flaubert, il faut noter la place capitale des adverbes (au début ou à la fin). Ici, l'ouverture de la phrase se fait par un adverbe, abrupt: *Tout à coup*. Assurant une fonction diagrammatique, la phrase trouve son accent par déplacement de l'adverbe en tête (loin du verbe), imposant une rupture logique du temps et de l'espace<sup>2</sup>.

Attention, cependant: le déplacement de l'adverbe, qui marque souvent la « substance spéciale » de la phrase (Proust), surtout chez Flaubert peut obéir à des motivations non analogiques, non imitatives. On peut déplacer l'adverbe, en quelque sorte, *pour s'en débarrasser*, déblayer la phrase pour la venue du syntagme nominal et du syntagme verbal. Il s'agit alors d'une véritable mise en scène (effet d'art, *préparation*).

1. Il s'agit certainement d'un lapsus de Barthes. Il faut entendre ici de Flaubert.
2. Les notes de Barthes restent peu explicites: « Fonction diagrammatique: accent par déplacement de l'adverbe en tête (loin du verbe), rupture logique du temps et de l'espace. »

## 2. La métonymie

L'armature « logique » est une chaîne métonymique : ivrogne → ouvriers → politique. Donc ce n'est pas une vraie logique (logique noble de la causalité). La métonymie, du point de vue de la ratio et de la phrase, comme structure normative, est une logique au rabais, une parodie de logique. Le lien d'emplacement est pris pour un lien d'implication : *post hoc, propter hoc*<sup>1</sup>. La métonymie correspond à une logique narrative. Le départ de la chaîne métonymique se fait à partir d'un *déclencheur* externe (cf. animaux et enfants<sup>2</sup>).

On comprend dès lors la valeur de cet opérateur spécifiquement flaubertien : « et ». « Et » est un opérateur métonymique : la pure contiguïté reçoit l'alibi d'une liaison grammaticale, donc pseudo-logique (la phrase comme espace où la grammaire et la logique sont censées coïncider, selon une conception classique). Liaison ténue mais existante, sorte de place, de degré zéro du mouvement métonymique, « et » joue sur les deux tableaux. Il a l'apparence d'un *énumérateur* logique (qui additionne des unités égales : l'*ouvrier* est alors censé évaluer l'*ivrogne*, logiquement) et la fonction d'un *joncteur* d'espaces, d'objets hétérogènes (fonction proprement métonymique). Il est l'*articulation*, le mouvement du corps (de l'enfant, de l'animal) qui tourne brusquement la tête à l'appel d'un signal incongru. Un ivrogne ? Un ouvrier.

## 3. Les voix

Écrire – produire une écriture, un texte –, c'est produire une énonciation à plusieurs voix (plusieurs fictions d'origine de l'énoncé) et brouiller plus ou moins ces voix, passer de l'une à l'autre sans prévenir, les rendre plus ou moins irréparables. Flaubert écrit classique : les voix sont multiples, subtiles, mais à *peu près* repérables :

a) *Un ivrogne traversa...* : c'est la voix du témoin, du narrateur typique. N'oublions pas (cf. Jakobson<sup>3</sup>) que certaines langues ont un mode spécial pour *rapporter* ce qu'on voit, ce qu'on a vu, ce dont on a été le témoin : le testimonial.

b) *Et, à propos des ouvriers...* : on note une ellipse (et une métonymie) : « ivrognes » renvoie à « ouvriers ». On perçoit la voix de Flaubert en tant qu'il détient, par statut d'écrivain et « vocation » qui lui est propre, un savoir critique sur le discours des autres. Flaubert connaît les routines, les filières de la conversation, les préjugés (ivrognes/ouvriers) et les reproduit en tant qu'artiste réaliste du langage. C'est la voix de la mythologie, de la parodie,

1. En fait, *post hoc, ergo propter hoc* : après cela, donc à cause de cela. Le ressort de l'activité narrative est la confusion de la consécution et de la conséquence, « ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *causé par* » (« Introduction à l'analyse structurale des récits », 1966 ; OC, t. 2, p. 840-841).

2. Barthes explicite cette allusion quelques lignes plus loin.

3. « Il semble que le discours historique comporte deux types réguliers d'embrayeurs. Le premier type rassemble ce que l'on pourrait appeler les embrayeurs d'*écoute*. Cette catégorie a été repérée, au niveau de la langue, par Jakobson, sous le nom de testimonial et sous la formule  $C^{\circ}Ca^1/Ca^2$  : outre l'événement rapporté ( $C^{\circ}$ ), le discours mentionne à la fois l'acte de l'informateur ( $Ca^1$ ) et la parole de l'énonçant qui s'y réfère ( $Ca^2$ ). Ce *shifter* désigne donc toute mention des sources, des témoignages, toute référence à une *écoute* de l'historien, recueillant un *ailleurs* de son discours et le disant. » (Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », 1967 ; OC, t. 2, p. 1251.)

de l'ironie, la voix du spécialiste de la discursivité endoxale, celle du conservateur des stéréotypes, des idées reçues, des idées chics (on aurait eu ici, chez Balzac, toute une *opposition* morale et sociale sur le prolétariat et le vin).

c) *Une conversation politique*: l'énoncé impose l'abstraction d'un *genre*: la conversation politique. Donc, nous entendons la voix d'un abstracteur, d'un poseur de genres, de noms, d'un nominateur, d'un onomothète<sup>1</sup>, une voix nominaliste, en route vers un éventuel stéréotype: la « conversation politique » (avec les guillemets). La nomination, à ce niveau, implique une *distance*.

d) *Leurs opinions étaient les mêmes*: il s'agit de la voix du narrateur, du rapporteur. Mais, au début, il s'agissait du narrateur-témoin. Ici, il s'agit d'un narrateur-historien, qui commence à *interpréter*, à généraliser, à comparer, à manier des *sens*.

e) *Bien que Bouvard fût peut-être plus libéral*: on retrouve la même voix de l'historien, mais d'une variété et d'un type particuliers, celui de l'historien scrupuleux. Cet historien annule le narrateur-démiurge, il ne sait pas tout et il le reconnaît. Par là même, il accrédite l'existence extérieure d'un référent. Cet artifice réaliste permet le renforcement du vraisemblable, crée un « effet de réel<sup>2</sup> ». Noter que l'effet de réel ne dépend pas forcément de la précision du détail ou de l'assurance du témoignage, mais, précisément, de sa modestie, de son scrupule. On paraît plus juste en disant: « je suis peut-être partial », et plus vrai en disant: « je me trompe peut-être ». *Peut-être* est, selon la doxa cultivée, le mot qui accrédite le mieux le réel. On est ici, par cette voix, dans l'espace complexe de l'imaginaire de narration.

Toutes ces voix, rapides, fragiles, constituent une sorte de *moire*<sup>3</sup>. Retirons de l'analyse le sentiment qu'en bonne méthodologie narrative l'étude des *points de vue* (comme phase préstructurale de l'analyse structurale du récit) doit subtiliser à l'extrême le tissu des voix. La phrase flaubertienne est une stéréophonie très complexe, mais cependant analysable.

#### 4. La doxa

Dans cette phrase, on relève trois *doxa* caractérisées: a) la liaison ivrogne-ouvrier, b) la liaison ouvrier-politique, c) la conversation politique elle-même, toujours riche en stéréotypes. (En politique, les opinions ne sont jamais révolutionnaires: la révolution elle-même est objet de doxa.) La phrase connote donc – de fait – une appropriation de la doxa (par Bouvard et Pécuchet). La doxa comme objet de vol: on ne peut la détruire, seulement la voler. Bouvard et Pécuchet l'habitent, de force. Ce sont des squatters de la doxa (leur vice, leur originalité, ce en quoi ils vont devenir paradoxaux, c'est qu'ils changent cent fois de doxa).

1. Barthes crée le néologisme « onomothète », sans doute en souvenir de « nomothète », qu'il emploie métaphoriquement (un nomothète est, à Athènes, un membre de la commission législative destinée à réviser les lois).
2. Dans « L'effet de réel » (1968), Barthes analyse comment certaines notations concrètes d'*Un cœur simple* de Flaubert (1877) – « un amas de cartons... » –, destinées à échapper à la signification pour dénoter directement le réel, finissent par signifier le réalisme.
3. La moire est une étoffe de soie riche en reflets; la métaphore est récurrente chez Barthes pour désigner le miroitement et l'échelonnement du sens dans le texte littéraire.

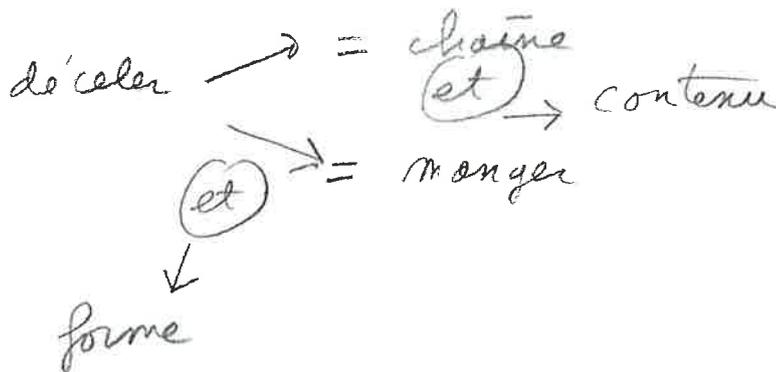
Il convient de repréciser le lien entre phrase et plaisir. Il ne s'agit pas d'une tâche *introspective*, de savoir peu à peu *pourquoi* cela me fait plaisir. Mais il s'agit d'utiliser le plaisir comme *déclencheur* de toutes idées, de toutes pistes sans savoir encore si elles sont bonnes.

« Bouvard l'emportait par d'autres côtés. Sa chaîne de montre en cheveux et la manière dont il battait la rémolade décelaient le roquentin plein d'expérience, et il mangeait, le coin de la serviette dans l'aisselle, en débitant des choses qui faisaient rire Pécuchet. » (P. 34)

### 1. Forme

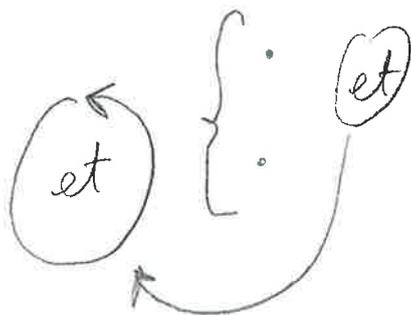
Nous rencontrons de nouveau le « et » flaubertien. Thibaudet<sup>1</sup> le caractérise comme « le et de mouvement ». Mais c'est un peu court. En fait le « et » marque une *anacoluthie* dans le filé rhétorique.

« Et », canoniquement, relie des unités homogènes, égales, des syntagmes de même nature grammaticale (un truc pour les versions latines). Sans doute ici, « et » relie bien deux propriétés. C'est grammatical, mais, au *plan du discours*, il y a rupture, hétérogénéité. « Et » relie une généralité méta-linguistique (déceler le roquentin) et une notation contingente, parcellaire. C'est, à la lettre: *banca!*. À moins qu'il y ait distorsion entre la forme et le contenu: « et » reliant en fait deux exemples du « roquentin ».



1. « Le *et* dont Flaubert joue magistralement, c'est le *et* de mouvement qui accompagne ou signifie au cours d'une description ou d'une narration le passage à une tension plus haute, à un moment plus important ou plus dramatique, une progression: "Cependant des nuages s'amoncelaient; le ciel orageux chauffait l'électricité de la multitude, elle tourbillonnait sur elle-même, indécise, avec un large balancement de houle; et l'on sentait dans ses profondeurs une force incalculable, et comme l'énergie d'un élément." (*Éducation*, p. 453) » (Albert Thibaudet, « Le style de Flaubert », dans *Gustave Flaubert*, 1935, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 265-266.)

De toute manière, c'est *trouble*. « Et » crée un glissement trouble de l'organisation rhétorique (le genre est monnayé en espèces). On notera le trouble de l'accolade :



2. La scène est kitsch (chaîne de montre en cheveux, rémolade, serviette dans l'aisselle). Mais elle correspond plus exactement à une sous-variété du kitsch : le kitsch vulgaire.

*Kitsch* (Munich, 1860) vient de l'allemand du sud *Kitschen* : bâcler, faire de nouveaux meubles avec des vieux. Le Kitsch renvoie à la négation de l'authentique (refiler autre chose que ce qui avait été exactement demandé) selon un phénomène connotatif, non dénotatif.

Ordinairement, on rencontre des connotations d'objets, de décors. Ici, nous avons des objets ainsi que des comportements (battre la rémolade, mettre sa serviette). Notons ici, dans les analyses esthétiques, la primauté donnée à l'objet, alors qu'il y a une esthétique, même pas des gestes, mais des comportements, c'est-à-dire des gestes fonctionnels. Quelle peut être la facticité, l'inauthenticité d'un geste, sa *référence* passéiste ? Si l'on se rappelle, le *schéma* est l'attitude du corps en action (athlète, orateur, statue<sup>1</sup>). L'idée d'une *schématologie* est très importante pour Bouvard et Pécuchet.

Le Kitsch est accompli dans un *assemblage* d'objets : une collection, un étalage, l'exhibition d'un ensemble. On le rapprochera de la notion de *display* (déploiement, étalage, manifestation exagérée : « faire des embarras »). C'est bien le cas : Bouvard est en plein *display*. Le *display* correspond à la complexité d'objets présents à un certain moment dans un ensemble. C'est le sens de l'*énumération* flaubertienne : elle a toujours un sens kitsch. Il est impossible de bien comprendre Flaubert sans se référer au kitsch (cf. le stéréotype et la bêtise).

1. De 1974 à 1976, c'est-à-dire parallèlement au séminaire sur *Bouvard et Pécuchet*, Barthes consacre son séminaire de l'École pratique des hautes études au *Discours amoureux*, publié au Seuil en 2007, dont il tirera *Fragments d'un discours amoureux* (1977). Dans la postface de ce dernier ouvrage intitulée « Comment est fait ce livre », Barthes définit ainsi la « figure » du discours amoureux : « On peut appeler ces bris de discours des *figures*. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique : bref, au sens grec : *schéma*, ce n'est pas le « schéma » ; c'est, d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos : le corps des athlètes, des orateurs, des statues : ce qu'il est possible d'immobiliser du corps tendu. Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport, un peu fou, il se dépense, comme l'athlète ; il phrase, comme l'orateur ; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail. » (*OC*, t. 5, p. 29.)

À propos du Kitsch, on notera le kitsch de l'ensemble et la fonctionnalité des parties (lampe, lit, guéridon, etc.). Ici, les gestes sont fonctionnels: faire une sauce, manger, porter une montre. L'ensemble est *frappé*, par décrochage et immobilité, de kitsch. Et l'ensemble, c'est la phrase. La phrase flaubertienne est constituée par le *display*; elle est support de kitsch.

Chaque comportement (chaque praxémie), quoique fonctionnel, est *excessif, emphatique*. Il comporte un excès de fonction (cf. Sartre et l'analyse du garçon de café<sup>1</sup>). Le fait de battre comme un roquentin correspond à une aisance excessive de l'expérience, au fait de se protéger excessivement des tâches, de débiter. Cette accumulation d'excès, c'est le kitsch en tant qu'ivresse de consommation.

En général, Bouvard et Pécuchet sont kitsch. Ou plutôt à Chavignoles (leur jardin, leurs musées), ils fabriquent du kitsch. Ils ont la jouissance de le produire (après quoi ils le défont pour un autre kitsch comme le jardin). Ceci souligne la proximité du kitsch et du bricolage, comme faire un instrument avec des pièces destinées à un autre usage, faire du théâtre avec des fonctions qui n'étaient pas destinées au théâtre.

3. Bouvard est en situation de parade (*display*).

Un roquentin est un vieux militaire en retraite, un demi-payé dans les châteaux, les citadelles, puis le mot renvoie à un chanteur de chansons-vaudevilles et enfin à un vieillard ridicule qui veut faire le jeune homme (roc, roquette, forteresse). Parade amoureuse pour séduire la femme, le rire amoureux de Pécuchet est lui-même happé dans le kitsch.

4

« Bouvard fumait la pipe, aimait le fromage, prenait régulièrement sa demi-tasse, Pécuchet prisait, ne mangeait au dessert que des confitures et trempait un morceau de sucre dans le café. L'un était confiant, étourdi, généreux; l'autre discret, méditatif, économe. » (P. 38)

### 1. Clôture

Il s'agit d'une phrase très rhétorique avec une énumération de traits contingents (une analyse) et une synthèse psychologique. Donc la succession de l'analyse et de la synthèse, avec dans chaque partie une antithèse, forme une phrase canonique.

Ce qui est intéressant pour nous, c'est l'antithèse (et non l'analyse et la synthèse qui correspondent aux parties de contenu). Pourquoi? L'antithèse est un opérateur fort de clôture. Car c'est un miroir inversé: impossible d'ajouter. Quand le second terme est donné, c'est fini (la symétrie instaure la complétude). Or la clôture est ce qui définit la phrase (stylistique).

1. Dans une page célèbre de *L'Être et le Néant*, Sartre décrit l'attitude d'un garçon de café qui surjoue son rôle et qu'il présente comme un exemple de « mauvaise foi » (Paris, Gallimard, 1943, première partie, chap. 5, II, « Les conduites de mauvaise foi »).

Rappelons-nous une autre définition de la phrase que celle de Chomsky (J. Rychner, *Mort Artu*, cité par Kristeva<sup>1</sup>, p. 288) comme unité d'énonciation limitée par une pause conclusive. Rappelons-nous aussi que pour Flaubert, la bêtise, c'est de conclure (en latin, fermé se dit *conclusus*). La phrase de Flaubert mime sans cesse la bêtise. Il esquive la conclusion de contenu (syllogistique), mais la déplace, la fixe, la parodie sur la forme : la phrase *se conclut elle-même*. Cette forme pour rien crée le dérisoire.

2. Revenons tout de même au clivage analyse/synthèse.

La partie analytique porte sur les « goûts ». En soi, les goûts ne signifient rien : *j'aime/je n'aime pas*. Qui cela intéresse-t-il ? Cela n'intéresse personne, mais cela *concerne* toujours l'autre. C'est poser un corps en face du mien, *un corps qui n'est pas le mien*. En individuant le corps, le goût amorce le processus d'intersubjectivité. L'autre est autre pour moi, je suis autre pour lui : chaque *je* est un autre, chaque autre est un *je*. C'est ce que chaque *goût* nous dit, dans sa gratuité même.

Plus les goûts sont anarchiques, « mats », plus ils troublent. D'où incessamment grand effort pour leur donner un sens, les récupérer dans un ordre signifiant, dans une *interprétation* (le sens est apaisant, sécurisant : il défait le corps de l'autre en le dialectisant dans un espace de lecture).

C'est le rôle de la synthèse finale. Elle donne un sens *psychologique* aux goûts. Elle les transcende par un ordre bien connu, très socialisé, celui de la psychologie usuelle (par adjectifs) : la caractérologie. On retrouve la fonction réifiante, apaisante de la psychologie, de la prédication.

3. Par la synthèse psychologique (finale), il y a dépassement de la contingence par le sens. C'est ici de nouveau qu'intervient l'antithèse : elle vaut pour une production de paradigme, une production de sens. Tout est littéralement paradigmaté, terme à terme :

Fumer la pipe	Priser (les femmes prisaient)
Fromage : salé	Confitures : sucré
Demi-tasse	« Canard »
= café – avec de l'eau	= idée du café, son goût, non son pouvoir
Confiant	Discret
Étourdi	Méditatif
Généreux	Économe
Bouvard	Pécuchet
Homme	Femme

Il va de soi que le sens du paradigme est double :

a) Il s'agit de différencier Bouvard et Pécuchet (l'entreprise permanente est de les différencier sans les dissocier), de les faire reconnaître sans les séparer. Cette reconnaissance de

1. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, op. cit.

pure identité est en quelque sorte gratuite, infonctionnelle, justifiée par un simple plaisir d'intellection (de distinction), car ils ne s'opposent en rien au niveau de l'action (cf. Plick et Plock<sup>1</sup>). Leur distinction caractérielle n'a aucune incidence diégétique.

C'est donc une contrainte de *vraisemblable* : pour qu'il y ait du *lisible*, il faut qu'il y ait fiction d'un *sens* – même s'il ne sert à rien –, puisque le sens global, c'est *Bouvard et Pécuchet*.

b) Le paradigme permet de poser l'opposition implicite Bouvard-homme/Pécuchet-femme, mythologiquement (pipe/priser, salé/sucré, excitant/peur de l'excitant). L'opposition masculin/féminin n'a aucune portée (ou profondeur) génitale, sexuelle. Sa fonction est de fonder *le couple*. Le couple se distingue de la paire (la gémellité) d'organismes rigoureusement identiques. Le couple implique une cellule clivée, l'enfermement de différences (littérairement, de terme à terme). La phrase est au fond *l'enveloppe* qui fait le couple comme sac d'oppositions.

Le « sens » de la phrase est donc : le *couple*.

5

« Une fois, ils entrèrent au cours d'arabe du Collège de France, et le professeur fut étonné de voir ces deux inconnus qui tâchaient de prendre des notes. » (P. 39)

Voici une phrase qui ne cesse de me fasciner – depuis très longtemps que je la lis – et, parce qu'elle me fascine, je ne sais pas bien la démontrer : la fascination n'est-ce pas *l'en-deçà* de l'explication ? Une butée ? La butée du Miroir.

Je vois bien cependant autour de quoi, analytiquement, je « tourne » (c'est une action, un mode de recherche qui rappelle évidemment l'action de l'enfant dans la scène originaire<sup>2</sup>, elle-même « fascinante »).

### 1. *L'anacoluthé*

Encore une anacoluthé – et de taille. Qui sait si précisément *écrire* (écrire *classique*, car le problème est sûrement tout autre avec les écritures « modernes »), ce n'est pas *poser un ordre* et *le subvertir* ? Ce que fait précisément l'anacoluthé : elle pose et subvertit une logique de construction, de la phrase, du discours.

Cette anacoluthé est retournement, inversion brusque des points de vue, sans prévenir, non seulement à l'intérieur de la phrase, mais à *même* la phrase, selon la ligne égale de son débit.

1. *Les Malices de Plick et Plock*, bande dessinée en noir et blanc de Christophe, parue de 1893 à 1904 dans *Le Petit Français illustré*, raconte les aventures de deux gnomes qui multiplient les farces et les mésaventures avant de découvrir la sagesse.
2. Barthes revient régulièrement sur « l'homme aux loups » de Freud : le fantasme de castration du patient remonte au spectacle de la « scène originaire », c'est-à-dire au coït de ses deux parents. Cf. en particulier *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974-1976*, suivi de *Fragments d'un discours amoureux : inédits*, édité par Claude Coste, Paris, Seuil, 2007, p. 603.

Pour bien comprendre la force de ce renversement, pour imaginer la prise de vue, *il faudrait deux caméras*. Avec l'une nous entrons avec Bouvard et Pécuchet dans la salle par le fond (vue de la salle, des bancs, de l'estrade au loin, etc.) : la caméra est dans l'œil de Bouvard et Pécuchet (sans doute travelling). Or, *sans prévenir*, à cette caméra se substitue la caméra 2 qui est en face, dans l'œil du professeur (pour celle-là, pas de travelling). Le professeur lève la tête et voit un tableau (d'une manière générale, c'est un procédé à étudier : Flaubert est très filmique). En somme la phrase implique *deux manipulateurs*.

Cependant les deux plans glissent l'un sur l'autre sans solution de continuité (l'anacoluthie est gommée, liée, comme clandestine). L'opérateur de glissement est le « et » (encore une approche de ce fameux « et »). « Et » comme pièce de jonction étale, amène au même niveau des hétérogénéités et leur donne une même peau, comme une écluse, comme un soufflet de chemin de fer, une plaque tournante très huilée. Or le raccordement subreptice de deux hétérogénéités produit du *monstrueux*. Le monstrueux, c'est peut-être toujours cela : des membres de classes différentes (et des membres tout court) raccordés sans prévenir, comme si c'était *naturel* (penser aux créatures de Jérôme Bosch, à l'œil pinéal de Bataille<sup>1</sup>, etc.) Or le Monstrueux est une catégorie flaubertienne à interroger, par exemple l'épisode des Melons<sup>2</sup>. On peut dire que, comme dans une botanique dérégulée, la seconde *bourgeoine* brusquement sur la première, à la différence des analyses de Michelet pour lequel c'est l'alliance des sangs homogènes, *mêmes*, qui produit le monstre. Les rois sont pris dans une hérédité en circuit fermé. Une stase sanguine caractérise les Anjou ; les Plantagenêt présentent une taille anormale (on ne peut coucher Guillaume le Conquérant dans sa tombe), ils sont voraces, haineux, sataniques.

Autre effet – ou contenu – de l'anacoluthie : deux *sujets* s'approchent (« ils entrèrent ») et brusquement, sans prévenir, ils sont transformés en *objets* (« ces deux inconnus »), pire, en objets vagues, anonymes (silhouette). Il s'agit d'un effet proprement magique (conversion d'une classe dans une autre : le plomb en or, etc.), mais d'une magie maléfique : le *connu frappé d'une baguette* (verbale) qui le transforme en *inconnu*. C'est le procédé même du cauchemar quand l'être aimé est transformé en être inconnu, distant, c'est le thème douloureux du *fading*<sup>3</sup>. Cette étrangeté, cette mise à distance vertigineuse, cette *chute* (hémorragie) de la nature, constituent le ressort même de l'*enchantement* (de la fascination).

## 2. L'allocutoire

Je voudrais rattacher cette rupture (douce), ce *fading* à un caractère général qui me frappe beaucoup dans *Bouvard et Pécuchet*. On dirait que, dans *Bouvard et Pécuchet*, il

1. Georges Bataille, *L'Œil pinéal*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1970.
2. Pécuchet crée des légumes monstrueux en mêlant involontairement les semis (*Bouvard et Pécuchet*, chap. 2).
3. *Fading* (anglais) : effacement. Barthes utilise très librement ce concept lacanien, à propos, en particulier, de la voix. *Fading* est une des figures des *Fragments d'un discours amoureux* : « Épreuve douloureuse selon laquelle l'être aimé semble se retirer de tout contact, sans même que cette indifférence énigmatique soit dirigée contre le sujet amoureux ou prononcée au profit de qui que ce soit d'autre, monde ou rival. » (*OC*, t. 5, p. 145.)

*n'y a pas de plan allocutoire*. Personne ne s'adresse à personne : on ne sait jamais où va le message. Par exemple, Bouvard et Pécuchet sont en parfait miroir (c'est le sens de leur association), ils ne s'adressent pas la parole. Ils forment un bloc amoureux (le Discours amoureux n'est pas allocutoire, étant image fermée). Mais, c'est tout le travail de Flaubert, ce bloc n'est pas projectif : le livre ne s'adresse pas à nous – et c'est là sa gêne. Voici ce que dit Sartre (*L'Idiot de la famille*, p. 629-640) sur le *Dictionnaire des idées reçues* : « Étrange ouvrage : plus d'un millier d'articles et qui se sent visé ? Personne, sauf Gustave lui-même<sup>1</sup>... » Je formulerai une réserve sur cette dernière idée, car pour moi elle ne rend pas compte de la fascination. Ce qui est proprement fascinant, c'est la perte absolue de l'allocutoire, l'anacoluthie produisant comme une perversion de l'énonciation. Nous avons un *fading*, non du message (c'est très clair, très lisible), mais des allocutaires : on dirait qu'on a affaire – monstrueusement – à un bloc *de langue* (et non de parole).

Cette perte de l'allocution (mais non de la signification, car il subsiste toujours chez Flaubert la fiction de la dénotation, du référent) est liée à une autre perte, qui marque *Bouvard et Pécuchet* : la perte du don. Bouvard et Pécuchet ne donnent jamais rien. Tout s'échange, mais tous les échanges ratent : il n'y a pas de *dépense*. Le monde – de la nature et du langage – est *mat*. Même les excréments (cf. l'épisode du fumier qui vaut de l'or) sont récupérés, mais cela aussi rate. La Dépense est niée par l'Échange, mais l'Échange échoue. Le monde est deux fois fermé : il s'abolit dans une sorte de *tableau vivant* sans destinataire (le tableau vivant ou tableau mort, comme on dit une nature morte ou *still living*). Ce qui rend le tableau vivant du livre terrible, c'est que les « sujets » de l'histoire (Bouvard et Pécuchet) sont sans cesse dedans : ils ne sont jamais exclus (ce pourquoi ils ne s'ennuient jamais). Mais Flaubert s'arrange toujours, *par la phrase*, à ce qu'en dehors du tableau vivant il ne reste jamais rien : énorme paradoxe d'un *art elliptique et cependant sans reste*. C'est l'effet même de notre phrase.

6

« La monotonie du bureau leur devenait odieuse. Continuellement le grattoir et la sanda-  
raque\*, le même encrier, les mêmes plumes et les mêmes compagnons ! Les jugeant stupides,  
ils leur parlaient de moins en moins. » (P. 40)

\* Résine dont on frotte le papier qu'on a gratté pour l'empêcher de boire.

Il n'y a rien à dire (je n'ai rien à dire) sur la *forme* de cette phrase. Sinon : 1) de rappeler la relation dominante de causalité, naturalisée par le participe présent (« Les jugeant stupides ») ; 2) d'indiquer qu'il faudrait une analyse fine du *rythme* de l'énumération et de la place des deux « et ». Donc je formulerai deux indications de contenu :

1. Tout cet ensemble du livre de Sartre traite de la bêtise. Barthes condense la citation. Sartre écrit : « [...] et qui se sent visé ? Personne. Ou plutôt si : un homme. Le plus curieux, c'est qu'il est visé et ne semble pas s'en rendre compte. C'est l'auteur lui-même. » (*L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1971, p. 635.)

### 1. Clivage

La phrase pointe un clivage entre Bouvard et Pécuchet et le métier, les autres, le quotidien, c'est-à-dire le monde (le mondain). Le monde agresse ou incite à la séparation, sous deux espèces : le travail, le langage (la « stupidité » des autres comme fait de langage). Ce clivage, qui frappe le monde de distance, d'ennui, de vague nausée, est en général le fait du Sujet amoureux : il ressent le monde comme un manque absolu. Ce sentiment vient bien à Bouvard et Pécuchet dès lors que, s'étant découverts l'un à l'autre, ils forment *un couple*. Ceci est typiquement une phrase de passion. Or la passion les éclaire sur l'aliénation du travail : elle est initiatrice, médiatrice de vérité, elle est *pédagogique*.

### 2. Copie

Encore la copie. Ce n'est pas copier qui les dégoûte, ce sont les protocoles de la copie (ce qui par ailleurs peut en faire la jouissance). Les objets ne sont plus des fétiches, des supports d'actes corporels (manie des « papeteries »), ils redeviennent des objets plats, sans résonance, sans symbolisme (ni métonymie ni métaphore). La copie est dès lors renvoyée à ce qu'elle passe être pour l'opinion courante : une bêtise fastidieuse.

Pour Bouvard et Pécuchet, la libération (par l'héritage) sera de prendre en main à leur compte la gestion de la copie (« appliquer » les livres au réel). Et dès lors elle devient passionnante. D'esclaves ils deviennent *amateurs* (en attendant le final : le *rien* de la copie librement assumé).

Je voudrais terminer cette analyse de phrase sur une très courte digression : la place de *Bouvard et Pécuchet* dans le vaste panorama de la copie, des langages copiés (je veux dire dans l'œuvre de Flaubert). Cela reviendrait – méthodologiquement – à poser les personnages de roman comme des *créatures de langage*, des actants de langage. On diviserait (classerait) les personnages selon leur rapport à la copie de langage. Dans Flaubert, on aurait :

a) la consistance, la persistance d'un seul langage, d'une seule copie, l'enfermement de l'idiote avec son modèle : c'est la monomanie langagière (Homais, madame Bovary) ;

b) la copie variée, hystérique, circulaire, *des langages* ; il s'agit de changer de langage comme de chemise (de vêtement), de faire tourner les langages, d'énumérer des langages (une bibliothèque de langages) comme dans *Bouvard et Pécuchet* et, en déplaçant seulement un peu le champ, dans *La Tentation de saint Antoine* ;

c) le non-langage, l'en-deçà du langage, l'aphasie, l'affectif comme ce qui n'est pas pris en charge, *relevé* par la phraséologie : Charles Bovary (Charles meurt de la mort d'Emma) ; Berthe<sup>1</sup>, prolétarisée, disparaît du langage ;

d) le langage idéal, hors sociabilité, l'idéalité du langage, le hors-copie comme dans *Saint Julien l'Hospitalier*.

Ces quatre catégories correspondent à : la bêtise, l'hystérie, la stupidité, l'art.

1. Berthe, la fille de Charles et Emma Bovary, qui reste orpheline à la fin du roman.

« Pour savoir où s'établir, ils passèrent en revue toutes les provinces. Le Nord était fertile, mais trop froid; le Midi enchanteur par son climat, mais incommode vu les moustiques, et le Centre, franchement, n'avait rien de curieux. La Bretagne leur aurait convenu, sans l'esprit cagot des habitants. Quant aux régions de l'Est, à cause du patois germanique, il n'y fallait pas songer. » (P. 43)

1. Le nom lève une image (comme on dit « lever un lièvre »). C'est toute la théorie de Proust (noms de lieux: Guermantes, Balbec, Parme, Coutances<sup>1</sup>). Le nom est fondateur; le nom n'exprime pas, il ne traduit pas, il n'est pas subséquent. Dans le cas de *Bouvard et Pécuchet*, le nom lève, non une image, mais un stéréotype: le dictionnaire géographique, touristique des idées reçues.

Noter que tout le tourisme publicitaire, la géographie endoxale des voyages de masse fonctionne sur ce même mécanisme, mais positif – non déceptif.

2. Le stéréotype n'exprime pas un dégoût (« ça ne me plaît pas »), il le fonde. Former et cautionner sont ici une même opération: je me laisse constituer par ce qui me cautionne. Or, nous le savons, le stéréotype est une phrase, une frappe phrastique: « le Centre, franchement, n'a rien de curieux ». C'est une phrase, close: un point, c'est tout, ni, ni, c'est fini. Je suis constitué par la phrase des autres (comme le *Genet* de Sartre<sup>2</sup>). Il suffit donc de défaire la phrase pour défaire le stéréotype et retourner la valeur. Ainsi de Michelet à propos du Centre de la France (dans le *Tableau de la France*<sup>3</sup>): le fait que cela n'ait rien de curieux renvoie à la théorie profonde de la négativité appelant électriquement, chimiquement, des positivités autour d'elles (les « marches »): la France fonctionne historiquement parce que le Centre n'a rien de curieux.

1. Sur cette question, cf. « Proust et les noms » (1967), repris dans les *Nouveaux Essais critiques* en 1972.
2. Dans *Saint Genet. Comédien et martyr* (Gallimard, 1952), Sartre analyse comment Genet se constitue une identité en conformité avec l'image que les autres se font de lui.
3. *Tableau de la France. Géographie physique, politique et morale* paraît en 1875. Dans « Chimie de la France » (1953), Barthes proposait le commentaire suivant: « Le Tableau de la France lui-même, qu'on donne ordinairement comme l'ancêtre des géographies, est en fait l'exposé d'une expérience de chimie: l'énumération des provinces y est moins description que recensement méthodique des matériaux, des substances nécessaires à l'élaboration toute chimique de la généralité française. C'est un peu, si l'on veut, la nomenclature placée en tête d'une bonne recette de cuisine; prenez un peu de Champagne, un peu de Picardie, un peu de Normandie, d'Anjou et de Beauce, faites graviter autour d'un noyau central, l'Île-de-France, absorbez-les dans ce pôle négatif et vous aurez la nation superlative de l'Europe, la France. C'est ce que fait Michelet; les éléments dénombrés, décrits, pesés, jugés, il a posé le principe de leur mixtion: grâce à cette polarité toute particulière qui a entouré le centre négatif de la France d'une ceinture de marches, c'est-à-dire de Frances positives (donc incomplètes), la France n'est qu'une nation chimique infinie, elle n'existe que dans ce vide entretenu par la disposition même de ses parties. » (*OC*, t. I, p. 311.)

3. La phrase d'ensemble est deux fois déceptive :

a) à l'intérieur de chaque proposition, c'est bien, *mais* il y a un petit quelque chose qui fait qu'*au total* (moment du choix) ça ne marche pas. L'objet est *dé-çu* – dépris – par un point d'hémorragie : il *tourne* (comme une mayonnaise) ;

b) *l'énumération* est évidemment un opérateur puissant de déception. En se généralisant, en se systématisant, elle sort de la contingence, de l'aléatoire et renvoie à une structure. Il existe peut-être une hystérie de déception (comme il y a des hystéries d'ennui, d'ensommeillement, d'échec). Psychologiquement, cela concerne le Dégoûté, le Difficile, le *chaouchoun*<sup>1</sup> (infantile).

Or, curieusement, l'énumération déceptive de *Bouvard et Pécuchet* reproduit homologiquement et symboliquement l'énumération déceptive des pratiques sexuelles, mise en scène dans une chanson populaire, chanson gauloise « de salle de garde », que je vais citer malgré tout en entier, tant elle est symboliquement exemplaire : « Le complexe de Jean Gilles » (« Jean Gilles mon gendre »). Je ne supprime rien sauf les répétitions :

- Beau-père, mon beau-père,  
Je viens me plaindre à vous.
- De quoi vous plaignez-vous,  
Jean Gilles mon gendre ?  
Ma fille est tout à vous.
- Oui, mais que faut-il faire  
Quand nous sommes entre nous ?
- Que ne la baisez-vous ?  
Ma fille est tout à vous.
- Oui. Mais si je la baise  
Des enfants elle me fout.
- Que ne la pelotez-vous,  
Jean Gilles mon gendre ?  
Ma fille est tout à vous.
- Oui mais si je la pelote  
Ses seins deviendront mous.
- Que ne la branlez-vous,  
Jean Gilles mon gendre ?
- Oui mais si je la branle  
On se fouta de nous.
- Que ne la gougnotez-vous,  
Jean Gilles mon gendre ?
- Oui mais si je la gougnote

1. Barthes explicite ce terme dans « Comment vivre ensemble », son premier cours au Collège de France (édité par Claude Coste, Paris, Seuil, 2002, p. 109). Dans le Sud-Ouest, en patois gascon, le mot *chaouchoun* désignerait un enfant gâté et capricieux.

Ça me laisserait comme un goût.

– Que ne l'enculez-vous,

Jean Gilles mon gendre ?

Ma fille est tout à vous.

– Oui, mais si je l'encule

Elle me chiera partout.

– C'est vous qui me faites chier,

Jean Gilles mon gendre.

Zut, merde et branlez-vous !

Reprenons, par un saut hétérologique, le discours analytique : il faudrait interroger le rapport évident entre la forme énumérative et la déception. L'énumération (quel qu'en soit le contenu) serait au fond toujours déceptive, et Flaubert sera l'auteur qui a le mieux accompli cette essence de l'énumération (*La Tentation de saint Antoine, Salammbô*). L'intérêt, c'est que l'énumération suppose une inventivité (d'inventaire) et parfois prend le masque d'un triomphe (Eschyle, catalogue des *Perses*, enfant débitant par hoquets tout ce qu'il a fait, tout ce qu'il veut). Nous sommes au cœur de l'imaginaire avec un accroissement éperdu du moi (comme dans le triomphalisme maniaque kleinien<sup>1</sup>) suivi d'une déflation impitoyable de ce moi. Cette structure maniaco-dépressive correspond à la dépression infantile : c'est le cas évident de *Bouvard et Pécuchet*. Et dans notre chanson, il est évident que Jean Gilles et son beau-père ne forment qu'un seul sujet, maître de l'énumération (triomphe sexuel) et de sa déception.

*Pour finir...*

« Oui, dit Flaubert, la bêtise consiste à vouloir conclure. » Je ne conclurai donc pas – sans en être quitte cependant avec le risque de bêtise. Car, même si je ne conclus pas, cependant, il faut mettre l'analyse de ces sept phrases dans la perspective de ce qui m'intéresse obstinément dans *Bouvard et Pécuchet* : la machine des langages en tant qu'elle ne s'arrête jamais. Ou encore : la roue libre des langages, ou encore : l'étagement, l'échelonnement des degrés de l'énonciation (la « bathmologie<sup>2</sup> »).

1. Il faut poser d'abord tout ce qui, dans la phrase, telle que Flaubert y obéit – et il en rajoute, dans l'obéissance au code –, opère un arrêt du langage, une stase de l'énonciation, l'illusion statique :

a) On notera d'abord l'illusion du *sens complet*, de la phrase comme espace saturé par un sens complet (définition classique, rhétorique des Classiques, en liaison avec la logique

1. Dans son séminaire sur le discours amoureux, Barthes se réfère régulièrement à l'œuvre de la psychanalyste Mélanie Klein : « Triomphalisme (connu et décrit par Mélanie Klein à propos de certains moments de la dépression infantile, qui, on le sait, a tant de rapports avec le Discours amoureux) : le Moi se renforce artificiellement en s'investissant lui-même. Quoi qu'il arrive, il me reste toujours Moi (cf. *Médée* de Corneille). » (*OC*, t. 5, p. 240.) Sur le « triomphe », cf. Mélanie Klein, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, p. 349.

2. Le néologisme « bathmologie », récurrent dans l'œuvre de Barthes, désigne la pluralité et l'échelonnement des effets de sens (*bathmos* signifie degré, en grec).

de Port-Royal, noyau de la prédication<sup>1</sup>). Le sens complet ? C'est une illusion qui procède de deux artifices :

- La prévalence de la relation de causalité, présente aussi souvent que possible (on passe de la cause à l'effet : tout semble dit).

- Le contrôle, c'est-à-dire en fait la restriction de la catalyse. Céder à la catalyse, ce serait ouvrir la phrase, le sens à l'infini, manquer la « substance spéciale » de la phrase (selon Proust à propos de Balzac). L'ellipse *mesurée, étudiée*, l'ellipse qui ne se signale pas comme telle, opère l'oubli de tout ce qui pourrait déborder le sens. Elle produit l'illusion d'une phrase qui serait faite *sur mesure*, à même le corps de la pensée (Flaubert est très fort pour cela, c'est un tailleur de luxe).

b) On notera ensuite tous les opérateurs de clôture, tous les artifices qui disent : « attention, point final, plus rien après ! » (ce qui vaut, étant donné la linéarité du langage, de la phrase, pour « plus rien en dessous »), toutes les symétries internes à la phrase, l'antithèse. Nous avons vu que, dans la phrase 4, la phrase fonctionnait comme une enveloppe, une membrane close qui enfermait, et par là même constituait, le couple, sens idéologique complet s'il en fut.

La stase de l'énonciation (c'est-à-dire en fait l'énoncé) est si forte, chez Flaubert, que la phrase flaubertienne semble accomplir l'essence même de la phrase classique (prédicative). *Thétique*, elle pose la vérité. C'est pourquoi j'ai pu dire : la phrase flaubertienne est le tableau vivant de la Vérité, de la Réalité, du Référent, de la Dénotation. C'est *le simple état des choses*, dont parle Bataille<sup>2</sup>. La phrase de Flaubert a toujours l'air d'être *sans reste*, comme la Nature (seule à ne pas comporter d'*et caetera*, à ce que disait Valéry<sup>3</sup>).

2. Tout cela fait de la phrase flaubertienne *un bloc pur de langage*, un bloc fini, à l'intérieur duquel le langage s'arrête, ne fuit pas, ne dérive pas, n'est remis à personne (cf. la carence allocutoire). Cependant, ce bloc a des points subreptices de fissure, voulus par Flaubert, selon un délitement clandestin, subreptice, intérieur à la structure.

a) Il faut rappeler que lorsqu'une forme particulière, une structure idiolectale se répète, se reconduit (c'est le cas de la phrase de Flaubert), elle semble se copier, se recopier, elle devient paradigme d'elle-même. Tout auteur est dans un rapport de parodie avec lui-même. C'est en cela, d'ailleurs, et bien paradoxalement, que l'écriture *vaut pour* le monde tout le langage. Bataille : « Il est clair que le monde est purement parodique, c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou la même chose sous une forme décevante »

1. La « logique de Port-Royal » désigne couramment *La Logique, ou l'Art de penser* d'Antoine Arnauld et Pierre Nicole (liés à l'abbaye de Port-Royal et au jansénisme), paru en 1662. Ces analyses qui font du langage l'expression de la pensée serviront de référence jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.
2. Voir notre note 4, p. 263.
3. « Et cetera. Et cetera./Mallarmé n'aimait pas ce mot-geste. Il le proscrivait. Moi, je le goûtais et je m'étonnais. L'esprit n'a pas de réponse plus spécifique. C'est lui-même que cette interlocution fait intervenir./Pas d'Etc. dans la nature. Énumération totale. La partie pour le tout n'existe pas dans la nature – L'esprit ne supporte pas la répétition. Il semble fait pour le singulier. Une fois pour toutes. Dès qu'il aperçoit la loi, la monotonie, il abandonne. » (*Cahiers*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 983.)

(*Anus solaire*<sup>1</sup>). La phrase de Flaubert est cette parodie décevante : parodie d'elle-même, mais aussi comme on ne peut jamais décoller le « fond » de la « forme », parodie de vérité, de dénotation. Peut-être que l'orgueil et le travail de Flaubert ont été de fonder un art de la *parodie décevante* grâce à une forme « parfaite » (finie) qui par sa perfection fait fuir le référent dans une sorte d'hémorragie. Car, à l'inverse, tâtonner pour dire laisserait entendre qu'il y a une vérité. Seuls le mensonge, le vide, l'insaisissable, l'inarrêtable sont *nets* : il faut se faire à ce paradoxe.

b) Autre point de délitement : ce que j'ai appelé les *anacoluthes* (les lieux d'anacoluthes) comme ruptures de construction, non pas grammaticales, mais dans la discursivité, dans le schéma sous-jacent de l'énonciation. Comme exemples, je citerai l'anacoluthes des deux vérités, la scientifique et la triviale (n° 1), le Collège de France (n° 5), et je rappellerai le rôle paradoxal du « et » flaubertien qui est souvent un marqueur d'anacoluthes. On constate toujours ce double mouvement chez Flaubert : rompre, casser et faire glisser la rupture. S'agit-il d'une « Hypocrisie » de la subversion ? Je sens que ceci est à étudier, qu'il y a là une hypothèse, un filon.

c) On signalera encore un délitement subreptice : l'énumération – trait typique de Flaubert –, qui n'est pas sans rapport avec l'anacoluthes. Le « et » énumératif a l'apparence d'un énumérateur logique, d'un accumulateur qui joint des unités homogènes, mais en fait elles ne le sont pas. Ce qui est accumulé, *filé*, est hétérogène, hétéroclite. L'énumération flaubertienne est sous-tendue par une esthétique du *saugrenu* (cf. enfant ou oiseau qui tourne brusquement la tête). Ceci est bien vu dans le pastiche de Proust. D'autre part, nous avons vu (phrase n° 3) que l'énumération est l'essence même du kitsch : le *display*, la parade saugrenue. Enfin (phrase n° 7), l'énumération est un opérateur puissant de *déception* : elle dénie toute conclusion possible, *use* dans l'échec, reporte à plus loin la jouissance (le complexe de Jean Gilles).

Quel est le principe de ces procédés de délitement phrastique et en quoi ont-ils rapport avec le problème général des machines infinies de langage ? Je résumerai ainsi : la production flaubertienne pose à la fois son ordre (la phrase dans toute sa splendeur classique) et pervertit cet ordre. Elle le pose pour mieux le subvertir comme dans *Le Petit Chaperon rouge* : « Grand mère, comme vous avez de grandes dents ! – C'est pour mieux te manger, mon enfant. » Flaubert accepte avec une soumission d'esclave zélé l'ordre du langage classique (comme coïncidence, par la phrase, de la logique et de la grammaire), mais *en douce*, par certaines *mines*, il pervertit cet ordre. Et par là même, il redit une fois de plus, au niveau de la phrase, ce que *Bouvard et Pécuchet*, comme macrostructure, ne cesse de dire, qu'il n'y a pas de fond et de fin au langage, aux langages, que les langages tournent, tournent, jusqu'à ce que se dévoile enfin la vérité du langage, c'est-à-dire l'exemption fatale de la Vérité : la Copie.

3. On revient donc à la copie – et par la dimension même du thème, on arrive à l'Histoire, à la grande Histoire, à l'Histoire monumentale : comment *Bouvard et Pécuchet* s'y inscrivent-ils ?

a) Toute la littérature européenne, pendant des siècles, s'est fondée sur la *mimesis*

1. Il s'agit de la première phrase d'*Anus solaire* (1927), dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 81.

(la fonction référentielle définit le réalisme, au sens large). Ici (peut-être avant, ici et là), une autre *mimesis* est mise en place : la *mimesis des langages*. Or, d'emblée, cette *mimesis* est définie (décrite) comme *sans fond*. Tout se copie, l'original recule sans fin et, dans ce recul, engendre d'autres copies. Par exemple :

- toutes les sciences sont parcourues, comme autant de discours, elles tombent toutes dans l'échec, il ne reste plus que la copie ;
- Bouvard et Pécuchet parcourent successivement tous les « rôles » de la psychanalyse : obsessionnels, hystériques, pervers ;
- chaque langage est un plan de bêtise pour le plan supérieur. Mais ce plan lui-même est coiffé par un nouveau surplomb qui le rend bête, et ceci sans que la fin du mouvement puisse être repérée :
  - Chavignolles (la France) est bête ;
  - Bouvard et Pécuchet coiffent Chavignolles, la bêtise A : ils sont intelligents, subversifs moralement, politiquement ;
  - Flaubert coiffe A et B : il fait surgir la bêtise ;
  - nous pouvons coiffer A B C (Sartre et Flaubert), etc.

Sur ce décodage, on se rapportera au deuxième argument des Néosceptiques (Sextus Empiricus<sup>1</sup>) : la régression à l'infini. Mais, s'agissant de langages, il vaut mieux dire *perpétuel qu'infini*. Le langage a la structure d'un calendrier perpétuel (cf. le vaisseau Argo<sup>2</sup>).

b) On pourrait concevoir – et bien sûr affiner – une typologie des sujets selon qu'ils arrêtent ou non le langage, le pourvoient d'un pignon, d'un cran d'arrêt, ou le laissent aller en roue libre :

- ceux qui n'arrêtent pas le langage : le bavard, le fou, le bébé (babil), le scripteur-textuel, Bouvard et Pécuchet ;
- celui qui l'arrête : essentiellement, le militant (le dogmatique), politique, théologique, sexuel, le sujet idéologique.

c) Donc, il faut le redire, l'*objet* de Flaubert, c'est le langage, les langages. Le *sujet* est l'homme aux prises avec le langage, les langages n'étant rien d'autre, tel un oignon, que des couches, des peaux de langage. Comment est-ce que cela se situe dans l'Histoire ?

On dit que Leibniz fut le dernier homme qui ait pu avoir dans sa tête tout le savoir (scientifique).

1. « Les sceptiques plus récents nous ont transmis cinq modes de la suspension de l'assentiment : le premier qui part du désaccord, le second selon lequel on est renvoyé à l'infini, le troisième selon le relatif ; le quatrième est l'hypothétique, le cinquième le diallèle. [...] Celui qui s'appuie sur la régression à l'infini est celui dans lequel nous disons que ce qui est fourni en vue d'emporter la conviction sur la chose proposée à l'examen a besoin d'une autre garantie, et celle-ci d'une autre, et cela à l'infini, de sorte que, n'ayant rien à partir de quoi nous pourrions commencer d'établir quelque chose, la suspension de l'assentiment s'ensuit. » (Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, trad. fr. Pierre Pellerin, Paris, Seuil, 1997, I, 15, p. 141.)
2. La nef Argo sur laquelle s'embarquent Jason et ses compagnons pour chercher la Toison d'or. Roland Barthes reprend souvent cette référence. Cf. en particulier « Le vaisseau Argo » (1975) : « Image fréquente : celle du vaisseau Argo (lumineux et blanc) dont les Argonautes remplaçaient peu à peu chaque pièce, en sorte qu'ils eurent pour finir un vaisseau entièrement nouveau, sans avoir à en changer le nom ni la forme. » (*OC*, t. 4, p. 626.) La nef Argo comme le calendrier perpétuel sont des structures qui se renouvellent sans cesser d'être elles-mêmes.

Ensuite, ce rassemblement ne peut se faire qu'à plusieurs, d'où l'idée d'encyclopédie. De même, en France, Balzac fut le dernier homme de fiction à pouvoir contenir seul tout le savoir social, ensuite, un roman « social » ne pourrait s'écrire qu'à plusieurs.

L'Encyclopédie des savoirs ? Elle triomphe avec Diderot. Ensuite, elle revient (ou se maintient) comme farce : *Bouvard et Pécuchet* est une encyclopédie-farce (« une espèce d'encyclopédie en farce<sup>1</sup> »). Aujourd'hui, *Bouvard et Pécuchet*, ce serait deux dactylos qui achèteraient une fermette ou un mas, liraient les Encyclopédies Alpha ou Bordas<sup>2</sup>, élèveraient des poulets (ça raterait), feraient du tissage artisanal (ça ne se vendrait pas), passeraient par des engouements pour le marxisme, le structuralisme, la psychanalyse, la biologie, etc.

Donc l'Encyclopédie des savoirs, au moment-Flaubert, correspond au stade farce. Mais à l'Encyclopédie des savoirs se substitue avec Flaubert une autre encyclopédie : l'*Encyclopédie des langages*. Celle-ci ne peut être sérieuse : son *ton*, son *ethos* est incertain, car le langage, les langages ne sont ni dans la vérité ni en dehors. Et c'est bien l'*ethos* de Flaubert. Incertain, personne n'a pu encore le fixer : Flaubert comme énonciateur *net* et *incertain*.

Flaubert est bourré de langages, mais aucun ne prévaut définitivement, « véritablement ». Un objet a la même fonction, hypersémantique et sous-dogmatique, non pas l'Encyclopédie, reléguée au rang de farce, mais le *Dictionnaire*, et mieux encore le *Dictionnaire phraséologique* (articles du Littré). Dans le *Dictionnaire des idées reçues*, le mot important, générateur, ce n'est pas « idées reçues » (la bêtise), c'est le mot « dictionnaire ».

1. « C'est l'histoire de ces deux bonshommes qui copient une espèce d'encyclopédie critique en farce » (Gustave Flaubert, lettre à Edma Roger des Genettes, 18 août 1872, dans *Correspondance*, t. 4, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 559).
2. Bordas et Alpha ont édité des encyclopédies destinées au grand public. Au début des années 1970, l'encyclopédie Alpha publiait chaque semaine un fascicule à relier en volume.