

Michel Brix

FLAUBERT ET DU CAMP : QUELQUES REMARQUES

RELIEF 10 (2), 2016 – ISSN: 1873-5045. P. 37-45

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

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.939>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

Les spécialistes de Flaubert ont fait de nombreux reproches à Maxime Du Camp et ne prêtent plus guère d'attention à ce qu'il a écrit. C'est une situation très regrettable, qui prive les lecteurs d'informations nombreuses, susceptibles d'éclairer les enjeux mais aussi les impasses et les contradictions du projet esthétique de Flaubert. Quelques cas significatifs sont évoqués dans le présent article, qui se penche plus particulièrement sur la ressemblance entre un passage du livre de Du Camp *Le Nil* (1854) et les lignes de *L'Éducation sentimentale* (1869) qui rapportent l'"apparition" de Mme Arnoux.

Les flaubertistes ont une mauvaise opinion de Maxime Du Camp. Celui-ci a d'abord eu le tort d'avoir été méprisé par l'auteur de *Madame Bovary* lui-même, pour diverses raisons : Du Camp ne rendait pas un culte aux dogmes littéraires de la "modernité" (impersonnalité, élitisme de l'écrivain, autonomie de l'art), il était sensible aux honneurs et il s'est "sali" les mains en se compromettant avec le monde des éditeurs parisiens et celui du journalisme (il a notamment contribué à la "résurrection" de la *Revue de Paris*, en octobre 1851). Par surcroît, après la mort de Flaubert, Du Camp s'est vu violemment reprocher – notamment par Maupassant – d'avoir consacré de longues pages de ses *Souvenirs littéraires* à évoquer la maladie dont avait souffert, toute sa vie, l'ermite de Croisset. Laminé par ces différents chefs d'accusation, d'autant plus accablants qu'ils avaient été formulés par le Maître lui-même et par son disciple le plus illustre, Du Camp a donc, ou peu s'en faut, été précipité dans les oubliettes de l'histoire littéraire.

Ce triste sort est au moins injuste, et – s’il a l’avantage de faire plaisir aux mânes de Flaubert (tout au moins on l’espère) – il pourrait par contre nous priver d’un point de vue particulièrement précieux, voire irremplaçable, sur la personnalité et l’esthétique du romancier de Croisset. Dans *L’Éducation sentimentale* de 1869, Frédéric et Deslauriers finissent, certes, par s’éloigner l’un de l’autre, mais le chemin que suit chacun d’entre eux – une fois leur séparation actée – ne peut vraiment se comprendre si l’on oublie la situation initiale qui les réunissait et leur donnait l’illusion d’être proches, semblables, voire de constituer à eux deux un seul « jeune homme » (ainsi quand il leur est arrivé de partager le même manteau, sous la pluie). Dans cette perspective, Thierry Poyet fait bien de travailler à la réhabilitation de Du Camp et de son œuvre¹ : il faut relire celle-ci, et relire en particulier les lettres que Flaubert et lui ont échangées.

On observe notamment que les deux écrivains étaient à leurs débuts acquis autant l’un que l’autre à une conception faisant de la littérature l’expression du *moi* de l’auteur. En témoignent, dans le chef du jeune Gustave, les œuvres restées à l’état de manuscrits, comme les *Mémoires d’un fou* ou *Novembre*. C’est à partir du moment où il se met à rédiger *Madame Bovary*, son premier roman destiné à la publication, que Flaubert se met à récuser l’expression du *moi* en littérature et s’applique à théoriser ce rejet. D’où la mise à distance des ouvrages où Maxime Du Camp montre qu’il reste, pour ce qui le concerne, fidèle à la perspective qui guidait leurs premiers essais : *Le Livre posthume* ou *Les Forces perdues* passent ainsi pour Flaubert au rang de repoussoirs et deviennent l’objet de ses sarcasmes². Mais si – aux yeux de ceux qui le connaissaient peu – il était relativement facile à Flaubert de se présenter comme le pape de l’impersonnalité en art, par contre, vis-à-vis d’un vieux complice comme Du Camp, la tâche tenait beaucoup plus de la gageure. Du Camp était le mieux placé pour découvrir et révéler tout ce qui, dans *L’Éducation sentimentale* de 1869 par exemple, venait en droite ligne de la vie de Flaubert et apparentait l’ouvrage à une mise en forme de souvenirs autobiographiques. Lui seul était susceptible de faire remarquer que les reproches qu’il adressait jadis à l’auteur de *Novembre* après la lecture de ses œuvres de jeunesse pouvaient encore être adressés à celui-ci à propos des grands romans de la maturité :

[Ta manière de vivre] t’a enfermé uniquement dans ta personnalité. Tu sais comment tu vis, mais tu ne sais pas comment vivent les autres. Tu as beau

regarder autour de toi, tu ne vois que toi, et dans toutes tes œuvres, tu n'as jamais fait que toi. (Flaubert, t. II, 865)

Plus encore : doté de la connaissance du “premier” Flaubert, Du Camp était le mieux habilité à voir – et éventuellement à dénoncer – ce qui se cachait derrière le paravent de l'impersonnalité : une mise en scène du *moi*, qui ne se livre plus tel quel, mais choisit ses postures et fait de son œuvre un substitut, ou une incarnation, d'une personnalité façonnée selon les vœux de l'auteur, – les déclarations sur la “vaporisation” du romancier n'ayant pour seul but que d'interdire au public l'accès au vrai visage de celui qui écrit. De la sorte, l'auteur du *Livre posthume* devenait un témoin gênant, qu'il fallait impérativement discréditer parce qu'il pouvait révéler ce que Flaubert voulait cacher (son statut de bourgeois, par exemple, alors que, drapé dans le “personnage” d'écrivain qu'il jouait, Flaubert passait son temps à éreinter les bourgeois).

Il ne faudrait pas non plus que la mise à l'écart de Du Camp dissuade la critique de prendre en compte le voyage que celui-ci a accompli en Orient, avec Flaubert, au cours des années 1849-1851, et qui fut d'une importance insigne dans la construction de la “modernité” littéraire. Au cours de ce voyage, Flaubert prit des notes nombreuses, qui ont été conservées³ mais qui n'ont jamais abouti à un livre. Pourquoi, à l'inverse de tous les écrivains du XIX^e siècle qui l'avaient précédé, Flaubert n'a-t-il pas publié de *Voyage en Orient* ? C'est Du Camp sans doute qui détient la réponse : celui-ci voyageait avec un daguerréotype et avait reçu, de l'Académie des Inscriptions, la mission de photographier – notamment en Égypte – le plus grand nombre possible de sites, de monuments et d'inscriptions ; il fit ainsi paraître en 1852, sous le titre *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, un recueil de 125 clichés orientaux. Les conséquences de pareille publication sur l'œuvre de Flaubert attestent que l'invention de la photographie ne provoqua pas seulement un tremblement de terre chez les peintres, mais également dans le pré carré des écrivains. Ainsi, à ces derniers aussi il est revenu de trouver une réplique à opposer à ceux qui affirmaient que la littérature – supplantée avantageusement, dans sa mission consistant à représenter le monde, par une technique nouvelle – était devenue inutile et superflue. C'est pourquoi on voit Flaubert, après son retour en France, s'employer, dans les lettres à Louise Colet où il commente la rédaction de *Madame Bovary*, à composer un nouveau credo esthétique,

celui de « l'art pour l'art », dont l'article principal consistait à récuser l'enseignement d'Aristote sur la *mimesis* et à nier que la littérature ait pour tâche ou but de représenter le monde et les actions des hommes par le langage : les hommes n'auraient pas inventé la littérature pour parler de la condition humaine, du destin, des difficultés de l'existence, de l'amour, des méandres de l'âme ; ils auraient inventé la littérature pour parler de la littérature.

Et il ne serait pas inutile non plus de réfléchir à la prétendue « trahison » de Du Camp, dans les *Souvenirs littéraires*. Flaubert lui-même eut-il reproché à Du Camp d'avoir en quelque sorte “dévoilé la couronne”, en parlant de sa maladie ? Rien n'est moins sûr : on sait que cette fameuse maladie constituait le prétexte qu'alléguait invariablement le romancier pour justifier son mode de vie et son célibat. Et l'accusation de trahison, un peu rapidement formulée par Maupassant, a peut-être le tort de couper les ailes à la critique, et de suggérer que les déclarations de Du Camp ne peuvent être remises en question (Maupassant se serait-il emporté pour un bobard ?). Reste que, dans l'histoire de l'humanité, on a rarement vu un malade aussi bien portant que Flaubert. Autre élément à noter : ce motif de la maladie de l'écrivain était appelé à une grande fortune ; marque d'élection de l'écrivain, témoignage de sa supériorité, promesse de génie, la maladie est devenue dans le champ littéraire la manifestation psychosomatique du dégoût que la société inspire à tout auteur post-flaubertien qui se respecte.

Je voudrais maintenant évoquer un peu plus précisément un point qui illustre la fécondité de la confrontation systématique des œuvres de Du Camp et de celles de Flaubert, et qui est de nature à offrir des éclairages nouveaux, ou en tout cas renouvelés, sur l'esthétique et les intentions flaubertiennes. Ce point concerne la proximité, troublante, entre – d'une part – le fameux passage du chapitre initial de *L'Éducation sentimentale* de 1869, où le personnage de Marie Arnoux se trouve mentionné pour la première fois, et – d'autre part – *Le Nil* (1854), où Maxime Du Camp revient sur les aventures vécues par Gustave et par lui-même en Orient. « Ce fut comme une apparition », écrit Flaubert, quand Frédéric Moreau aperçoit Marie Arnoux sur le pont du bateau qui relie Paris à Nogent-sur-Seine. Or, il s'agit de la formule même dont usait Maxime Du Camp en 1854, lorsque celui-ci rappelait comment se présentait aux regards des voyageurs la prostituée égyptienne Koutchouk-Hanem (qui fit

également, on le sait, forte impression sur Flaubert) :

Le soleil allait disparaître derrière les montagnes de la chaîne Lybique [*sic*] lorsque [...] je me rendis chez Koutchouk-Hanem. Je poussai une porte fermée au loquet et j'entrai dans une petite cour sur laquelle descendait un étroit escalier extérieur. En haut des degrés, Koutchouk-Hanem m'attendait. Je la vis en levant la tête ; ce fut comme une apparition. (Du Camp, 131)

Depuis Jean Pommier et Claude Digeon, en 1952⁴ (Pommier, Digeon, 37-55), plusieurs critiques ont déjà relevé cette similitude – un peu inattendue, on en conviendra – entre *L'Éducation sentimentale* et *Le Nil* : Claudine Gothot-Mersch et Pierre-Marc de Biasi en font mention, respectivement en 1985 et en 1991⁵ ; et deux articles récents évoquent encore la question, l'un dû à Jennifer Yee (Yee, 340-354), l'autre à Daniel Sangsue (Sangsue, 17-32).

Au XIX^e siècle, le mot « apparition » renvoyait souvent à un contexte religieux. Le terme évoquait une Madone de Raphaël, mais aussi, plus généralement, le culte marial, qui prenait alors une ampleur considérable, comme en témoignent les « apparitions » – précisément – de La Salette (1846) et de Lourdes (1858), ainsi que la proclamation, en décembre 1854, du dogme de l'Immaculée Conception. Le mot était donc tout à fait adéquat pour saluer l'entrée dans le roman d'un personnage de femme « idéale », que Frédéric passe son temps à « contempler » et qui s'apparente à la *donna angelicata* des pétrarquistes. Pour autant, le mot « apparition » n'était pas, à l'époque, exclusivement réservé au domaine religieux, et il était tout à fait légitime de l'utiliser dans un cadre laïque, comme le fait Du Camp en 1854. Ce qui est curieux, par contre, c'est que Flaubert n'a pas tenté d'éviter l'équivoque (en recourant par exemple à un autre terme), mais semble l'avoir cherchée, en employant non seulement le même terme, mais exactement la même formule que Du Camp, un peu comme s'il faisait à ce dernier un clin d'œil de connivence, pour lui signifier que celle qui sera décrite tout au long du roman comme une femme vertueuse et pure « cache » en fait derrière cette belle apparence une nature profonde de « putain ». (Sangsue, 21)

Pourquoi Flaubert a-t-il laissé s'installer une telle ambiguïté⁶ ? On fera remarquer, bien sûr, que la grande majorité des lecteurs n'a pas en tête le passage du *Nil* sur Koutchouk-Hanem au moment d'entamer *L'Éducation sentimentale*. Cependant – au prétexte que peu de lecteurs

sont en mesure de percevoir celle-ci – la similitude est-elle insignifiante ? L’auteur lui-même, en tout cas, ne pouvait ignorer qu’en rappelant discrètement le texte du *Nil*, même à l’adresse de quelques lecteurs seulement, il suggérait que l’apparence « mariale » de Mme Arnoux était en réalité une espèce de masque de carnaval appliqué à une femme de petite vertu. Pourquoi n’a-t-il pas essayé d’éviter un rapprochement qui risquait de “miner” en quelque sorte son propre texte et d’affaiblir le crédit que le public était spontanément porté à accorder à la suite de son histoire ? Comment ne lui est-il pas venu à l’esprit qu’il fallait au moins opérer quelques modifications dans la formule, pour éviter une ressemblance absolue, susceptible de semer le trouble ?

Mais cette idée même de semer le trouble, et de dénigrer en douce le personnage de Marie Arnoux dès l’entrée de cette dernière dans le récit, pouvait ne pas déplaire au romancier et relever d’un désir plus ou moins conscient. Cela n’allait pas, alors, sans une certaine perversité⁷. En outre, l’opération rejoint des questions que peut se poser le lecteur de *L’Éducation sentimentale*, même s’il ignore tout du livre de Du Camp. Dans l’ouvrage de Flaubert, rien n’est plus malaisé, en effet, que de porter un jugement sur Marie Arnoux. Nous nous rendons compte que Frédéric Moreau la considère comme une femme admirable, mais on nous fait savoir aussi que Frédéric est un personnage falot et sans discernement. Et l’auteur ne prend jamais la peine de préciser si Mme Arnoux correspond vraiment à l’image que le héros se fait d’elle.

Au reste, il n’est même pas certain que Flaubert lui-même était exactement éclairé sur ses propres personnages. On trouve sous sa plume des déclarations très variables, et parfois contradictoires, concernant Emma Bovary par exemple. En août 1853, il évoque, à l’intention de Louise Colet, « [s]a pauvre *Bovary* », qui, « sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même ». (Flaubert, t. II, 392) Quelques années plus tard, en revanche, lorsque Mlle Leroyer de Chantepie confiera à l’auteur qu’elle s’est reconnue dans l’héroïne du roman, la réponse de Flaubert sera beaucoup moins favorable pour son personnage féminin :

[...] ne vous comparez pas à la Bovary. Vous n’y ressemblez guère ! Elle valait moins que vous comme tête et comme cœur ; car c’est une nature quelque peu perverse, une femme de fausse poésie et de faux sentiments. (Flaubert, t. II, 696-697)

Cette ambivalence, si on y regarde bien, affecte en réalité l'ensemble de la production romanesque de Flaubert. On sait par exemple que celui-ci a voulu mettre en application, dans *Madame Bovary*, un axiome évoqué dans une lettre à Louise Colet, à nouveau : « [en littérature] Yvetot vaut [...] Constantinople » (Flaubert, t. II, 362). De la sorte, si l'écrivain normand choisit de situer l'action de son roman à Yvetot (*i. e.* Yonville), tout porte le lecteur à croire que le récit s'attachera à montrer la dignité littéraire de pareil sujet. Or, l'auteur entreprend au contraire de tourner Yvetot/Yonville en dérision ! Si Yvetot, en réalité, lui déplaisait, et puisque rien ne l'obligeait à faire un tel choix, que ne s'est-il décidé pour Constantinople ? La peinture au vitriol de Yonville/Yvetot et de ses habitants imbéciles, dans *Madame Bovary*, donnerait à croire, en fait – et à l'inverse de l'axiome énoncé à Louise Colet –, qu'aux yeux de l'auteur, Yvetot *ne vaut pas* Constantinople ! Mais on se demande alors, légitimement, pourquoi Flaubert a voulu écrire pareil roman. Et ce n'est pas tout : l'écrivain normand déroute encore davantage son public, s'il est possible, en suggérant que l'héroïne, qui voit la médiocrité de son milieu et tente d'y échapper, manifeste, par ce désir même, qu'elle est aussi une imbécile ! Même l'avocat de Flaubert, lors du procès de 1857, a été mis mal à l'aise par ces curieux partis pris.

Plus encore : le public avait de quoi être décontenancé par le soin que dans ses romans l'auteur apporte à la forme, pour peindre des personnages dont il dénonce la stupidité. Comment interpréter cette volonté de faire du « Beau » à partir de situations vulgaires et que l'on entend bien montrer comme telles ? Cette contradiction, au demeurant, est apparue aussi à Paul Valéry et à Pierre Bourdieu⁸. Le récit flaubertien, où domine le style indirect libre, est en effet à chaque instant guetté par le risque de l'incohérence : comment telle magnifique description de paysage, ou telle méditation subtile et poétique, par exemple, peuvent-elles émaner de l'esprit de personnages taxés par ailleurs de bêtise ? Les deux intentions auctoriales, à l'évidence, sont incompatibles : le culte de la forme contrecarre le dégoût que devraient inspirer les individus, réputés nuls, qui interviennent dans les romans. Le lecteur ne sait jamais à quoi s'en tenir : sans cesse arrêté par la question « Qui parle ? », il doit opérer, en l'absence de toute balise, un tri des plus délicats et hasardeux entre interventions de l'auteur et pensées des personnages.

L'« apparition » qui ouvre *L'Éducation sentimentale* nous a emmenés sans doute un peu loin, mais il n'est pas inutile d'observer que c'est Flaubert en personne qui, dans une démarche initiale de duplicité intellectuelle, et en conspirant en quelque sorte contre lui-même, « mine » ses romans et y dépose des espèces de bombes à retardement qui auront pour effet d'égarer le lecteur. Il est lui-même à l'origine du flottement moral que l'on ressent à la lecture de ses ouvrages et qui – le clin d'œil à Du Camp le prouve – fait partie des intentions de l'auteur.

Notes

1. Voir notamment la réédition du roman *Les Forces perdues*, en 2011 (Paris, Eurédit) et en 2013 l'ouvrage *Maxime Du Camp, l'autre romancier* (Paris, Kimé).
2. Sur cet aspect des relations Flaubert-Du Camp, voir Thierry Poyet, « De la difficulté de théoriser le rejet de la critique biographique. Flaubert lecteur de Maxime Du Camp », in *Archéologie du « Contre Sainte-Beuve »*, éd. Michel Brix, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 139-161.
3. Voir ci-dessous.
4. Voir en particulier, la note 29 de la p. 54.
5. Voir l'édition de *L'Éducation sentimentale* par Claudine Gothot-Mersch (GF, 1985, p. 512, note 4) et l'édition des notes du *Voyage en Égypte* de Flaubert par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Grasset, 1991, p. 280.
6. La consultation des manuscrits de travail permet de constater que Flaubert n'est pas arrivé tout de suite à cette formule, mais que celle-ci semble s'être imposée d'un coup. À l'endroit qui nous intéresse, il avait écrit d'abord, puis biffé : « Comment ne l'avait-il pas vue, plutôt [*sic*] » (BNF, Nouv. Acq. Fr., 17599, f° 52 r°). « Ce fut comme une apparition » est ajouté ensuite à la fin d'une ligne, après « [il] déranga deux chasseurs avec leurs chiens, et il la vit. » (F° 53 r°.) Au f° 54 r°, il récrit, puis biffe « Ce fut comme une apparition ». Au f° 55 r°, il récrit une nouvelle fois « Ce fut comme une apparition ». À noter que les « : » qui terminent la formule, en fin de ligne, dans le volume imprimé, ne figurent pas sur les rédactions manuscrites. Je remercie Éric Le Calvez, qui m'a indiqué où trouver la reproduction des brouillons et manuscrits de travail de *L'Éducation sentimentale*.
7. Au cours de la rédaction de *L'Idiot*, Dostoïevski présentait en ces termes la problématique d'un roman à écrire : puisque la représentation du Beau moral est impossible, il faut imaginer des personnages qui seront jugés dans un premier temps ridicules (ainsi le Don Quichotte de Cervantès), puis amener progressivement le lecteur à éprouver de la compassion pour eux et à les assimiler à de belles âmes qui s'ignorent et sont inconscientes de leur propre valeur. Flaubert semble faire exactement l'inverse, en présentant une incarnation du Beau moral et spirituel (Marie Arnoux) et en invitant en sous-main à jeter celle-ci à bas de son piédestal. Voir la lettre du 13 janvier 1868 de Dostoïevski à Sophie Ivanovna Smirnova, citée et traduite par Jean-Louis Backès dans *La Littérature européenne*, Paris, Belin, 1996, p. 256.

8. Voir, de Valéry, « La Tentation de (saint) Flaubert », introduction rédigée pour une édition de *La Tentation de saint Antoine* parue en 1942 (Paris, Daragnès ; texte repris dans *Variété V*), et, de Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 161-162.

Ouvrages cités

Maxime Du Camp, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, Paris, Librairie Nouvelle, 1854.

Gustave Flaubert, *Correspondance*, (éd. Jean Bruneau et Yvan Leclerc pour le 5^{ème} vol.), Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, (5 vol.), 1973-2007.

Jean Pommier et Claude Digeon, « Du neuf sur Flaubert et son œuvre », *Mercure de France*, 1^{er} mai 1952.

Daniel Sangsue, « Enquête sur une apparition (Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, I, 1) », in *French Forum*, vol. XL / 2-3, spring/fall 2015, p. 17-32.

Jennifer Yee, « "Like an apparition": Oriental Ghosting in Flaubert's *Éducation sentimentale* », in *French Studies*, vol. LXVII / 3, april 2013, p. 340-354.