

Cadavres postiches et mécanique des savoirs dans Bouvard et Pécuchet

écrit par Laurence Talairach-Vielmas

Bouvard [...] crut se rappeler que l'on fabriquait à l'usage des pays chauds des cadavres postiches.

Barberou, auquel il écrivit, lui donna là-dessus des renseignements. – Pour dix francs par mois, on pouvait avoir un des bonshommes de M. Auzoux – et la semaine suivante, le messenger de Falaise déposa devant leur grille une caisse oblongue.

Ils la transportèrent dans le fournil, pleins d'émotion. Quand les planches furent déclouées, la paille tomba, les papiers de soie glissèrent, le mannequin apparut.

Il était de couleur de brique, sans chevelure, sans peau, avec d'innombrables filets bleus, rouges et blancs le bariolant. Cela ne ressemblait point à un cadavre, mais à une espèce de joujou, fort vilain, très propre et qui sentait le vernis.

Puis ils enlevèrent le thorax ; et ils aperçurent les deux poumons pareils à deux éponges, le cœur tel qu'un gros œuf, un peu de côté, par derrière, le diaphragme, les reins, tout le paquet des entrailles.

– « A la besogne ! » dit Pécuchet.

La journée et le soir y passèrent.

Ils avaient mis des blouses, comme font les carabins dans les amphithéâtres, et à la lueur de trois chandelles, ils travaillaient leurs morceaux de carton [...]

[T]out le village croyait maintenant qu'ils recélaient dans leur maison un véritable mort. Foureau, cédant à la rumeur publique, venait s'assurer du fait. Des curieux se tenaient dans la cour.

Le mannequin, quand il entra, reposait sur le flanc ; et les muscles de la face étant décrochés, l'œil faisait une saillie monstrueuse, avait quelque chose d'effrayant. [\[1\]](#)

Bouvard et Pécuchet nous conte l'histoire de deux compères qui, las de leur métier de copistes, décident de se cultiver. Leur soif de connaissance et l'accumulation de savoirs de tous ordres retracent l'histoire de la circulation des savoirs, leur voyage au pays de la connaissance témoignant de l'accessibilité du savoir dans le second XIX^e siècle. En effet, c'est dans la deuxième moitié du siècle que la vulgarisation scientifique bat son plein, scientifiques et vulgarisateurs professionnels rivalisant d'ingéniosité pour s'attirer le public et faire fortune. Aux ouvrages diffusés en larges exemplaires s'ajoutent les conférences grand public, et les musées, qui ouvrent leurs portes depuis près d'un demi-siècle pour offrir au peuple les secrets de la nature que seuls les savants savent lire, font foisonner les modèles en tout genre [\[2\]](#). Les sciences se mettent en scène comme elle se mettent en récit, une mise en culture que Bouvard et Pécuchet nous font partager à chaque nouvelle discipline qu'ils découvrent, à chaque livre qu'ils reçoivent, à chaque objet qu'ils empruntent ou achètent. Il n'est donc pas innocent que

dans le monde décrit par Flaubert où les sciences s'exposent et se vendent, le parcours de Bouvard et Pécuchet soit également un voyage économique, où l'on suivra les deux comparses de la richesse à la ruine. Car en exposant le savoir, un savoir qui s'échange pour un sou, les collections de livres ou d'objets qui s'amassent chez Bouvard et Pécuchet le réifient du même coup, faisant entrer la connaissance dans le monde capitaliste où tout circule, s'échange et se monnaie. C'est bien le constat que feront les deux commis de Flaubert, ruinés, et finalement pas plus certains de savoir lire le monde à la fin qu'au début du roman.

Cet article se propose de retracer à son tour le portrait des savoirs et de leur diffusion, que Flaubert présente dans *Bouvard et Pécuchet* à partir du « cadavre postiche » que les deux bonshommes manipulent au début du roman. Car si le père de Gustave Flaubert, Achille Cléophas Flaubert, était chirurgien chef de l'Hôtel Dieu de Rouen, une grande partie de l'histoire de la médecine du XIX^e siècle s'impose tout au long de *Bouvard et Pécuchet*, tandis que les deux commis se lancent dans leur interminable quête, assoiffés d'un savoir qui les dépasse et qu'ils ne maîtriseront jamais. Le portrait du Professeur Larivière dans *Madame Bovary*, « sorti du tablier de Bichat », cède la place aux deux copistes qui s'improviseront tour à tour anatomistes, physiologistes, médecins, obstétriciens ou phrénologistes, proposant du même coup un parcours historique au cœur de l'histoire de la médecine, faisant osciller savoirs orthodoxes et hétérodoxes et mêlant représentations savantes et profanes du corps humain. En outre, le passage par l'anatomie permet à Flaubert d'ouvrir le roman sur la question de l'Homme et de ses origines, qui fait alors l'objet de nombreuses recherches et expérimentations, permettant l'émergence de nouvelles disciplines scientifiques. L'on se souvient de Diderot préconisant les vivisections humaines au nom de la recherche médicale [\[3\]](#), ou encore de William Hunter, le célèbre obstétricien du XVIII^e siècle, pour qui la pratique de l'anatomie demande une « inhumanité nécessaire » [\[4\]](#). Mais cette « inhumanité » va susciter de plus en plus de débats sur la médecine et son usage du corps humain – ou plutôt du cadavre – au XIX^e siècle, période, s'il en est, où l'on tente de resituer l'Homme dans l'ordre du vivant, des sciences médicales à la géologie et à la paléontologie.

Ainsi, autour du « cadavre » que les deux hommes détiennent, peut-être en toute illégalité, comme le suggère M. Foureau, vont se greffer nombre de discours sur les sciences qui émaillent le roman. Image d'une science médicale qui se professionnalise, alors que les champs disciplinaires se séparent, image aussi des tensions qui apparaissent entre un savoir médical que sa spécialisation rend abscond et une volonté de diffusion – voire de commercialisation – de ce savoir, le « cadavre postiche », dans un parallèle troublant, revisite sur le mode comique le corps humain qui échappe au savoir lorsqu'il fuit dans la mort et se putréfie. Reconstitué par la science médicale en carton-pâte, il propose une mise en image frappante de la fuite de savoirs qui semblaient, pourtant, à la portée des deux hommes : s'ils paraissent accessibles, vulgarisés ou commercialisés, leur présence obsessionnelle ne révèle finalement que leur

inaccessibilité, comme en feront les frais Bouvard et Pécuchet après de multiples expériences. En analysant comment les savoirs s'agencent tout au long du roman à partir de l'exemple du mannequin anatomique que les deux bonhommes achètent, reçoivent et manipulent, nous montrerons donc comment Flaubert se sert de la science médicale et de sa construction du corps humain pour démontrer les mécanismes de l'ensemble des savoirs, d'une part, et comment ce discours permet à l'auteur, d'autre part, de mettre à nu un discours littéraire fondé sur des stéréotypes, notamment physiologiques, et qui participent, à l'image du mannequin, de la constitution d'un réel artificiel. Par conséquent, à partir de l'exemple d'un modèle anatomique humain, nous soulignerons comment Flaubert soulève la question d'une représentation réaliste dans un monde où l'artifice et le faux viennent rythmer des mises en scène spectaculaires.

Montage, démontage, remontage : anatomie d'un modèle réduit

Tout au long du roman, le feu d'artifices de savoirs qui éblouissent ou déconcertent les deux comparses permet à Flaubert de faire le point sur les connaissances de son époque, évaluant ou confrontant les savoirs ou points de vue. Si les critiques de l'époque se demandent ce que Flaubert condamne – « La science ou les gens qui ne savent pas l'appliquer ? » [\[5\]](#) – en mettant en regard les savoirs et leurs contradictions, force est de constater qu'une des critiques de Flaubert porte surtout sur la vulgarisation, la diffusion des savoirs qui met à la portée de tout un chacun un savoir sans notice et qui mènera les deux compères à commettre nombre d'erreurs d'interprétation ou d'application des savoirs. Le roman s'ouvre sur Bouvard et Pécuchet allant voir les collections publiques et s'achève sur leur éducation des deux orphelins, les méthodes pédagogiques qu'ils expérimentent auprès de leur jeune public ressemblant de près à toutes celles qu'ils nous ont fait partager tout au long du roman. En effet, l'image des sciences que l'on découvre et assimile sans effort et d'une façon ludique – démarche pédagogique qui sous-tend, par exemple le *Magasin d'Education et de Récréation* créé en 1864 par Pierre-Jules Hetzel et Jean Macé – transparait à chaque expérience, de la fabrication de jouets aux « jeux instructifs » (372) et conversations, à la mode au XVIII^e siècle, en passant par les promenades scientifiques, plus modernes, où l'on observe les deux bonshommes, herborisant, inventer des noms de fleurs au fil de leur voyage à travers la campagne. Fichée au milieu de leur musée, la salle de classe où les enfants apprennent à lire et à compter est décorée par de nombreuses images qui doivent « frapper [l']imagination » (389), signant l'ère d'une pédagogie fondée sur le visuel. D'ailleurs, si les conseils qu'ils lisent en matière d'éducation littéraire suggèrent d'abandonner romans et contes de fées, Pécuchet cite néanmoins le pédagogue suisse Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827) dont la méthode était fondée sur l'importance des sens dans la diffusion des savoirs, et tout particulièrement du visuel. Cependant, si l'éducation des enfants passe par un apprentissage de la réalité et un entraînement à ne pas confondre le réel et l'imaginaire, Bouvard et Pécuchet vont faire l'expérience de cette science amusante qui se démocratise dans le second

XIX^e siècle et qui s'achète un peu partout dans les villes.

En effet, dès les premières pages du roman, les deux compères sont confrontés à des lieux de culture scientifique qui rivalisent avec les boutiques de bric-à-brac :

Ils flânaient le long des boutiques de bric-à-brac. Ils visitèrent le Conservatoire des Arts et Métiers, Saint-Denis, les Gobelins, les Invalides, et toutes les collections publiques. [...] Dans les galeries du Muséum, ils passèrent avec ébahissement devant les quadrupèdes empaillés, avec plaisir devant les papillons, avec indifférence devant les métaux ; les fossiles les firent rêver, la conchyliologie les ennuya. Ils examinèrent les serres chaudes par les vitres, et frémirent en songeant que tous ces feuillages distillaient des poisons. Ce qu'ils admirèrent du cèdre, c'est qu'on l'eut rapporté dans un chapeau. (61)

Le plaisir, la surprise, le fantasme ou la peur participent de l'aventure au pays des savoirs : il s'agit d'attirer l'attention ou le regard en faisant réagir physiquement le visiteur. L'allusion au chapeau nous permet de poursuivre notre entrée dans le monde de la vulgarisation scientifique. L'anecdote rattachée au végétal met en lumière l'importance de la mise en récit – et c'est bien ce que les deux comparses retiennent ici. L'univers de la vulgarisation scientifique est, en effet, au cœur du récit, Bouvard et Pécuchet s'appropriant les moyens mnémotechniques pour apprendre en s'amusant, transformant les mots en images et donnant au visuel une place de choix dans la construction du réel :

Allévy transforme les chiffres en figures, le nombre 1 s'exprimant par une tour, 2 par un oiseau, 3 par un chameau, ainsi du reste. Pâris frappe l'imagination au moyen de rébus ; un fauteuil garni de clous à vis donnera : Clou, vis = Clovis ; et comme le bruit de la friture fait 'ric, ric' des merlans dans une poêle rappelleront Chilpéric. Feinaigle divise l'univers en maisons, qui contiennent des chambres, ayant chacune quatre parois à neuf panneaux, chaque panneau portant un emblème. Donc, le premier roi de la première dynastie occupera dans la première chambre le premier panneau. Un phare sur un mont dira comment il s'appelait 'Phar à mond' système Pâris – et d'après le conseil d'Allévy, en plaçant au-dessus un miroir qui signifie 4, un oiseau 2, et un cerceau 0, on obtiendra 420, date de l'avènement de ce prince.

Pour plus de clarté, ils prirent comme base mnémotechnique leur propre maison, leur domicile, attachant à chacune de ses parties un fait distinct ; – et la cour, le jardin, les environs, tout le pays, n'avait plus d'autre sens que de faciliter la mémoire. Les bornages dans la campagne limitaient certaines époques, les pommiers étaient des arbres généalogiques, les buissons des batailles, le monde devenait symbole. Ils cherchaient sur les murs, des quantités de choses absentes, finissaient par les voir, mais ne savaient plus les dates qu'elles représentaient. (189–190)

Ainsi, leur univers se transforme en un gigantesque texte à lire : alors que les modèles en trois dimensions envahissent leur muséum, le monde des deux hommes se voit réduit à un univers en deux dimensions qu'ils doivent déchiffrer, un phénomène qui relie de plus en plus la vulgarisation scientifique au mode romanesque et qui va permettre à Flaubert de greffer un discours sur la mimésis, comme nous le verrons. Or l'initiation à l'anatomie de Bouvard et Pécuchet incarne à merveille cet aspect du roman, se présentant comme un emblème de l'anatomie des sciences que propose Flaubert, des sciences démontables et littéralement mises en pièces.

Sans doute parce que l'histoire du corps est autant scientifique qu'artistique, la mécanique flaubertienne s'amorce d'une façon caractéristique en partie avec la mécanique du corps – un corps démontable, pris dans la gangue d'une vision mécaniciste, qui utilise la métaphore de la machine et des pièces amovibles pour mieux diffuser le savoir. Avant de se tourner vers la métaphysique et rejeter toute forme matérielle, à commencer par leur propre muséum, les deux hommes découvrent avidement un savoir matérialiste à souhait : Bouvard revient plusieurs fois au cours de son éducation à La Mettrie, la célèbre métaphore du mécanisme d'horlogerie rappelant la scène de leur apprentissage en anatomie, centrée sur la figure de l'homme mécanique, un assemblage de pièces amovibles. Dès les premières pages, le roman s'inscrit sous le signe du médical. L'action se déroule au début au milieu des « miasmes d'égout » et des eaux et fumées toxiques (53), Bouvard et Pécuchet se préoccupant de leurs corps, des épices susceptibles d'« incendier le corps » (53) aux « labeurs de la digestion » (58) qui incitent Pécuchet à ôter sa flanelle. La communication et l'entente entre les deux hommes se décline également sur le mode médical lorsque la nouvelle de l'héritage de Bouvard provoque un malaise chez ce dernier ou une « maladie bilieuse » (65). On voit alors la centralité du corps dans le texte flaubertien, une centralité confirmée par l'éducation des deux hommes en anatomie, physiologie et médecine, trois champs qui contribuèrent à définir l'homme comme un assemblage de pièces amovibles. En effet, le corps qui apparaît dans la littérature et les arts dans les décennies qui suivent l'essor de la pratique des dissections humaines est un corps construit par le savoir anatomique, les « stratégies épistémologiques » liées à la dissection ayant « stabilisé un regard spécifique sur le corps » [6]. Il y a donc un véritable voyage, une exportation du discours anatomique qui va servir à définir le monde – et l'humain. L'anatomie fait partie d'un vaste projet culturel, devenant la métaphore d'un monde à la recherche de ses secrets, de cette « vérité » dissimulée « sous les dehors immédiatement visibles des choses » [7], et basculant aisément de son sens propre à un sens figuré dès le XVII^e siècle et jusqu'au XIX^e siècle, comme le démontre *Bouvard et Pécuchet*. Car c'est justement ce regard sur le corps qui lie d'amitié les deux hommes dès leur rencontre et amorce leur glorification des sciences, leur regard sur la réalité s'inspirant fortement d'une lecture anatomo-clinique du corps humain, comme lorsqu'ils observent une fille de joie, « [b]lême [...] et marquée par la petite vérole » (53), ou lorsqu'ils multiplient les discours stéréotypés sur le corps. Il n'est donc pas surprenant que plus

tard, l'on retrouve pêle-mêle chez eux modèles anatomiques et machine à démontrer l'art des accouchements de Mme du Coudray, sage-femme.

Cependant, le mannequin anatomique du Dr Auzoux qu'ils louent un temps, icône de la constitution du savoir à partir de modèles – un mode de diffusion de la science particulièrement prégnant dans le second XIX^e siècle, même si les modèles anatomiques sont des outils de recherche et d'apprentissage du corps médical depuis le XVII^e siècle – signe le passage de l'outil pédagogique dans le monde de la vulgarisation scientifique. C'est notamment en mettant en lumière la façon dont le savoir anatomique se construit et se diffuse à travers les sens que Flaubert s'amuse à mettre en pièces la dissémination d'un savoir que les deux hommes ne parviennent pas à s'approprier.

Apprentis Frankenstein : les Guignols du théâtre anatomique

La connaissance anatomique repose fortement sur les sens : il s'agit de toucher les tissus et textures, d'apprécier les couleurs ou les formes, et même de sentir les chairs qui se disloquent sous l'effet de la putréfaction[8]. Mais le modèle anatomique change les règles du jeu. Il illustre d'abord le passage du savoir anatomique dans le domaine éducatif. En effet, si l'art s'empare de l'anatomie à la Renaissance pour esthétiser son iconographie, l'apparition de modèles en trois dimensions métamorphose sa diffusion en dépassant le cadre d'une communication entre savants. Voué à remplacer l'utilisation de cadavres pour les dissections et l'entraînement des étudiants en médecine, le mannequin anatomique met en lumière une science qui tente de représenter le vivant en brouillant les frontières entre réel et artificiel. La mise en scène dans *Bouvard et Pécuchet* est à cet égard bien caractéristique. C'est tout d'abord un véritable *décor* médical qui donne aux deux hommes l'envie de découvrir l'anatomie. Chez le docteur Vaucorbeil, ancien amateur de dissection, diachylum, bandes, boîte chirurgicale, sondes et écorché accueillent les deux hommes lorsqu'ils entrent dans le cabinet. Cependant, le recueil de planches anatomiques que Vaucorbeil tire de sa bibliothèque et prête aux deux comparses, ajouté au manuel d'Ernest-Alexandre Lauth (*Nouveau manuel de l'anatomiste, comprenant la description succincte de toutes les parties du corps humain et la manière de les préparer, suivie de préceptes sur la confection des pièces de cabinet et sur leur conservation* [1835]), déconcertent Bouvard et Pécuchet. Parce qu'ils ne voient pas suffisamment (les ligaments cachent les articulations ; « les insertions [ne sont] pas commodes à découvrir » [118]), Bouvard et Pécuchet commandent alors un mannequin anatomique disponible pour dix francs par mois à la location. Image d'un savoir qui circule (à l'instar des cours itinérants de Mme du Coudray, qui apparaissent plus tard), d'une science commerciale et d'une science qui promet de révéler les secrets cachés dans les profondeurs du corps, le modèle anatomique propose une vérité nue – une vérité à voir, sans peau ni chevelure. Le cadavre est d'ailleurs littéralement dénudé lorsque les deux hommes ouvrent la caisse, le mannequin apparaissant sous des couches de matières qui tombent ou glissent, comme par magie, de même

que les organes pourront être soulevés pour que le regard ait accès aux profondeurs insondables du corps.

En outre, la mise en scène joue sur les émotions, de celle qui saisit Bouvard et Pécuchet à la découverte du modèle au « vertige » (121) qui les prend lorsqu'ils démontent complètement le cadavre : la révélation se fait sensationnelle. Il s'agit bien ici de marier science et théâtralisation. Le mannequin n'est que trucage, imitation du corps humain « à l'usage des pays chauds » (119), permettant de disséquer à toute heure et période, sans être gêné par les chairs en décomposition et les odeurs nauséabondes. Autant le jeu d'acteurs que l'accessoire sont d'un réalisme troublant, à en croire la rumeur qui prend l'objet pour un cadavre ou M. Foureau qui se demande si la législation les autorise à détenir l'objet, à l'apparence si proche de celle du corps humain (même si le docteur le trouve « trop éloigné de la nature » [120]). Le brouillage du réel et de l'artificiel présente ainsi une science médicale fondée sur l'illusion. Vêtus de blouses, Bouvard et Pécuchet, travaillant « leurs morceaux de carton » (119), nous proposent une pâle imitation du Dr. Frankenstein « à la lueur de trois chandelles », une mise en scène qui attire, d'ailleurs, un public en soif de « divertissement » (120). On voit ici comment Flaubert met en pièces les modes de diffusion scientifique, proposant une science sensationnelle, illustrée par un mannequin à l'œil exorbité, qui renvoie dans un reflet effrayant la pulsion scopique des amateurs d'anatomie et de sensations fortes qui se pressent à la porte, la science médicale promettant un nouveau réalisme comme sur les champs de foire où les metteurs en scène font leurs choux gras de spectacles macabres du corps en décomposition, anormal ou pathologique. Seul l'effet compte, à l'image de Bouvard et Pécuchet qui abandonnent un organe pour un autre une fois l'attrait de la nouveauté passé, comme ils glisseront d'un champ du savoir à un autre tout au long de leur épopée.

Si le jeu sur la mise en scène et l'affect montre l'importance de la sensation dans l'éducation au savoir, il démonte du même coup toute l'artificialité cachée derrière la vulgarisation scientifique. Cette mise à nu s'accélère, en outre, chaque fois que le roman met en regard des scènes d'apprentissage avec une réalité dénuée d'artifice où la chair remplace le carton. Des charognes dont Bouvard fume ses terres et qui infectent la campagne aux animaux qui subissent des expériences en tout genre lors de leur initiation à la physiologie, des images de corps souffrants ou en putréfaction viennent émailler le parcours des deux hommes au pays du savoir, bien loin du modèle propre et sentant le vernis d'Auzoux. D'une façon remarquable, la charogne de chien, qui s'agite sous l'action de la vermine grouillante, expose des membres desséchés, le rictus des babines bleuâtres rappelant les filets bleus bariolant le mannequin vernis et le buccinateur que Foureau soulève sur la table. De même, lorsqu'ils rendent visite aux pauvres, la description des malades s'inscrit en faux par rapport au cadavre postiche :

Au fond des chambres sur de sales matelas, reposaient des gens dont la figure pendait d'un côté, d'autres l'avaient bouffie et d'un rouge écarlate, ou couleur de citron, ou bien violette, avec les narines

pincées, la bouche tremblante ; et des râles, des hoquets, des sueurs, des exhalaisons de cuir et de vieux fromage. (130)

On retrouve ici la figure de l'anatomiste aux sens en éveil : couleurs, sons, odeurs rythment la lecture de la pathologie, tandis que les corps paraissent tomber en pièces. Plus tard, les yeux énormes qui sortent de la tête du chat que Victor a jeté au feu font écho à la saillie monstrueuse de l'œil du mannequin, mais il ne s'agit cette fois-ci plus ni d'un jouet, ni d'un jeu.

C'est sans doute à travers ce jeu sur le morbide et le sensationnel qui va attirer les deux comparses vers certains savoirs et les contrastes entre mise en scène et réalité qu'il faut lire la formidable leçon de sciences que Flaubert propose. D'ailleurs, si le mannequin tend à représenter un corps d'une normalité déconcertante et qui finit par les lasser, les deux hommes passent ensuite à l'anatomie pathologique, attirés par les cas exceptionnels décrits dans le *Dictionnaire des Sciences médicales*, avant de trouver un jour de foire un bossu, de choisir un domestique hideux avec un bec-de-lièvre, ou de laisser « leur imagination travaill[er] » (130) pour inventer de nouvelles thérapeutiques.

Science et production en série : du moule au stéréotype

L'univers de la vulgarisation scientifique mène peu à peu les deux bonshommes à s'éloigner dans un monde de plus en plus façonné par l'imaginaire, un monde « rhétorique » (352) qui incite à une lecture à fleur de peau, même si les symptômes décrits dans les livres ne correspondent pas aux signes qu'ils peuvent lire à même le corps des patients. Cette image d'un monde médical qui transforme la réalité en texte à lire apparaît dès la scène de l'initiation à l'anatomie, où les deux savants fous se mettant en scène penchés sur leur modèle, tissent avec le mode romanesque des liens étroits. En fait, qu'ils imitent le Dr. Frankenstein ou qu'ils tentent de lire le cadavre à partir d'analogies, les deux comparses font foisonner des stéréotypes qui démontent à la fois la méthode scientifique et sa vulgarisation. À la lecture du mannequin, le brouillage de formes et de couleurs témoignant de leur propre confusion lorsqu'ils comparent le cœur à un « gros œuf » (119) ou la glande pinéale à un « petit pois rouge » (121), éloigne le modèle dans l'ordre du banal, faisant passer l'écorché de la salle de dissection à la cuisine. Le voyage participe, bien sûr, de la vulgarisation du savoir. Mais le langage stéréotypé renvoie également, dans un reflet subversif, la normalité que représente le mannequin, une normalité artificielle qui ne correspond pas à la réalité et qui transforme l'humain en automate.

En outre, le choix de Flaubert pour le modèle d'Auzoux est loin d'être innocent. Les écorchés d'Auzoux sont un exemple prégnant de fabrication en série à partir de moulages (moules à base de plomb) que le médecin lance à partir de 1828. Produit industriel, comparé à un jouet par les deux

compères, le mannequin bascule du modèle anatomique à la poupée, image d'une production mécanique qui ne reproduit que du faux – un simulacre de cadavre destiné aux plus jeunes et qui vient faire écho au simulacre de tombeau fiché au milieu des légumes. Par ailleurs, la description des deux amateurs en plein démontage et remontage, « le menton baissé, l'abdomen en avant [...], la tête dans les mains, avec [les] deux coudes sur la table » (121), crée une mise en abyme ironique, les deux personnages apparaissant eux-mêmes comme des personnages en pièces détachées offerts à la vue du lecteur. C'est bien ici que l'on aperçoit la technique flaubertienne, qui se sert du mannequin anatomique comme exemple caractéristique de ce qui se passe dans l'ensemble des champs du savoir : l'image du corps en pièces, d'un modèle réduit à une normalité artificielle, comme le mannequin le suggère, est également celle qui vient frapper les personnages, sommes de stéréotypes, de codes qui définissent l'humain et que Flaubert met à nu. Il n'est donc pas innocent que l'on puisse suivre le motif du cadavre tout au long de leur aventure : le corps humain réapparaît sous de multiples formes dans la plupart des disciplines que les deux hommes abordent, qu'il s'agisse des tombeaux, ossements, squelettes ou de la cendre humaine qu'ils exposent dans leur musée archéologique, des morts qui disparaissent et réapparaissent de façon stéréotypée en littérature, ou du défunt qu'ils souhaitent matérialiser grâce au spiritisme et qui « décompos[era] » leurs figures (295). Le corps humain s'inscrit en filigrane tout au long du roman, captant chacun des savoirs, qu'on le démembre ou dissèque pour une leçon d'anatomie ou bien qu'il faille « disloquer » la phrase qui le met en récit, chacune de ses syllabes soigneusement « pes[ées] » (207). Le corps des personnages eux-mêmes se retrouve pris dans la gangue des savoirs, de leur mise en scène et de leur artificialité. Leur accumulation de savoirs, par le truchement de livres de vulgarisation, d'objets et de modèles scientifiques, les mènera à constituer un musée où l'on a finalement peine à circuler et où Bouvard, déguisé en moine, tel un personnage dans un décor moyenâgeux, développera ses talents d'acteur dans le théâtre du savoir.

En effet, leur aventure au pays du savoir est un périple dans un univers des textes et des mots, qui n'offre en fin de compte aux deux hommes que leur propre reflet : celui de deux copistes qui accumulent des stéréotypes de façon automatique, comme ils copient la réalité. D'ailleurs, la présentation des deux commis à l'ouverture du roman joue sur la répétition du même. Aussi différents que les deux commis puissent paraître, c'est la duplication qui l'emporte :

Deux hommes parurent.

L'un venait de la Bastille, l'autre du Jardin des Plantes. Le plus grand, vêtu de toile, marchait le chapeau en arrière et sa cravate à la main. Le plus petit, dont le corps disparaissait dans une redingote marron, baissait la tête sous une casquette à visière pointue. (51)

La reproduction du rythme à l'identique, les constructions en miroir gommant la différence de taille entre les deux hommes et l'impression de

reflet inversé où le corps de l'un s'expose tandis que l'autre s'efface. En changeant de focale, Flaubert fait un gros plan sur le vêtement du plus grand, le chapeau et la cravate attirant l'attention vers le vestimentaire pour faire disparaître le corps, de la même façon que le vêtement camoufle le corps du plus petit. Le décor est donc campé : la reproduction annihile la différence, ouvrant le récit sur le monde de la copie. L'idée se confirme tout au long du roman, chaque description des contrastes entre les deux personnages étant gommée par les constructions à l'identique.

Ainsi, les différences s'effacent alors que le texte duplique les phrases de façon mécanique, le corps devenant d'une façon significative le support du discours de Flaubert sur un savoir industriel, reproduit en série, *moulé* en quelque sorte et diffusé en larges exemplaires. D'ailleurs, les caractères des deux hommes circulent comme des maladies pour assurer leur ressemblance : « Pécuchet contracta la brusquerie de Bouvard, Bouvard prit quelque chose de la morosité de Pécuchet » (62). L'imagerie médicale vient se fondre dans un récit qui reproduit du même, de la copie, de l'identique. Les conversations des deux hommes, comme celle qu'ils ont à la vue d'une mariée passant en calèche un bouquet à la main, tirent l'image du particulier au général : les femmes sont « frivoles, acariâtres, têtues » (53), de même que la capitale est polluée ou bruyante. Ainsi, aux clichés qui définissent le regard des deux hommes sur la réalité répondent les savoirs dont ils s'abreuvent et qui les ramènent sans cesse au même : la chimie leur montre que tous les êtres sont composés des mêmes éléments (« ils éprouvaient une sorte d'humiliation à l'idée que leur individu contenait du phosphore comme les allumettes, de l'albumine comme les blancs d'œufs, du gaz hydrogène comme les réverbères » [117]) ; l'anatomie comparée assimile le fœtus d'une femme à celle d'une chienne et d'un oiseau (157). En physiologie, ce sont les « lieux communs sur les âges, les sexes et les tempéraments » qui les attirent, tandis qu'ils reproduisent « artificiellement des digestions » (122) ou travaillent les accouchements avec des mannequins. L'imitation, la reproduction rythment les aventures des deux compères dans les champs du savoir, toute tentative de création originale échouant systématiquement : Pécuchet, vierge, est incapable de (pro)créer et les monstres de la nature qu'ils tentent de fabriquer en croisant les espèces ne donneront finalement rien.

Les images de circulation infinie se voient tournées en dérision à chaque nouveau chapitre, signant la fuite du savoir bien plus que sa dissémination. Dès que leur décision de se cultiver est prise, le savoir échappe à leur corps, les narines de Bouvard « siffl[ant] » tandis que Pécuchet « en gonflant les narines pinçait les lèvres, comme s'il avait peur de lâcher son secret » (67). Si le jardinage paraît une discipline placée sous le signe du renouvellement continu (« des composts qui feraient pousser des tas de choses dont les détrit[us] mèneraient d'autres récoltes, procurant d'autres engrais, tout cela indéfiniment » [77]), il est néanmoins voué à l'échec, de même que l'agriculture, où les cadavres ne représentent jamais une étape dans le cycle de la vie, de même que les images de circulation de sang (la phlébotomie des bœufs), de nourriture (le gavage des cochons) ou de déplacement (les poules dans des cages à

roulettes) ne promettent que destin funeste, stérilité ou pattes brisées. Ce qui circule ne se renouvelle pas ; le savoir que l'on croit posséder reste inaccessible ; il brille d'artificialité, c'est une mise en scène à l'image de la démonstration en agriculture, où une servante, « [p]our divertir les messieurs, donne le grain aux poules » (81), son activité rythmée par des éclairages adéquats (« deux ou trois lanternes s'allumèrent, puis disparurent » [82]). Ce savoir-spectacle qui « [é]merveill[e] » les deux hommes, rêvant de « brill[er] aux expositions » ou d'être « cités dans les journaux » (98), est donc la cible de la critique de Flaubert.

Ainsi, parce que les savoirs scientifiques, loin de contribuer à renforcer la mimésis, ne mettent en scène que des représentations fausses, ils viennent rapidement faire écho aux représentations romanesques. La physiologie semble, d'ailleurs, « le roman de la médecine » (127) parce que les deux hommes ne la comprennent pas et n'y croient pas. Les sciences déforment le réel, nous dit Flaubert à travers ses deux commis, de la même façon que l'écriture romanesque, en s'appuyant sur ces savoirs, ne reproduit, finalement, que du faux, de la *doxa*, une image truquée de la réalité. L'exemple de la géologie et de l'histoire de la terre et ses habitants est à ce titre remarquable. La lecture des ouvrages de Marcel Alexandre Bertrand et Georges Cuvier fait foisonner l'imagination des deux hommes, qui réécrivent une histoire en « tableaux », où cataclysmes et serpents ailés créent une « féerie en plusieurs actes » (143). Nous sommes bien, ici, au cœur des écrits de vulgarisation scientifique de l'époque, la reconstruction imaginaire de mondes anciens donnant lieu à des contes fantastiques peuplés de monstres, à l'instar des ouvrages de vulgarisation scientifique emboîtant le pas à Louis Figuier dans *La Terre avant le déluge* (1863). Or la confrontation des essais géologiques et paléontologiques de Cuvier à Lamarck et Geoffroy Saint-Hilaire en passant par les saintes Ecritures, lues comme un traité d'histoire naturelle, permet à nouveau à Flaubert de faire un pied de nez au signe qui, tel le symptôme, refuse de livrer la « vérité ». En outre, à l'image des pièces du mannequin anatomique que les deux hommes ne savent pas lire, à l'image également du corps humain, le crâne ne se moulant pas sur le cerveau (375), les théories ne s'emboîtent pas. S'il faut « distinguer entre le sens et la lettre » (155), comme le conseille l'abbé, une lecture par trop littérale brouille termes, « feuillets de couches » (149) et théories, réduisant le réel à du plat, du faux, du faux-semblant.

Par conséquent, le croisement entre sciences et sciences humaines permet à Flaubert d'aligner le modèle scientifique et le modèle littéraire pour faire, en fin de compte, le procès de la mimésis. Le modèle anatomique qui circule est un double du cadavre qui disparaît et réapparaît dans les textes de façon mécanique. Les méthodes de pensée et de diffusion des sciences de l'époque se déclinent à l'envi sur le mode littéraire, les multiples analogies permettant à Flaubert de brouiller les frontières entre les sciences, comme lorsque les deux hommes sont émerveillés par Balzac « comme des grains de poussière sous le microscope » (205) ou qu'ils imitent l'aspic de Marmontel dans *Cléopâtre* à la manière de «

l'automate inventé exprès par Vaucanson » (207). L'analogie scientifique envahit le récit, fusionnant d'une plume ironique l'image du scientifique reconstituant des mondes imaginaires ou du médecin décodant le symptôme et les deux compères lisant le réel comme un livre. Si la science transforme la réalité et la rend magique, cette magie n'est qu'artifice, un monde de carton pâte, à l'image du mannequin anatomique, un univers auquel on ne peut croire qu'un temps, à l'instar de Bouvard et Pécuchet.

La leçon que Bouvard et Pécuchet apprennent sera finalement le constat que la reproduction en masse du savoir ne mène pas à l'érudition. La collection de savoirs, si variée soit-elle, finit toujours par être une collection du même, une reproduction à l'identique qui, à défaut d'augmenter le savoir, l'appauvrit. Entre les mains des deux copistes, « qui copient une espèce d'encyclopédie en farce » [\[9\]](#), le savoir se duplique à l'infini, donnant une image du roman lui-même, originellement conçu en miroir, la copie des citations de Bouvard et Pécuchet occupant le deuxième volume et reflétant même le travail de l'auteur qui prend des notes sur les 1500 livres lus pour le roman. *Bouvard et Pécuchet*, roman marqué au sceau de la reproduction industrielle jusque dans sa structure, fait donc le procès d'une science commerciale, que la production en série met à la portée de tous. En démontant les mécanismes de la science de son temps, Flaubert, tel Vaucanson, nous invite alors non seulement à pénétrer ses rouages, mais à regarder également la mimésis avec circonspection – une mise en mots artificielle, rythmée par les poncifs, « lieux communs » (122) et « idées reçues » (154) que les deux commis font foisonner et qui, en ne s'emboîtant pas toujours, démontent tout l'éventail des savoirs dont le roman se nourrit. Finalement, la grande aventure au pays du savoir ne ramènera les deux compères qu'à leur travail de copiste, l'échec des deux hommes signant la critique flaubertienne de la démocratisation des savoirs. Les sciences demeurent jusqu'à la fin du roman « un monopole aux mains des Riches [qui] exclut le Peuple » (290), malgré les références à Raspail, le médecin des pauvres, ou à Pestallozzi, pédagogue novateur. Ceux qui achètent la pommade Dupuytren (242), ceux-là mêmes qui déambulent au milieu des collections de l'anatomiste, ne peuvent que glisser d'un corps exposé à l'autre, comme d'un savoir à un autre, croyant à des produits miracles comme ils croient à ce qu'ils voient derrière les vitrines ou lisent dans les livres, mais sans jamais vraiment accéder à la connaissance. À l'heure où l'on tente souvent de faire rimer science et démocratie, l'image d'une connaissance qui se démocratise trop vite et de manière incontrôlée, comme elle est mise en scène dans *Bouvard et Pécuchet*, soulève des problématiques toujours d'actualité.

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (SubStance Inc.) VOL. X

Bibliographie

Chadarevian, Soraya de, Nick Hopwood (eds). *Models: The Third Dimension of Science*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Diderot. « Anatomie ». In *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751–1780. Paris. T. 1. 409–410.

Figuier, Louis. *La Terre avant le deluge*. 5^{ième} éd. Paris : Hachette, [1863] 1866.

Lauth, Ernest-Alexandre. *Nouveau manuel de l'anatomiste, comprenant la description succincte de toutes les parties du corps humain et la manière de les préparer, suivie de préceptes sur la confection des pièces de cabinet et sur leur conservation*. 2^{ième} édition. Paris : F.-G. Levrault, [1829] 1835.

La Mettrie, Julien Offray de. *L'Homme Machine*. 1747.

Mandressi, Rafael. « Dissections et anatomie ». In Georges Vigarello (dir.). *Histoire du corps, 1. De la Renaissance aux Lumières*. Paris : Seuil, 2005. 327–50.

—. *Le Regard de l'anatomiste : Dissections et invention du corps en Occident*. Paris : Seuil, 2003.

Richardson, Ruth. *Death, Dissection and the Destitute*. Chicago & London: The University of Chicago Press, [1987] 2000.

[1] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, éd. Claudine Gothot-Mersh, Paris, Gallimard, [1950] 1979, p. 119–20. Les références suivantes à cette édition seront données dans le corps du texte.

[2] Voir Soraya de Chadarevian, Nick Hopwood (eds), *Models: The Third Dimension of Science*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

[3] Diderot, « Anatomie », *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751–1780, Paris, T. 1, p. 409–410.

[4] « [Anatomy] informs the Head, guides the hand, and familiarizes the heart to a kind of necessary Inhumanity », St Thomas's Hospital Manuscript 55, p. 182 verso, cité in Ruth Richardson, *Death, Dissection and the Destitute*, Chicago & London, The University of Chicago Press, [1987] 2000, p. 31.

[5] Henry Céard, *L'Express*, 9 avril 1881, cité in Claudine Gothot-Mersh, « Introduction », *Bouvard et Pécuchet*, op. cit., p. 19.

[6] Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste : Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003, p. 55.

[7] *Ibid.*, p. 233.

[8] Rafael Mandressi, « Dissections et anatomie », in Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, 1. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005, p. 327–350, p. 338.

[9] Gustave Flaubert, *Correspondance*, supplément III, Paris, Louis Conard, 1926–54, 13 vol., 39–40, cité in Claudine Gothot-Mersh, « Introduction », *Bouvard et Pécuchet*, op. cit., p. 12.