

Thierry Poyet

INTRODUCTION

FLAUBERT ET SES *MINORES* : QUI LIRE ENCORE ?

RELIEF 10 (2), 2016 – ISSN: 1873-5045. P. 1-12

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.936>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

*Plus haut ou plus petit, je ne suis pas un homme comme tout le monde ;
et il ne faut pas m'aimer comme on aime tout le monde.*
Gustave Flaubert, *Correspondance*, 1980, 394¹

Entouré de nombreux *minores* tout au long de sa carrière, Flaubert a construit sa scénographie auctoriale non seulement comme une esthétique exigeante mais aussi comme une hiérarchisation des auteurs et des œuvres. Qu'est-ce qu'un maître ? Qu'est-ce qu'un auteur mineur ? La *gens* Flaubert permet d'interroger ces notions essentielles au moment où la littérature entreprend de se redéfinir, dans la deuxième moitié du XIXe siècle.

Il y a bien longtemps que tout le monde a compris combien la réputation érémitique de Flaubert était non pas un leurre absolu mais une image trop pratique et confortable pour être parfaitement juste et objective. Flaubert lui-même, le premier de toute évidence, a entrepris de se construire une réputation commode qui lui permette de trouver dans le calme de Croisset un refuge utile, où personne n'oserait le déranger – seule Louise Colet, pour d'autres raisons que littéraires a osé franchir le pas mais le prix à payer fut terrible ... – et il a façonné, patiemment, habilement, résolument, une posture à laquelle il s'est tenu tout au long de son existence. Pourtant, l'ermite de Croisset fut aussi un mondain qui fréquenta les meilleurs salons, celui de la Princesse Mathilde et beaucoup d'autres avant celui-là, qui côtoya les plus

grands artistes de son temps, tout comme les hommes politiques en vue, et qui connut aussi non seulement les affres de l'écriture mais encore les plaisirs de la gloire. Flaubert a toujours été un individu plus complexe que les représentations hâtives ont bien voulu montrer de lui, un écrivain aux choix contradictoires relativement bien assumés dans une correspondance où l'on peut trouver à peu près tout et son contraire. À sa manière, il a été un ami et un confrère aux facettes multiples que les uns et les autres ont cru connaître à fond quand ils risquaient de n'être que les jouets de ses choix les plus personnels. Flaubert manipulateur ? Il y a quelque chose de cela si le mot n'était pas connoté aussi négativement et s'il lui était plutôt donné de ne renvoyer qu'à une volonté égoïste de se protéger. Dans sa belle étude sur *L'Écrivain imaginaire*, José-Luis Diaz a largement insisté sur le fait qu'il ne pouvait y avoir d'écrivain sans la construction d'une scénographie auctoriale efficace : avec Flaubert, l'observateur est gâté !

Dans un ouvrage à paraître prochainement, *La gens Flaubert*², nous avons montré, pour notre part, à quel point Flaubert n'a jamais été un écrivain seul et combien, au contraire, il a toujours été entouré. Loin de nous en tenir à l'étude de ses fréquentations, à l'analyse de ses relations et réseaux, nous avons essayé de comprendre comment sa politique éditoriale, son écriture même et, mieux encore, ses choix esthétiques se sont trouvés influencés et orientés par le jeu même de ses connaissances, de ses amitiés, de ses confraternités. On n'est pas le même écrivain selon les écrivains que l'on fréquente, nous a-t-il semblé.

Il y a bien longtemps que dans le monde des flaubertiens, sans reconnaître la nécessité d'étudier avec précision et objectivité non seulement les amis et confrères qui ont entouré le Maître, et leurs œuvres mais aussi l'influence qu'ils ont exercée, volontairement ou pas, on a cependant accepté de classer au moins les types d'amitiés. Ainsi, dans un numéro de la revue des Amis de Flaubert, en 1969, Lucien Andrieu remarquait déjà :

Il faut distinguer, parmi les amis de Flaubert, les intimes comme Ernest Chevalier, Alfred le Poittevin, Maxime Du Camp, Edmond Laporte ; ceux qui vinrent à lui par communauté d'idées et talent comme Théophile Gautier, Ernest Feydeau, Sainte-Beuve, Charles Baudelaire ; enfin ceux qui se lièrent par admiration comme José-Maria de Heredia, Alexandre Dumas fils, Émile Zola, Jules Lemaitre et Théodore de Banville, pour n'en citer que quelques-uns. Louis Bouilhet fut des premiers. (Andrieu, 8)

Nous croyons surtout qu'un tel classement n'a de valeur que s'il prend en compte la place réelle occupée par chacun dans la République des Lettres. Toutes les amitiés ne se valent pas *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'amitiés d'écrivains, amitiés sincères ou amitiés professionnelles. Avec l'entourage de

Flaubert, au cœur de sa *gens*, bien des problèmes se rencontrent. Entre autres : comment ne pas considérer bon gré mal gré qu'il fut bientôt impossible pour un écrivain ami de Flaubert, ou simple connaissance gravitant dans son orbite, de créer une œuvre, sa propre œuvre, sans être à son tour influencé, transformé, amélioré ou perverti par ce que Flaubert disait, décrétait et écrivait ? À propos de Louis Bouilhet que nous croiserons dans cette livraison de la *Revue RELIEF*, c'est de manière très significative que le même Lucien Andrieu terminait déjà son article consacré au poète et ami de Flaubert par les mots suivants :

Avoir une rue qui vous honore pour votre œuvre, avoir un monument qui vous monte au pinacle de la rue, et cela, pour la valeur d'avoir su écrire de magnifiques poèmes et d'avoir aimé un autre homme, un romancier, dans un monde où, presque uniquement, on ne reconnaît que la valeur de la violence et du commerce, non, la part de Bouilhet n'est pas mauvaise, n'est-ce pas, Ernest Chevalier ; n'est-ce pas, Alfred Le Poittevin, Maxime Du Camp, Edmond Laporte ?

Que faisait en effet Lucien Andrieu sinon de placer côte à côte, comme deux vertus à valeur identique, le fait « d'avoir su écrire de magnifiques poèmes » et celui « d'avoir aimé un autre homme, un romancier », l'inévitable et omniprésent Flaubert ? Simple parole d'un flaubertien remarquable mais obsédé par son grand homme ? Nous n'en sommes pas tout à fait persuadé pour notre part tant la seule fréquentation de Flaubert semble l'avoir emporté sur toute autre forme de considération...

En réalité, il se trouve autour de Flaubert un nombre important d'écrivains qui nous apparaissent aujourd'hui comme de simples « *minores* » quel qu'ait pu être le succès rencontré par ces auteurs alors, parfois plus appréciés en leur temps que Flaubert lui-même. Nous pensons, dans un désordre qui évitera une nouvelle hiérarchisation, à Louise Colet, à Maxime Du Camp, à Ernest Feydeau, à Louis Bouilhet pour citer les quatre plus importants mais nous pourrions aussi compter au nombre de cet étonnant groupe l'ami de jeunesse de Flaubert, Alfred Le Poittevin, si tôt disparu, ou quelques provinciales absolument oubliées, Amélie Bosquet ou Marie-Sophie Leroyer de Chantepie... Ces écrivains sont aujourd'hui rangés sous la commode étiquette de « *minores* ». Ils représentent tantôt des sous-Flaubert, tantôt des anti-Flaubert : quelques-uns ont essayé d'écrire à la manière du Maître, en adoptant et s'appropriant ses principes esthétiques et en tâchant de produire une œuvre qui lui agréait ; ils lui ont souvent demandé son assentiment et son onction ; d'autres, au contraire, ont essayé de se détacher de son influence et d'ouvrir d'autres voies pour la littérature de leur temps au

moment précis où Flaubert tâche de faire de l'impersonnalité et de la gratuité de l'écriture les fondement d'un autotélisme nouveau de l'art littéraire. Un troisième groupe, enfin, a hésité entre les deux positionnements et les a illustrés tour à tour. Bien sûr, Flaubert a fréquenté d'autres grands maîtres que lui, Hugo un peu, Sand pendant une dizaine d'années marquées par une correspondance formidable (Poyet, 2013), Zola qu'il a vu devenir un maître ou le jeune Maupassant qu'il a plus ou moins formé (Poyet, 2000). Pourtant, ses amitiés les plus durables, lorsqu'elles concernent d'autres hommes de lettres, semblent s'être établies avec des auteurs dont la postérité a négligé les œuvres et pour lesquels le grand public est allé jusqu'à l'oubli des noms. Il y a là comme un mystère qui ne cesse de surprendre. Il y a là une question double qui se pose : n'est-il pas possible de percer, de connaître le succès (littéraire) et de rester dans la mémoire collective aux côtés d'un chêne majestueux comme Flaubert ? Et accessoirement, ou plus généralement : un auteur majeur est-il forcément associé à sa cohorte de « mineurs », du moins faut-il forcément repérer dans l'ombre majestueuse mais mortifère de l'arbre le plus développé des pousses avortées, des arbrisseaux en train de dépérir, des arbres qui meurent abandonnés ?

« Le fait est que chaque écrivain *crée* ses précurseurs », disait Borgès... Certes, mais ne faudrait-il pas considérer, avec l'exemple de Flaubert, que chaque écrivain, surtout, crée ses « mineurs » ? Par l'aura qui se crée autour de lui, non seulement le Maître exercerait un pouvoir d'attraction et même de rétention – le fameux magistère – mais encore il condamnerait dans le même temps à une sorte de demi-mesure, de rayonnement rendu bientôt impossible et là où il aurait nourri de sa chaleur, il viendrait bientôt à exercer une influence néfaste et même mortelle. Son génie, d'abord contagieux, se révélerait pernicieux et même un poison ; son amitié, si chère et précieuse, se transformerait en maléfice. L'avoir connu constituerait tout à la fois une bénédiction et une malédiction. Dieu et Diable, il élirait et condamnerait tout à la fois...

Une définition des « mineurs » : une lecture impossible ?

Comment définir un auteur mineur ? Que serait une œuvre mineure ? Et d'ailleurs, comment poser la valeur intrinsèque de l'œuvre littéraire ? Maxime Du Camp, à la fin de sa vie, dans ses *Souvenirs littéraires*, dans *Le Crépuscule*, *Propos du soir* et même dans sa nouvelle *Une histoire d'amour* ne cesse de montrer du doigt les fluctuations des réputations et les variations en matière de postérité. Il sait à quel point l'idole du jour peut être vouée aux gémonies le lendemain. Nul – ou presque – n'est assuré d'être lu au siècle suivant...

Feydeau, dans sa fameuse préface *d'Un début à l'Opéra* où il défend les principes flaubertiens d'une esthétique rétive à tout enrégimentement, y va lui aussi d'une affirmation d'indépendance nécessaire à la construction de l'identité d'écrivain qu'il lie, inquiet et déjà amer, au risque toujours encouru de l'oubli, lui qui sait bien que :

On ne lit plus Byron, on lit à peine les vers de Hugo et de Lamartine, on sait à peine les noms de Louis Bouilhet et de Leconte de Lisle. Le poète qui naîtra dans un quart de siècle n'aura pas quatre lecteurs. Chante-t-on dans le désert ? ne chante-t-on que pour soi³ ? (Feydeau, XLIX)

Telle est donc la situation au mitan du XIX^e siècle et tout au long des décennies qui vont suivre, au moins jusqu'à la mort de Flaubert, en 1880. L'auteur mineur se reconnaît d'abord à son incapacité à laisser une trace qui dépasse quelques courtes années : ses succès sont très ponctuels, le fruit d'une rencontre passagère entre un public et une œuvre. Aidé par la grosse caisse de récits biographiques où le héros malheureux renvoie le lectorat du jour à ses passions romantiques – c'est le cas pour Du Camp – ou par le vacarme encore plus assourdissant fait par le scandale de l'immoralité – c'est le cas pour Ernest Feydeau – ou encore par l'indiscrétion exhibitionniste de romans à clés – c'est le cas pour Louise Colet –, l'œuvre des auteurs mineurs séduit en donnant au public ce qu'il désire mais oublie que le public du lendemain exigera autre chose. L'œuvre mineure est une œuvre datée, condamnée donc à être vite démodée. Inscrite dans le *hic et nunc*, elle a abandonné toute prétention à l'universalité et l'intemporalité : elle s'est auto-condamnée.

Pourtant, le risque est grand à ne pas vouloir, en sens contraire, entendre les désirs du lectorat et à écrire même contre ses attentes. Le succès de Bouilhet avec *Melaenis* apparaît bien fragile et si ses contemporains remarquent l'envergure de l'entreprise, si la critique salue son talent poétique, néanmoins le grand public ne suit guère le poète. Il en irait de même, au fond, pour la *Salammbô* de Flaubert ou même sa *Tentation de saint Antoine*. L'érudition, le rejet des sujets à la mode, la prouesse esthétique ne constituent pas une assurance tous risques contre l'oubli et une postérité défailante. Qui lit encore de telles œuvres ? À courir sur des sentes éloignées des grands boulevards bourgeois, l'artiste s'enferme en une réclusion où son art risque tout autant de périr. Du Camp ne cesse de le reprocher à Flaubert.

La question du rapport au lecteur est donc primordiale. Or, Flaubert n'a cessé de clamer l'interdit majeur qui consiste à écrire pour plaire et répondre à une demande : il a stigmatisé l'artiste qui se fait marchand de son œuvre, il a rappelé si souvent l'intérêt artistique qu'il peut y avoir à n'écrire pour

personne⁴. Par conséquent, pour le Maître Flaubert, seraient mineurs les auteurs, donc, qui ne l'auraient pas entendu. Et il les reconnaît volontiers à ce qu'ils sont au contraire, bien souvent, l'objet d'un rapide succès qui les impose – provisoirement – au sommet des hiérarchies littéraires. Louise Colet plusieurs fois primée à l'Académie Française, Feydeau qui rejoint avec *Fanny* – et dépasse même – le succès de scandale de *Madame Bovary*, dû au fameux procès comme le regrette Flaubert lui-même, Du Camp qui vend mieux *Les Forces perdues* en 1867 que lui-même ne voit partir deux ans plus tard les exemplaires de *L'Éducation sentimentale* : voilà qui en dit long sur les étrangetés de la gloire au charme trompeur et ravageur... Au fond, c'est parce qu'ils ont trop bien su séduire que dans l'explosion médiatique qui entoure leur publication, se dit déjà le drame qui se joue : rien ne peut être durable, qui commence trop vite et trop fort.

Par-delà ce seul aspect, se dit peut-être un autre manque : l'œuvre des « *minores* » est reconnaissable à l'improvisation qui caractérise sa naissance, elle ne correspond à aucune réflexion théorique, elle sort du bois inopinément comme le loup s'en prend à la petite bergère, dans un effet de surprise qui marche une fois pour devenir vite inopérant. Tous les amis écrivains, qui ont gravité dans l'entourage de Flaubert, ont publié leurs œuvres sans jamais proposer le moindre effort de théorisation. Du moins, s'y livrent-ils après-coup, pour ceux qui en ont le courage. Il faut attendre 1864 et *Un début à l'Opéra* ou plutôt les années qui suivent et la réédition augmentée de sa fameuse préface pour que Feydeau propose quelque chose et Du Camp aura patienté jusque dans les années 1880 pour donner à lire ses réflexions sur l'art littéraire confondues avec des anecdotes au cœur de ses récits mémoriels.

Le texte des « *minores* » ressemble donc au fruit du hasard : il n'a pas été préparé puisqu'il n'a pas été pensé. Comment pourrait-il s'enraciner dans la conscience collective alors même qu'il s'est coupé de ses origines, jamais considéré dans une quelconque filiation ? Née de rien, l'œuvre des « *minores* » ne relève d'aucun hypotexte pour emprunter aux catégories de Genette. Elle se donne isolée dans un champ littéraire, sans lien avec d'autres œuvres, ne ressortissant à aucun projet commun, ne relevant d'aucune école à laquelle elle adhérerait pleinement. Elle disparaîtra comme elle vient d'apparaître, sans que l'on ne s'explique rien de ce qu'elle a été, de ce à quoi elle a répondu et correspondu. Elle souffre au fond de sa singularité, de son état d'exception. En ne relevant d'aucun projet ni d'aucune théorie, elle manifeste le charme évanescent de toute étoile filante.

L'œuvre des « *minores* » n'accède jamais à la gloire parce que sa réputation se construit donc sur l'éphémère. C'est Pierre Bourdieu qui

explique tout au contraire que « ce qui fait les réputations [...] c'est le champ de production comme système des relations objectives entre ces agents ou ces institutions et lieu de luttes pour le monopole du pouvoir de consécration où s'engendrent continûment la valeur des œuvres et la croyance dans cette valeur. » (7) Or, pour les « *minores* », « le champ de production » est miné : il est ravagé par le Maître qui a tout envahi, tout annexé, tout asservi.

Le cénacle flaubertien

Pour Bouilhet, Colet, Du Camp, Feydeau, Le Poittevin même et quelques autres encore, le maître *ès lettres*, c'est Flaubert, qu'il soit leur aîné ou leur cadet. On le fréquente sans arrêt, on discute de littérature en permanence avec lui, on écrit en confiant tout à son ami de ses projets, de ses difficultés, de ses envies de gloire. Comme le fera remarquer Du Camp bien des années plus tard, le groupe est uni jusqu'à l'excès :

Nous vivions tellement les uns près des autres, les uns pour les autres, que le monde extérieur nous échappait. À force de nous confiner dans notre solitude, d'échanger des idées semblables, d'être soustraits à toute critique, nous en arrivions à perdre la proportion des choses et à nous reconnaître un talent que nous étions loin d'avoir. Gustave nous répétait : « Il faudra débiter par un coup de tonnerre ! » (237)

De manière plutôt surprenante, tout au long de son existence, Flaubert a agrégé autour de lui des amis et des connaissances, des confrères plus ou moins en vue ou de simples amoureux des lettres en des groupes plus ou moins durables et fluctuants. De tels groupes, cimentés par la seule littérature, se sont vite apparentés à de petits cénacles que l'on peut présenter en empruntant à Anthony Glinoe et Vincent Laisney leur définition du cénacle :

Un cénacle est la réunion fréquente d'un nombre restreint d'écrivains et d'artistes dans un lieu privé, généralement au domicile de l'un d'entre eux. Composé majoritairement d'écrivains et de peintres, il tend, par souci d'homogénéité, à rejeter tout élément exogène (femmes, mondains, journalistes). Ces caractéristiques le distinguent d'emblée de formes de sociabilité avec lesquelles il est souvent confondu : à la différence de celles qui se passent au café, ouvert au public, les réunions au cénacle se déroulent dans un cadre privatif, *a minima* dans un espace cloisonné, à l'abri du passage. Contrairement à l'association et à l'académie, les relations entre ses membres ne sont pas réglées d'après des statuts, ni organisées en hiérarchies explicites. Cette plasticité le différencie également du salon mondain, qui obéit à des codes spécifiques et s'articule autour de divertissements (danse, lecture, théâtre, conversation, jeux) alors que le cénacle resserre ses pratiques autour de la lecture et de la discussion. L'homme de lettres et l'artiste s'y rendent moins pour se délasser de leur activité créatrice que pour la réactiver et *éprouver* leurs œuvres au contact des pairs. (16)

En l'occurrence, il se trouve que les cénacles flaubertiens, successifs, semblent surtout destinés à asseoir l'autorité du maître Flaubert, à faire entendre ses ébauches de théorisation, à assurer bientôt la prééminence de son œuvre sur celles de ses amis. Ses cénacles lui sont particulièrement utiles :

La participation à un petit cénacle permet à l'artiste de se retremper dans ses convictions, dans son idéal, dans les valeurs qui sont les siennes. Il peut y refaire ses forces, y retrouver la foi dans son absolu, l'énergie nécessaire à son travail. La rencontre avec ses amis joue pour lui le même rôle que la rencontre d'autres chrétiens pour un chrétien : en communiant ensemble à un même dieu, on renaît à sa foi, on se libère du doute, de la lassitude et de la tentation d'abdiquer... (Champeau, 324)

Oui, Flaubert grandit au contact de ses amis dans le même temps qu'il les confine à un rôle de plus en plus définitif de « *minores* » : ils ne seront jamais que ceux qui recherchent un succès trop rapide, ceux qui s'abandonnent à la facilité et à la félicité quand la littérature n'est qu'affaire d'affres. Au mieux, dans le cas de Bouilhet, ils sont les « accoucheurs » de sa pensée et de son œuvre, jamais les pères de cette pensée et de cette œuvre. A-t-on jamais parlé d'une « école de Rouen⁵ » ? Elle ne fut en réalité qu'une école Gustave-Flaubert.

L'écrivain en construction a besoin des autres, d'imparfaits ou faux *alter ego*, pour mieux s'observer comme mis à distance et objectivés : en eux, il s'auto-analyse et se corrige. Grâce à eux, il trace autrement sa ligne. Une posture ne s'établit pas sans un jeu de miroirs : il faut se voir dans le regard des autres, s'admirer ou se honnir à travers leurs emprunts et leurs rejets. Les « *minores* » participent de cette mise en scène de la posture individuelle du Maître qui manifeste évidemment

une double dimension, en prise sur l'histoire et le langage : simultanément elle se donne comme une *conduite* et un *discours*. C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*. En parlant de « posture » d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. (Meizoz, 21)

Les « *minores* » de Flaubert pour construire l'écrivain-Flaubert

Dans les fameuses contradictions de Flaubert, prend place au sommet de la hiérarchie constitutive de l'être-écrivain celle-ci qui repousse simultanément l'Autre en même temps qu'elle le réclame et le rend incontournable :

Le besoin de s'écrire sans se laisser pourtant enfermer dans une identité, ni même dans un rôle, ou une pose conduit Flaubert à se donner deux maîtres, comme pour objectiver une double postulation. Dans ses cahiers intimes il reconnaît à la fois l'importance d'une théâtralisation du moi dans la construction d'une identité et un dialogisme irréductible. (Séginger, 249)

Jouer la comédie de l'écrivain majeur, pour soi et devant ses « mineurs », en même temps qu'il s'agit donc de les réduire à un état de second rôle. À plusieurs reprises, dans ses récits de souvenirs, Du Camp raconte bien comment Flaubert le rappelait sans cesse à une réalité prétendue d'écrivain subalterne. De la sorte, le Maître ne cesse de sonder l'écrivain qu'il est devenu. Pour mieux s'assurer de sa réussite, il interroge en permanence la figure de l'écrivain qu'il s'est chargé de construire pour les générations à venir à travers ses amis réduits à n'être que des faire-valoir ou des porte-parole. Car, comme le fait remarquer à très juste titre, Daniel Oster :

Tel est bien l'homme de lettres du XIX^e siècle : l'ethnologue de lui-même. Il se visite, s'examine, s'inventorie, s'analyse, se classe, se dissèque. Toujours à la recherche d'une position d'extériorité qui lui permettrait d'adopter un point de vue qui légitimerait son projet anthropologique. Jusqu'à la mise en place de l'éthique de l'écriture, du travail et de la solitude, cette position est assurément difficile à trouver. Cet *exclu* est mêlé à tout. (Goulemot, 109)

Jamais plus grand égoïsme, peut-être, n'a existé que dans les relations confraternelles entre un écrivain bientôt érigé en maître absolu et ses amis les plus proches, voués à devenir pour la postérité ses « mineurs ». Car Flaubert utilise ses amis : pour éprouver ses théories, tester les pages qu'il vient d'écrire, les pousser vers des écritures qu'il ne s'autorisera plus dès lors qu'il vient d'en toucher les limites. À Feydeau de creuser la voie du scandale, à Du Camp celle de la peinture générationnelle... Le Maître utilise et manipule ; il pousse à la ressemblance en réclamant qu'on le suive dans ses principes et qu'on aille défendant sa parole et en même temps il prend ses distances, il s'esquive. N'est-ce pas le même Flaubert qui ose déclarer pour le déplorer aussitôt : « J'ai passé pour être tant de choses et on m'a trouvé des ressemblances avec tant de gens ! » (1973, 389)

Comme si justement c'était lui faire injustice et même honte que d'imaginer qu'il puisse ressembler à ses amis ! Pour mieux affirmer sa grandeur d'écrivain, c'est-à-dire sa singularité et l'originalité de sa plume, il lui faut désormais condamner l'œuvre des « mineurs », la réduire à n'être qu'une sous-œuvre et la vouer à l'oubli. Elle ne mérite rien d'autre sans quoi l'œuvre du Maître ne parviendra pas à s'imposer !

Le Maître manipule : il se joue de ses amis comme le chat de la souris. Et Sand a raison de lui écrire un jour : « Toi, troubadour enragé, je te soupçonne de t’amuser du métier plus que de tout au monde⁶. » (Flaubert, 1981, 206) Les règles sont faussées depuis longtemps et chacun doit comprendre qu’une injustice monstrueuse règne au cœur de l’histoire littéraire dans l’établissement de la postérité puisque, en effet, « [l]’historien de la littérature en général n’entérine que la version du vainqueur, celui qui a su s’entourer d’hommes (et femmes) doubles nécessaires à la divulgation et popularisation de sa rupture symbolique. » (Charle, 76)⁷ Quand Du Camp aura enfin compris tout cela, il est déjà trop tard. Un autre maître, peut-être, est survenu qui le condamne au Purgatoire au nom du maître disparu : c’est Maupassant, héritier fidèle de Flaubert. Et Du Camp a beau désormais se montrer lucide sur toutes ces questions de posture et de réputation, il a beau s’inscrire en faux contre ce qu’on dit de lui et ce qu’on a dit de l’Autre, rien n’y fait plus. Qui pourrait lire encore Du Camp, héraut de tous les « *minores* », sans crier à l’orgueil déplacé et l’accuser même de ridicule, à l’entendre enfin déclarer :

Une chose très singulière et qui devient plus notoire de jour en jour par les investigations de la science, c’est que les hommes que l’on est convenu d’appeler des génies n’ont rien inventé à proprement parler, et que toutes leurs imaginations et leurs données se trouvent le plus souvent dans des auteurs ou médiocres, ou obscurs, ou détestables. (1890, 61)

Pourquoi ce numéro de la Revue ?

Nous n’avons pas souhaité entreprendre ici une quelconque entreprise de réhabilitation générale, encore moins, en proposant quelque analyse attentive d’une des œuvres oubliées de ces « *minores* », opérer un renversement des valeurs esthétiques et crier au chef d’œuvre retrouvé ! Nous n’avons pas souhaité non plus initier des approches strictement biographiques pour l’un ou l’autre de ces « *minores* ». Avec ce numéro, nous avons tenté de réunir des études qui puissent :

- rendre compte de la position de « *minores* », en interrogeant ce que signifie une telle position dans la « République des lettres » et notamment dans la seconde moitié du XIXe siècle
- réfléchir sur le lien spécifique entre Flaubert et tel ou tel de ses amis « *minores* »
- analyser comparativement les raisons du succès de Flaubert et de l’échec de ses proches après une première réception positive et encourageante (leur postérité aura été de très courte durée)
- s’emparer de tel ou tel principe esthétique (impersonnalité, recherche du

mot juste, conception à géométrie variable du réalisme...) pour observer comment Flaubert et ses « *minores* » l'ont illustré différemment dans leurs œuvres.

Nous avons souhaité des études qui réfléchissent, à partir du corpus des œuvres de Flaubert et de ses « *minores* », sur les notions d'influence, d'héritage et de transmission littéraires.

Espérons que nous serons parvenus à nos fins en multipliant les analyses des allusions, des emprunts ou des références qui abondent en tant d'œuvres aujourd'hui négligées et qui, non seulement rendent compte autrement de l'œuvre du Maître et disent aussi tout un contexte et une époque, mais constituent encore pour nous une mine de textes aux qualités indéniables, reflets d'une littérature en train de se construire sur de nouvelles bases, après la vogue romantique et déjà convaincue que le réalisme ne constituera qu'une rapide étape dans son évolution. Mais soyons convaincus déjà d'une chose : les rééditions des œuvres de ces « *minores* » n'ont jamais connu autant d'entreprises d'ampleur que depuis quelques années, ce qui revient à dire, sans conteste, tout leur intérêt enfin compris...

Notes

1. Lettre à Louise Colet, 21 octobre 1846.
2. À paraître dans la « Bibliothèque des Lettres modernes », Paris, Minard, printemps 2017.
3. Feydeau fait suivre l'intitulé « préface » par la mention suivante : « que pourra passer le lecteur, l'auteur ne l'ayant écrite que pour lui-même et quelques-uns de ses intimes ».
4. À en croire certaines de ses déclarations, Flaubert n'aurait jamais écrit que dans un seul but : mieux « cracher sur mes contemporains le dégoût qu'ils m'inspirent. Je vais enfin dire ma manière de penser, exhaler mon ressentiment, vomir ma haine, expectorer mon fiel, éjaculer ma colère, déterger mon indignation. » Gustave Flaubert, *Correspondance*, lettre à Léonie Brainne, 5 octobre 1872, IV, 583.
5. Flaubert évoque « l'école de Rouen » dans une lettre à Louis Bouilhet du 13 octobre 1856 (*Correspondance*, t. 2, 641). Pour sa part, Du Camp reprend cette expression justement à propos de Bouilhet et Flaubert dans une lettre du 18 octobre 1856, adressée à Flaubert. Voir *Correspondance Flaubert-Du Camp*, 297. Jean Bruneau fait remarquer par ailleurs que l'expression sera réutilisée par Charles de Mazade dans la *Revue des Deux mondes*, le 1^{er} mai 1857, toujours à propos de Bouilhet et Flaubert (voir note 6, p. 1462 in Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. 2).
6. Lettre à Flaubert, 21 décembre 1868.
7. Cité par Meizoz, 219.

Ouvrages cités

Lucien Andrieu, « Bouilhet le fidèle ami », *Les Amis de Flaubert*, 1969, Bulletin n°35.
Pierre Bourdieu, « La production de la croyance » in *Actes de la Recherche en Sciences sociales*,

n°13, 1977.

Stéphanie Champeau, *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2000.

Christophe Charle, « L'habitus scolastique et ses effets. À propos des classifications littéraires et historiques », in F. Clément, M. Roca, F. Schultheis (dir.), *L'Inconscient académique*, 2006.

José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1890.

Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Aubier, 1994.

Ernest Feydeau, *Un début à l'Opéra*, « Préface », Paris, Librairie nouvelle, 1871.

Gustave Flaubert, *Correspondance*, (éd. Jean Bruneau), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 5 volumes (I. 1973, II. 1980, III. 1991, IV. 1998 et V. 2007, avec Yvan Leclerc pour le dernier volume).

Correspondance Flaubert-Sand (éd. Alphonse Jacobs), Paris, Flammarion, 1981.

Correspondance Flaubert-Du Camp (éd. Yvan Leclerc), Paris, Flammarion, 2000.

Anthony Glinoe et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.

Jean-M. Goulemot et Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes : l'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992.

Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

Thierry Poyet, *L'Héritage Flaubert-Maupassant*, Paris, Kimé, 2000.

Thierry Poyet (dir.), *Lectures de la correspondance Flaubert-Sand, Des vérités de raison et de sentiments* Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, collection Écritures de l'intime : correspondances, mémoires, autobiographies, 2013.

Gisèle Séginger, « Aspiration et malaise romantiques dans la *Correspondance* du jeune Flaubert » in *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Cahiers d'études sur les correspondances du XIX^e siècle, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 1998.