

# L'ÉDUCATION SENTIMENTALE DE G. FLAUBERT ET L'ŒUVRE AU NOIR DE M. YOURCENAR : UN MÊME PARCOURS ?

par Anne DELBRAYELLE  
(IUFM de l'Académie d'Amiens)

## Introduction

Dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* » Marguerite Yourcenar écrit : « On ne se livrera jamais assez au travail passionnant qui consiste à rapprocher les textes »<sup>1</sup>. L'auteur légitime ainsi en quelques mots l'objet de notre étude : le rapprochement des textes et en particulier, ici, de *L'Éducation sentimentale*<sup>2</sup> de G. Flaubert et de *L'œuvre au Noir*<sup>3</sup> de M. Yourcenar.

Un siècle sépare ces deux œuvres (*L'Éducation sentimentale* paraît en 1869 et *L'Œuvre au Noir* en 1968). Un rapprochement, au premier abord intempestif, étrange et incongru, se révèle plus plausible et plus logique qu'il n'y paraît après une étude approfondie.

Ces deux œuvres sont des projets de jeunesse. *L'Éducation sentimentale* est une ancienne idée de Flaubert. À 15 ans, il a l'envie de montrer dans *Mémoires d'un fou* les déceptions d'une éducation sentimentale. Marguerite Yourcenar, quant à elle, a essentiellement développé, repensé, révisé les projets qu'elle avait eus entre 18 et 28 ans et *L'Œuvre au Noir* est issu d'un texte intitulé *Remous* déjà en germe dans son esprit.

Ce qui étonne, c'est que ces projets sont en parfaite harmonie avec ce qu'écrivirent chacun de leur côté ces deux auteurs dans leur pleine maturité.

Mais ce qui permet surtout de rapprocher ces deux œuvres, c'est leur appartenance au roman d'apprentissage.

---

<sup>1</sup> M. YOURCENAR, « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », MH, Paris, Gallimard, collection Folio, 1983, p. 335.

<sup>2</sup> G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Le Livre de poche, n° 1499, 1984.

<sup>3</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1976.

Le roman d'apprentissage trouve ses origines au XVII<sup>e</sup> siècle avec *Robinson Crusô*, mais sa cohérence vient de la date de son émergence au XVIII<sup>e</sup> siècle en Allemagne avec l'œuvre de Goethe.

Lukács le définit comme étant la perspective de lier l'essence du roman à un état de la société, et de comprendre le roman d'apprentissage comme une relation entre l'individu et cette société.

L'importance, d'ailleurs, d'un processus, d'une tension, est fondamentale. Il faut un ressort, une tension entre le héros et l'intrigue ou l'action, ou entre le héros et l'espace romanesque, ou entre le héros et le temps.

De plus, c'est aussi la narration d'une crise, d'un moment de doute qui permet au protagoniste d'évoluer.

C'est en nous appuyant sur ces éléments théoriques que nous essayerons de montrer que *L'Éducation sentimentale* et *L'Œuvre au Noir* répondent à ces paramètres, et que les parcours de Frédéric Moreau et de Zénon peuvent avoir des similitudes tant dans leurs méandres que dans leur finalité.

### **Le rapport du héros à l'espace**

Le roman d'apprentissage s'inscrit dans une tradition : celle des voyages et des aventures. Ce qui devient original, c'est que l'espace n'est pas organisé ni distribué n'importe comment, il est orienté. Les lieux s'intègrent au progrès ou à l'absence de progrès des héros et les métamorphosent. Ces espaces ont une fonction, ils ont une influence sur les héros et une signification pour eux.

Dans *L'Œuvre au Noir*, la multiplicité des lieux donne le vertige : Bruges, Léon, Montpellier, Pont-Saint-Esprit, Avignon, la Hongrie, l'Italie, l'Allemagne, Wurzburg, la Pologne, Thuringe, la Suède, ... et bien d'autres encore.

Par contre, dans *L'Éducation sentimentale*, l'axe des lieux est très réduit. Si l'on met à part l'évasion à Fontainebleau et les visites de Frédéric Moreau à Madame Arnoux à Creil et à Saint-Cloud, tout se passe en allers et retours Paris-Nogent.

Dans *L'Œuvre au Noir*, l'utilisation de l'espace n'est pas bénigne, c'est une situation qui crée une relation imaginaire à cette portion d'espace et qui lui donne un sens. Ainsi, Zénon peut se définir à travers son existence concrète inscrite dans un environnement matériel donné. Sa vie se confond avec son itinéraire spatial, refusant toute forme d'enfermement. L'apprentissage de Zénon sera la réalisation du Grand Œuvre. Lors de sa vie errante, Zénon entreprend deux séries de voyages dont l'impulsion a été donnée au premier chapitre avec son départ pour l'Espagne. Lors de cette première série,

Zénon va d'Ouest en Est. Lors de la deuxième série, Zénon va vers le Nord. Après les pays de feu, ce sont les pays de glace et de froid. Il l'a d'ailleurs spécifiquement mentionné lorsqu'il avoue au premier chapitre se rendre à Saint Jacques de Compostelle (« campus » : champ et « stella » : étoile). En atteignant plus tard, les limites de la terre, en rejoignant le pôle, il gagne le point autour duquel s'effectuent les révolutions terrestres. C'est la stabilité, l'équilibre. Ayant trouvé l'extrême, il peut revenir sur ses pas en passant par la Suède et Stockholm.

C'est à Bruges que Zénon revient toujours. Ville natale, territoire refuge qu'il occupe pour se faire oublier, pour « laisser passer l'orage amassé par la saisie et la destruction de son livre » (*ON*, p. 197). C'est la ville mère. Le détachement de la première partie va s'équilibrer d'un attachement à Bruges lors de sa période intitulée : « La vie immobile ».

Zénon a rôdé aux quatre points cardinaux : d'Ouest en Est et du Sud au Nord. La superposition de ces axes représente une croix dont le centre n'est autre que Bruges, le lieu où il va remettre ses pas, le lieu de son enfance. En ce sens, comme pour Frédéric, la quête de Zénon n'est pas une agitation mais c'est une recherche du centre. Ce dernier n'est pas statique, mais dynamique, c'est le lieu « où se rejoignent, comme en leur principe, tous les processus de retour et de convergence dans leur recherche de l'unité »<sup>4</sup>.

La figure géométrique de ses voyages est celle d'une spirale (*ON*, p. 438) ; spirale hélicoïdale en trois dimensions, constituée de spires de diamètres décroissants, et ponctuée par des rétrécissements qui représentent ses retours à Bruges. « Zénon est victime d'un enfermement "en abîme" »<sup>5</sup>.

Zénon est comme Frédéric pris dans un cercle, celui des voyages, mais aussi celui de ses désirs, de son esprit (*ON*, p. 178, 375, 243).

Prenons pour exemple l'attitude de Frédéric en présence de Louise, lorsque cette dernière lui demande de l'épouser : « il jugerait mieux les choses dans l'éloignement » (*ES*, p. 296). Cet éloignement est en fait un rapprochement auprès de Madame Arnoux. Enfin lorsqu'il quitte Madame Arnoux à Creil : « Il se sentait perdu comme un homme tombé au fond d'un abîme [...] la gaieté de Paris le soir recula tout à coup son voyage dans un passé déjà loin. Il voulait être fort » (*ES*, p. 234). Inversement, les lieux où Madame Arnoux apparaît sont

---

<sup>4</sup> J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, article « centre », Paris, R. Laffont / Jupiter, 1985.

<sup>5</sup> E. COSSET, « La symbolique de l'espace dans *L'Œuvre au Noir* », *Bulletin de la SIEY*, n° 8, juin 1991, p. 79.

marqués par l'ouverture, l'exaltation, le bonheur : les rencontres de Frédéric et Madame Arnoux à Paris à Creil, chez elle, ... ainsi que les lieux qui lui rappellent cette femme correspondent à un état d'esprit enthousiaste de la part de Frédéric. Par exemple, après le repas chez les Arnoux : « il avait besoin d'être seul. Son cœur débordait [...] il fut saisi par un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur » (*ES*, p. 58-59).

C'est à Nogent, pôle statique, mais lieu où tous les espoirs sont échafaudés que Frédéric revient après chaque désillusion. C'est là où il peut puiser ses énergies pour repartir. C'est Nogent qui le représente le mieux. En effet, pour Frédéric, le lieu n'est que la représentation de l'Autre du moment. Ainsi, dès qu'il sait que Madame Arnoux habite à Paris, cette ville devient pour lui une véritable obsession. Paris et cette femme fusionnent dans son esprit comme fusionneront plus tard Saint-Cloud et Creil. Fontainebleau sera le lieu, lui, représentatif de Rosanette.

Dans *L'Éducation sentimentale*, les lieux d'enfermement sont ceux d'où Madame Arnoux est absente, ou encore ceux qui représentent un moment de désespoir de Frédéric Moreau.

Par exemple, lorsqu'il quitte Madame Arnoux à Creil : « Il se [sent] perdu comme un homme tombé au fond d'un abîme » (*ES*, p. 234). Inversement, les lieux où Madame Arnoux apparaît sont marqués par l'exaltation, le bonheur ; les lieux qui lui rappellent cette femme correspondent à un état d'esprit enthousiaste de la part de Frédéric (*ES*, p. 58-9).

Mais c'est à Nogent, pôle statique, mais lieu où tous les espoirs sont échafaudés que Frédéric revient après chaque désillusion. C'est là où il peut puiser ses énergies pour repartir. C'est Nogent qui le représente le mieux. Aussi pense-t-il qu'il n'y existe pas. Or, c'est dans ce bourg de province que se déroulent des actions primordiales pour l'économie du roman (ex : le chapitre court de la deuxième partie où on apprend la trahison de Deslauriers, la prise de conscience des sentiments de Madame Arnoux pour Frédéric, l'amour de Louise pour Frédéric et l'arrivée des trois lettres : celle de Dambreuse, celle de Rosanette et celle de Deslauriers).

Frédéric est sans cesse ramené à Nogent comme il est sans cesse ramené à Paris auprès de Madame Arnoux. Paris est le pôle dynamique, le lieu de toutes les virtualités. Frédéric converge toujours vers ce double foyer avec une prédominance pour la capitale parce que l'amour est ordonnateur. Dans la première partie de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric va de Nogent à Nogent, le cercle est fermé. Le temps continue, enfermant le protagoniste dans un cercle puis dans un autre, revenant toujours au point de départ. Même si Frédéric

bouge sans cesse, il n'en est pas moins immobile. En dépit de tous ces déplacements, le roman ne donne pas l'impression d'agitation.

Le destin du héros est enfermé en lui-même et le roman a ainsi une structure circulaire correspondant bien aux conceptions flaubertiennes : tout ce qui bouge revient à son point de départ « et, tel un voyageur perdu au milieu d'un bois et que tous les chemins ramènent à la même place, continuellement, il retrouvait au fond de chaque idée Madame Arnoux » (*ES*, p. 65).

Dans *L'Œuvre au Noir* comme dans *L'Éducation sentimentale*, les espaces sont marqués par un système de fermeture et d'ouverture.

Dans *L'Œuvre au Noir*, les lieux extérieurs sont souvent marqués par la mobilité et le voyage. Ils sont acceptés par le héros qui y trouve bien-être et liberté. Par opposition, les lieux intérieurs sont majoritairement refusés parce qu'ils rappellent la vie sociale. La ville est synonyme d'angoisse : « Sitôt en ville, l'angoisse momentanément étouffée remonta à la surface » (*ON*, p. 348). Bruges, ville natale qu'il quitte et vers laquelle il revient toujours est une « sentence d'incarcération » (*ON*, p. 210) même s'il s'y rend pour s'y faire oublier. Ce n'est ni plus ni moins qu'un abri-prison. C'est aussi l'école de Louvain où il se sent enfermé (*ON*, p. 52) et surtout la prison de Bruges. Elle affaiblit Zénon et l'opresse. Quelques exceptions cependant dans ce décor : ces mêmes propriétés qui font ces lieux clos peuvent être valorisés par l'idée de territoire refuge, de zone de repli, de repos. Tel est le cas de la forge, de la hutte, de la chambre, mais aussi de la cellule du Prieur des Cordeliers qui devient le seul lieu où Zénon peut « brûler une pensée libre » (*ON*, p. 201). C'est aussi le cas de la chambre dans le chapitre : « L'abîme » où cet espace clos s'ouvre sur le cosmos. C'est ce que Michaux appelle « cet horrible en-dedans-en-dehors »<sup>6</sup>. En général, « L'espace rural sert d'antidote à l'enfermement urbain »<sup>7</sup>.

Ces lieux en même temps qu'ils signifient l'apprentissage, ne signifient-ils pas aussi l'Histoire ? Ils semblent être historisés et inséparables de la notion de temps.

### **Le rapport du héros au temps.**

Flaubert et Yourcenar n'ont pas fait de leurs œuvres des romans historiques. Le roman historique relève le hiatus qui sépare l'ampleur du sujet historique et les moyens dont dispose l'auteur pour le traduire. Même si l'écart temporel entre la vie de Flaubert et la

---

<sup>6</sup> H. MICHAUX, « L'espace aux ombres », *Nouvelles de l'étranger*, Paris, Mercure de France, 1952, p. 91.

<sup>7</sup> E. COSSET, *op. cit.*, p. 76.

période sur laquelle il fonde *L'Éducation sentimentale* est quasi anéanti car celle-ci est la même, *L'Éducation sentimentale* n'est pas un roman historique, loin de là, il n'est que seulement très étroitement lié à l'histoire. Ce n'est pas non plus une étude sociologique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, même si la contribution est importante.

*L'Œuvre au Noir*, n'est pas non plus un roman historique, même si cette fois quatre cents ans séparent la vie de l'auteur et le XVI<sup>e</sup> siècle. Marguerite Yourcenar déclare qu'elle a seulement essayé de « présenter certains aspects le plus exactement possible [...], et mon premier souci (écrivait-elle) devait être d'essayer de montrer celui des années 1510-1569 dont se dégage peu à peu Zénon, puis, à travers celui-ci, d'essayer de faire voir (découvrir peut-être) au lecteur, par le jeu des similitudes et des contrastes, l'étendue de son conditionnement d'aujourd'hui. Ce dernier élément, vital pour moi, est d'ailleurs celui qui passe complètement inaperçu des historiens de profession m'ayant écrit au sujet de *L'Œuvre au Noir*, et s'imaginant toujours qu'on compose un livre de ce genre dans l'intention de produire une sorte de version romanesque d'un manuel d'histoire »<sup>8</sup>. Ailleurs, dans un article intitulé « Ton et langage dans le roman historique », elle écrit quelle ne vise pas la « reconstitution de la vie au XVI<sup>e</sup> siècle », mais de « la vie au XVI<sup>e</sup> siècle »<sup>9</sup>.

Il est donc préférable de considérer d'emblée ces textes comme purement romanesques.

Pour Bakhtine, dans le roman d'apprentissage, l'homme se forme en même temps que le monde. Le héros représente l'histoire des hommes ou alors il reflète la formation du monde. Le rapport du héros à l'histoire est en fait un rapport métaphorique : le temps d'apprentissage est différent du temps des autres. Il y a une certaine relativité temporelle.

Dans *L'Œuvre au Noir*, M. Yourcenar affirmait que cette œuvre est « une espèce de miroir qui condensait la condition de l'homme à travers ces séries d'événements que nous appelons l'histoire »<sup>10</sup>. Claude de Grève-Gorokhoff, dans un de ses articles<sup>11</sup> montre bien que l'on ne peut nier l'importante part de faits historiques qu'offre *L'Œuvre au Noir* et l'on ne peut séparer cette histoire de l'itinéraire de

---

<sup>8</sup> M. YOURCENAR, « Lettres à Mademoiselle S. », *Nouvelle Revue Française*, 1<sup>er</sup> avril 1980, n°327, p. 182.

<sup>9</sup> M. YOURCENAR, *Le temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1988, p. 51.

<sup>10</sup> M. YOURCENAR, *Les Yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 161.

<sup>11</sup> Cl. de GREVE-GOROKHOFF, « Grand-route et chemin de traverse : la structure narrative de *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », *L'Information littéraire*, XXXV, 1983, p. 25-32.

Zénon, de son évolution comme aventurier du savoir, de l'esprit. Zénon s'efforce de peser sur cette histoire, de vivre à la fois en dehors et au-dedans d'elle. Si l'on compare le début et la fin de *L'Œuvre au Noir*, on remarque que ce sont deux pôles de l'histoire des Pays-Bas qui sont retracés : au début, ce pays apparaît comme étant très économiquement développé, ouvert aux idées d'Érasme et à l'humanisme<sup>12</sup>, à la fin, c'est-à-dire vers 1569, « c'est aux Pays-Bas que les persécutions menées par Philippe II contre les patriotes, les révoltés et les hérétiques de tous bords prirent la tournure la plus sanglante, surtout après l'arrivée du duc d'Albe »<sup>13</sup>. Et si l'on compare le début et la fin de la vie de Zénon, on peut remarquer qu'il passe d'un état d'exaltation, de foi en l'homme et dans le monde, d'un désir de connaissance à un scepticisme, à un doute qu'il réalise pleinement dans *L'Œuvre au Noir* (chapitre « L'abîme ») et enfin à un renoncement (chapitre « La promenade sur la dune »). « Entre ces deux pôles, l'aventure romanesque, au sens le plus plein, et l'histoire se développent en concurrence [...]. Le temps romanesque souligne cette concurrence en resserrant les étapes successives de « la vie errante » de Zénon et du temps historique qui les sous-tend, puis en dilatant la dernière étape de sa vie, comme le traduisent les proportions attribuées aux cinquante années que couvre la première partie (187 pages) et aux six ans que couvrent la seconde et la troisième (250 pages) »<sup>14</sup>. Entre le Moyen Âge qui s'épuise et la Renaissance qui s'annonce, Zénon fait des efforts pour comprendre ce monde en pleine mutation et en pleine transition. Il est lui-même dans cette situation et il traduit les troubles du moment. Zénon est en quelque sorte la transition culturelle de son époque ; ce qui donne une portée universelle au récit avec un retentissement actuel.

Dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric ne semble rien refléter du tout. Il ne semble pas y avoir de prise sur les événements, mais les méandres de Frédéric et ceux de l'Histoire ont les mêmes phases. Dans cet ouvrage, la thématique du tâtonnement est tant celle du héros que celle de cette révolution de 1848 qui se cherche. (Deslauriers est le doublet de Frédéric et représente aussi les tâtonnements de ce dernier). Flaubert écrivait d'ailleurs : « j'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements politiques de 1848 ; j'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans »<sup>15</sup>. L'auteur parle d'« emboîtement » ce qui correspond à la notion

<sup>12</sup> Cf. B. BENASSAR et J. JACQUARD, *Le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Colin, collection U, 1972, p. 46.

<sup>13</sup> Cl. de GRÈVE-GOROKHOFF, *op. cit.*, p. 26.

<sup>14</sup> ID., *ibid.*

<sup>15</sup> G. FLAUBERT, *Correspondances*, Louis Conard, 1954, II, p. 65.

d'articulation. Il s'agit pour lui d'écrire l'histoire d'une éducation sentimentale, celle morale de toute une génération et celle de l'Histoire.

Un des éléments constitutifs du roman d'apprentissage est sans aucun doute le fait de placer le héros à un moment de crise et de doute. Tout apprentissage est un point de passage critique. Les épreuves vont changer le héros.

### La crise et le doute

Le XIX<sup>e</sup> siècle est marqué par l'abondance dans la littérature de personnages qui ont beaucoup de mal à se situer dans l'espace et dans le temps.

La révolution de 1848 est un moment de crise, et l'époque entre le Moyen Âge et la Renaissance dans laquelle M. Yourcenar place Zénon, aussi.

Dans *L'Éducation sentimentale*, c'est la crise de Frédéric à Paris, les études ratées, la rencontre avec Madame Arnoux, la cristallisation, ... il ne sait pas toujours ce qu'il veut devenir et faire de sa vie, tantôt, on l'a vu, avocat, tantôt peintre ou écrivain.

Marguerite Yourcenar dans ses entretiens avec Matthieu Galey déclare à propos de la citation de Pic de la Mirandole mise en exergue à la première partie de *L'Œuvre au Noir* : « Cette citation m'importe parce qu'elle traduit l'esprit de la jeune Renaissance, celle dans laquelle la foi en la dignité humaine, dans les pouvoirs infinis de l'homme est encore immense. [...] L'homme est toujours au centre des choses, sur une terre qui est au centre du monde. Alors que l'épigraphe de la troisième partie, celle de Julien de Médicis, est déjà une Renaissance désabusée, d'un monde où la dignité de l'homme consiste à tenir le coup dans le désastre » (YO, p. 158-9).

Dès le premier chapitre, Zénon se cherche lui-même, c'est un personnage en fuite, mais sa quête, elle, ne l'est pas. Il est en proie à de nombreuses questions qui remettent en cause son éducation. Il refuse tout et comme le déclare M. Yourcenar elle-même « un refus du monde bourgeois et domestique de Bruges [...] ; refus de s'associer à la révolte des tisserands qui n'eût mené qu'à la violence aveugle, vite réprimée par la violence en sens contraire, refus d'une sinécure ecclésiastique ou d'un bon poste auprès des grands de ce monde ; refus de sauter "d'une barque pourrie dans une barque qui fait eau", c'est-à-dire de choisir entre deux fanatismes [...] ; refus d'accepter d'emblée

les enseignements de Don Blas [...]. Refus même, jusqu'à un certain point du plaisir, ou plutôt des routines »<sup>16</sup>.

Ainsi, par exemple, il déclare à Wiwine au moment de partir de Bruges : « je professe ma foi en un dieu qui n'est pas né d'une vierge, ne ressuscitera pas au troisième jour, mais dont le royaume est de ce monde » (ON, p. 72) et plus loin : « ceci est pour moi temps de vigile et de jeûne » (ON, p. 72). Plus tard, il déclare : « Chaque nuit passée au chevet d'un quidam malade me replaçait en face de questions laissées sans réponse [...]. Plus j'y pensais, plus nos idées, nos idoles, nos coutumes dites saintes, et celles de nos visions qui passent pour ineffables me paraissaient engendrées sans plus par les agitations de la machine humaine » (ON, p. 148-149).

Enfin, dans ces deux romans marquent une évolution des personnages et une certaine similitude dans leurs parcours respectifs.

### Un même parcours

Zénon et Frédéric ont chacun leur double dans ces moments de doute.

Pour Zénon, il s'agit du Prieur des Cordeliers. Mais leur relation se situe à un autre niveau. Ils sont tous deux en proie au doute. Lors du chapitre : « La maladie du prieur », il se laisse à avouer : « Je n'en puis plus, mon ami... Sébastien, seize cents ans auront bientôt passé depuis l'Incarnation du Christ, et nous nous endormons sur la Croix comme sur un oreiller...[...] Si nous nous trompions en postulant Sa toute-puissance, et en voyant dans nos maux l'effet de Sa volonté ? » (ON, p. 275-7). Zénon et le Prieur sont très proches, mais « À l'origine, le Prieur n'était qu'un comparse [...]. J'ai compris que le Prieur des Cordeliers et Zénon étaient complémentaires ; le Prieur avec sa révolte tout intérieure, et Zénon, révolté comme intuitivement dans chaque fait de sa vie. Tous deux sont intelligents à l'extrême, des semblables » (YO, p. 166-7). De plus, leur influence se situe « à ce niveau de participation mystique où l'un, sans le savoir, a passé à l'autre, instinctivement, un peu de sa bonté et l'autre, en échange, apporté un peu de sa rigueur et de son audace intellectuelle à son ami consciencieux et angoissé »<sup>16</sup>.

Pour Frédéric, il s'agit de Deslauriers, son ami de toujours. À la fin de *L'Éducation sentimentale*, quelques phrases attirent notre attention : « Vers le commencement de cet hiver, Frédéric et Deslauriers causaient au coin du feu, réconciliés encore une fois, par

---

<sup>16</sup> M. YOURCENAR, « Lettres à Mademoiselle S. », *op. cit.*, p. 183-4.

<sup>16</sup> M. YOURCENAR, « Lettres à Mademoiselle S. », *op. cit.*, p. 187.

la fatalité de leur nature qui les fait toujours se rejoindre et s'aimer » (*ES*, p. 497) et surtout : « C'est là ce que nous avons eu de meilleur », cette phrase prononcée par Frédéric et reprise en écho par Deslauriers (qui d'ailleurs ne lui donne pas tout à fait le même contenu) montre le parallélisme entre les deux compères. Leurs destins se rejoignent mais par une commune dégradation dans la médiocrité (Frédéric n'a pas été regretté longtemps par Madame Dambreuse, et Deslauriers n'a pas su garder sa femme qui est partie avec un chanteur).

Frédéric et Zénon manifestent tous deux une dualité contradictoire. Ils sont comme M. Yourcenar décrit Zénon à Melle S : « un exalté tantôt joyeux, tantôt sombre ». Frédéric oscille entre l'excitation et le désespoir. Ils sont tous deux « une sorte d'agglomérat, une sorte de paquet de sensations, d'émotions, de souvenirs, qui n'a rien en lui-même de consistant, qui est fait entièrement du reflet des situations, des circonstances » ou encore « un noyau solide représentant une sorte d'identité presque inaltérable qui s'oppose au reste du monde et résiste aux circonstances »<sup>17</sup>.

Dans *L'Œuvre au Noir*, Zénon, à l'école de théologie est rempli de fougue (*ON*, p. 38), il se sent libre « comme la bête » (*ON*, p. 50). Mais à ces périodes d'allégresse, succèdent des moments de profond désespoir : « Il y a longtemps que je sais qu'une once d'inertie pèse plus qu'un boisseau de sagesse » (*ON*, p. 162), « Il n'ignorait pas que, d'après leur nativité à tous deux, le prieur et lui avaient tout à craindre de cette position de Saturne » (*ON*, p. 282).

Dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric passe aussi successivement du bonheur à la plus profonde déprime. Parfois, il est prêt à se lancer à corps perdu dans les projets les plus fous : « il arrangea, d'avance sa vie » (*ES*, p. 121), « il pouvait, maintenant, se jeter au milieu du monde, sans peur » (*ES*, p. 130), il souhaite être peintre ou poète (*ES*, p. 59), ministre (*ES*, p. 115), puis il se veut être écrivain : « Frédéric conservait ses projets littéraires par une sorte de point d'honneur vis-à-vis de lui-même » (*ES*, p. 172)) et même historien : « il résolut de composer une histoire de la Renaissance » (*ES*, p. 217) ou encore avocat : « Il se voyait dans une cour d'assises [...] noyant ses adversaires sous ses prosopopées... » (*ES*, p. 100). Ces moments d'exaltation sont parallèles aux instants de joie qu'il vit ou qu'il espère auprès de Madame Arnoux. Parfois, inversement, lorsque la perspective d'un amour avec Sophie se montre impossible, il plonge dans un désespoir sans limites : il juge son « existence misérable »

---

<sup>17</sup> M. YOURCENAR, *Entretiens avec P. de Rosbo*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 72.

même s, peu de temps auparavant, il manifestait tous les signes du détachement : « Frédéric s'était attendu à des spasmes de joie, mais les passions s'étiolaient quand on les dépayse, et, ne retrouvant plus Madame Arnoux dans le milieu où il l'avait connue, elle lui semblait avoir perdu quelque chose, porter confusément comme une dégradation » (*ES*, p. 129-130), « Madame Arnoux était pour lui comme une morte dont il s'étonnait de ne pas connaître le tombeau, tant cette affection était tranquille et résignée » (*ES*, p. 114).

Mais surtout ces deux personnages que sont Frédéric et Zénon, ont le même parcours.

Dans *L'Œuvre au Noir*, Zénon a vingt ans au début du roman et presque soixante à la fin. Tout le roman est l'histoire de cet homme médecin, alchimiste qui part à la recherche de lui-même et qui parvient à la fin de sa vie à réaliser le Grand Œuvre (opérations de laboratoire mais aussi oratoires), qui parvient lentement à une certaine forme de purification. Zénon qui se fixe pour but d'« être plus qu'un homme » (*ON*, p. 18) et qui pour y parvenir se met à écouter, bâtir, soigner dans un monde éclaté. Zénon a du mal à prendre sa place. C'est l'échec des métiers à tisser, l'échec devant la mort (« Mon métier me parut vain » (*ON*, p. 154)), le refus de se battre : « Il se livra sans résistance » (*ON*, p. 359).

C'est au chapitre : « La promenade sur la dune » que Zénon accède à un nouvel état et non dans le dernier chapitre quand il se donne la mort, mais c'est lors de sa promenade sur la dune qu'il meurt véritablement : « Il redevenait cet Adam Cadmon de philosophes hermétiques, placé au cœur des choses [...]. Rien dans cette immensité n'avait de nom [...]. La mort, toujours obscène chez les hommes, était propre dans cette solitude. Un pas de plus sur cette frontière entre le fluide et le liquide, entre le sable et l'eau, et la poussée d'une vague plus forte que les autres lui ferait perdre pied ; cette agonie si brève et sans témoin serait un peu moins la mort. [...] S'il vivait dix ans de plus, il en serait peut-être de même de la journée d'aujourd'hui. Il remit sans plaisir sa carapace humaine » (*ON*, p. 336-339). Zénon revient vers les hommes, mais il est autre et tous les événements ne l'atteindront plus : ni ses anciennes douleurs physiques, ni ses peurs. C'est un homme nouveau qui a fait tomber les barrières de l'Ego, de l'espace et du temps, pour appréhender la totalité du Soi. « Tout se passe comme si l'homme Zénon savait qu'il a atteint ses fins, fait à peu près tout ce qu'il y avait à faire sous cette enveloppe qui n'importe plus. L'aventure [...] se doit de déboucher sur un autre plan »<sup>18</sup>. À l'opposé de « La vie errante », « La vie immobile »

<sup>18</sup> M. YOURCENAR, « Lettres à Mademoiselle S. », *op. cit.*, p. 187.

présente le parcours intérieur et initiatique de Zénon. Il accède après la « mors philosophica » à un mode d'être nouveau et supérieur. Après le voyage physique, c'est la voyage mental qui prend le relais. Le fait de se trancher les veines le libère de son enveloppe charnelle et lui permet d'accéder sûrement à l'œuvre au rouge et ainsi entrer dans un espace temps qui n'est plus celui des humains. Cette « porte qui s'ouvre » (ON, p443) marque un passage de Zénon mais « nous ignorons si l'expérience faite par Zénon s'est continuée ou non sur un autre plan, et dans des conditions que nous n'imaginons même pas » (ER, p. 132). La mort de Zénon « est glorieuse. Il arrive dans sa mort à ce qu'il n'avait pas tout à fait réussi dans sa vie »<sup>19</sup>.

Ce n'est pas tant le parcours des lieux, parcours traditionnel au roman d'aventures qui est intéressant, mais, plutôt la reconstruction de ce voyage à partir du souvenir. Il y a sans cesse des « flash-back » dans les deux dernières parties du roman sur la première partie. C'est le souvenir qui donne sens à la vie et permet l'édification du soi.

La vie de Zénon n'est autre que la répétition de moments déjà vécus précédemment. L'expérience se renouvelle sans cesse, circulairement. « Il sortait du défilé noir. À la vérité, il en était déjà sorti plus d'une fois. Il en sortirait encore. Les traités consacrés à l'aventure de l'esprit se trompaient en assignant à celle-ci des phases successives : toutes au contraire s'entremêlaient ; tout était sujet à des redites et à des répétitions infinies. La quête de l'esprit tournait en cercle. [...] Tout semblait avoir lieu au fond d'une série infinie de courbes fermées » (ON, p. 243). Ainsi, le mouvement est répétitif et circulaire à la quête de lui-même. François Salvaing dans « Zénon ou les inconforts du clerc » déclare même que « La vie immobile nous présente une Histoire sans mouvement. Plate comme la terre de Ptolémée [...]. Non moins que l'Histoire, le roman est immobile »<sup>20</sup>.

Parallèlement, on a couramment écrit que *L'Éducation sentimentale* était le roman de l'attente et de l'échec du point de vue de son héros qui n'a rien appris durant sa vie. N'oublions pas de préciser que pour le peu que Frédéric s'en donne les moyens (ces moyens sont ceux de la passion), il peut tout à fait atteindre les buts qu'il s'est fixés professionnellement : par exemple, son examen réussi (ES, p. 100), par exemple aussi, sa décision qu'il tient de ne jamais se marier (ES, p. 313).

Ce qui empêche Frédéric d'avancer, c'est cette passion dévorante qui le fige et le handicape.

---

<sup>19</sup> *Apostrophes*, B. Pivot, A2, 7 décembre 1979.

<sup>20</sup> F. SALVAING, « Zénon ou les inconforts du clerc », *Sud*, 15<sup>e</sup> année, n° 55, décembre 1984.

## L'Éducation sentimentale et L'Œuvre au Noir : un même parcours ?

On a souvent, également, dit que *L'Éducation sentimentale* était un roman sans progression ni aboutissement. Nul aboutissement, tout est retour. Justement parce que Flaubert déteste conclure, ce qui se traduit par une structure circulaire. Entre le début et la fin de l'ouvrage, il ne se passe, a priori, rien en terme d'évolution de sentiments ou de situations.

La totalité de l'ouvrage se trouve enfermée dans une ouverture : le deuxième chapitre (qui est un « flash-back » après la rencontre de Madame Arnoux) et l'évocation de l'escapade de Deslauriers et de Frédéric chez la Turque, et une clôture (les retrouvailles de Deslauriers et Frédéric).

Brombert parle même de deux chapitres terminaux. Il évoque « un double épilogue [...] séparé de ce qui précède par ce fameux "blanc" que Proust admirait tellement, ce trou de seize années au début de l'avant-dernier chapitre »<sup>21</sup>.

Néanmoins, cette ouverture et cette clôture représentent les deux états de Frédéric, traduisant son évolution. À la fin de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric n'a rien fait, « c'est peut-être le défaut de ligne droite » (*ES*, p. 499). Mais Marguerite Yourcenar est convaincue que la nature humaine tend volontairement vers le banal, le médiocre, le vil (c'est d'ailleurs pour cela qu'elle propose « des modèles qui savent dire non »)<sup>22</sup>. Même si Frédéric n'a « rien » fait, il est à présent prêt à renaître et vivre enfin une vie d'homme après avoir rompu le cordon ombilical (celui avec sa mère Madame Moreau lors de sa visite chez la Turque, celui qui le reliait à Madame Arnoux qu'il prenait pour sa mère et son amante). Le départ de Madame Arnoux à la fin de l'ouvrage symbolise la fin de son ancienne vie : « Madame Arnoux, sur le trottoir, fit signe d'avancer à un fiacre qui passait. Elle monta dedans. La voiture disparut. Et ce fut tout. » (*ES*, p. 496). Le passage du personnel à l'impersonnel montre bien la rupture de Frédéric avec son passé. Il voit Madame Arnoux partir (*ES*, p. 496). Et la fenêtre qu'il ouvre représente un nouveau départ.

L'histoire de la Turque enfin, à la fin de l'ouvrage prend tout son sens et donne sens au roman. L'évolution de Frédéric est certes l'amour non réalisé avec Madame Arnoux, mais surtout ce premier apprentissage amoureux échoué avec la Turque parce que Frédéric n'était pas assez armé pour y faire face. C'est la fin de l'innocence et en parler c'est aussi la valoriser. À la fin du roman, Frédéric

---

<sup>21</sup> V. H. BROMBERT « L'Éducation sentimentale : articulations et polyvalence », *La production de sens chez Flaubert*, Colloque de Cerisy, 21-28 1974, Paris, 10/18, 1975, p. 62.

<sup>22</sup> G. JACQUEMIN, *M Yourcenar, Qui suis-je ?*, Lyon, La Manufacture, 1985, p. 241-2.

conscientise son expérience et balaie de sa mémoire Madame Arnoux. Le sens à donner à sa vie serait l'accomplissement solitaire de cette révolution sur lui-même. N'est-ce pas également le projet et la réalisation de Zénon ?

Par ailleurs, la phrase : « N'importe, nous nous serons bien aimés » (*ES*, p. 493), même si elle apparaît au futur antérieur, et à comprendre en terme de futur, c'est une « formule anticipatrice, mais anticipatrice d'une rétrospection : formule-épitaphe projetée vers une avenir hypothétique situé [...] à la ligne de démarcation entre le temporel et l'intemporel. À partir de ce point de vue idéal, alors que la vie elle-même continue à se dérouler dans l'imperfection, le passé devient vision privilégiée. Le futur antérieur le fige dans l'ordre du posthume. Ce temps de la mort s'affirme ainsi comme le temps optimiste par excellence, comme le temps du salut, puisque le point de vue de l'immortel est par lui accordé, de façon anticipée, alors que le sujet se débat dans la contingence »<sup>23</sup>.

Aussi comme dans *L'Œuvre au Noir*, même si la vie est marquée par les échecs (et c'est cela qui permet le tissu de la fiction), c'est le souvenir, la « construction substitutive, qui supplée au manque de sens »<sup>24</sup> et permet la construction de soi.

C'est une renaissance pour Frédéric et pour Zénon. Ils sont enfin eux-mêmes. Ils deviennent des hommes nouveaux c'est-à-dire qu'ils ont été en quête d'une identité. À la question : Qui suis-je ? Frédéric et Zénon répondent à leur manière. Chacun s'étant trouvé. Zénon prêt à repartir vers Bruges et à se faire, tôt ou tard, emprisonner et choisir librement de se donner la mort. Et Frédéric prêt à affronter différemment le monde qui s'ouvre encore à lui. Car ce qui semble important, c'est de « [n]e jamais perdre de vue le graphique d'une vie humaine, qui ne se compose pas, quoi qu'on dise, d'une horizontale et de deux perpendiculaires, mais bien plutôt de trois lignes sinueuses, étirées à l'infini, sans cesse rapprochées et divergeant sans cesse : ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut »<sup>25</sup>. L'homme est « un projet », et « peu de bipèdes depuis Adam ont mérité le nom d'homme » (*ER*, p. 116-7). Ces deux œuvres proposent au lecteur ce que Mademoiselle Siret écrivait pour caractériser *L'Œuvre au Noir* : « la houle, du ressac, du reflux, avec cette impression d'opacité, d'une incertitude qui comporte l'existence au jour le jour ». M. Yourcenar disait en reprenant les propos de Zénon dans le chapitre « La conversation à Innsbruck », ces propos peuvent

---

<sup>23</sup> V. H. BROMBERT, *op. cit.*

<sup>24</sup> V. H. BROMBERT, *ibid.*

<sup>25</sup> M. YOURCENAR, « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *op. cit.*, p. 342.

tout à fait s'appliquer à Frédéric : « Je mourrai un peu moins sot que je suis né » : « il est arrivé, à force de discipline, à obtenir pour lui-même une espèce de liberté dans laquelle il n'est jamais le jouet des événements, le jouet des individus, le jouet des choses ou des opinions du temps. Il se rend d'ailleurs bien compte que c'est difficile de ne jamais défaillir »<sup>26</sup>. La fin de *L'Éducation sentimentale* et celle de *L'Œuvre au Noir* ne sont donc pas pessimistes « parce que les personnages ont accompli leur vie, ont fait ce qu'ils pouvaient faire envers leurs erreurs, les replis, les difficultés habituelles de l'existence humaine »<sup>27</sup>.

En parlant de *L'Œuvre au Noir*, M. Yourcenar disait que c'était une « mise en garde » (*YO*, p. 83). *L'Éducation sentimentale* en est aussi une contre les inepties, contre le laisser-aller, l'oisiveté, ... Il faut surveiller le monde.

## Conclusion

Au terme de cette étude, les rapprochements opérés entre *L'Éducation sentimentale* et *L'Œuvre au Noir* ont permis de montrer que ces deux œuvres fort éloignées dans les temps de création et le temps historique marquent de réelles similitudes dans l'organisation et le destin des personnages. Il y a, à coup sûr, des points de comparaison. De nombreux points de contact, mais de nombreux points de divergence aussi. C'est l'occasion surtout d'un dialogue entre les morts.

Gustave et Marguerite ? Classicisme de Marguerite Yourcenar, ou avant-gardisme ou modernité de Gustave Flaubert ?

On a couramment écrit que M. Yourcenar était classique dans son expression. M. Boussuges écrit même qu'elle « s'apparente à la sobriété et à la rigueur d'une colonne dorique »<sup>28</sup>. G. Jacquemin parle d'un « romantisme de parole qui a commencé par des aveux et qui se poursuit dans le classicisme d'un écrivain un peu en retrait du monde »<sup>29</sup> et ajoute qu'elle est l'« héritière des classiques »<sup>30</sup>.

J. Blot, lui, déclare que ses romans « sont issus de cultures qui annoncent le post-modernisme » et que l'auteur aspire à « un classicisme inaccessible »<sup>31</sup> ; ailleurs, il écrit : « L'art de Yourcenar est

---

<sup>26</sup> « Un entretien inédit de M. Yourcenar », *Bulletin de la SIEY*, n°19, juin 1998, p. 40.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>28</sup> M. BOUSSUGES, *M. Yourcenar, Sagesse et mystique*, Cahiers de l'Alpe, Grenoble, 1987, p. 246.

<sup>29</sup> G. JACQUEMIN, *M. Yourcenar. Qui suis-je ?*, Lyon, La manufacture, 1985, p. 241.

<sup>30</sup> G. JACQUEMIN, *ibid.*, p. 122.

<sup>31</sup> J. BLOT, « Marguerite Yourcenar », *La Nouvelle Revue Française*, avril 1988, n° 423, p. 56-7.

une aspiration proprement romantique au classicisme. [...] Le terme néo-classicisme conviendrait assez mal »<sup>32</sup>. À propos du classicisme et du romantisme, la difficulté reste de trouver les marques distinctives. Tout semble échapper à une définition et seul le retour au texte reste inévitable. D'autres critiques, tel que Luc Rasson, affirment que « L'œuvre de M. Yourcenar se propose comme un ensemble cohérent qui s'est développé indépendamment de toute mode littéraire ou intellectuelle »<sup>33</sup>. M. Yourcenar se distancie d'ailleurs de la recherche formelle de l'avant-garde comme elle l'a elle-même dit à M. Galey. Et à la question : « Votre classicisme, votre inspiration vous rapprocheraient plutôt des écrivains du dix-neuvième siècle ? », M. Yourcenar répond : « Desquels parlons-nous, de Stendhal ou de Balzac, de Renan ou des Goncourt ? Ils diffèrent du tout au tout. Et quant au mot classicisme, j'avoue n'y rien comprendre. Si par classicisme on veut exprimer qu'un auteur n'écrit pas dans un style salopé, ou plein d'acrobaties inutiles, disons-le. [...] Je vois mal aussi en quoi mon "inspiration se rapproche de celle des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle", qui, du reste, sont le contraire des classiques » (YO, p. 237-8). M. Yourcenar refusait toute appartenance à un quelconque mouvement : « les mouvements, les groupes littéraires ne peuvent jamais rien apporter d'autre que du vent, et encore ! Du vent chargé de scories et de poussières ».

Quant à la modernité de M. Yourcenar et Flaubert, il est difficile de définir. Entendons simplement par ce terme, comme l'écrit Catherine Golieth, dans le *Bulletin* n° 18 de la SIEY, qu'il s'agit d'une quête du sens, un rapport à l'éternité. Zola, l'avait perçu lorsqu'il écrivait à propos de *L'Éducation sentimentale* : « Gustave Flaubert refusait toute affabulation romanesque et centrale. Il voulait la vie au jour le jour [...]. C'était là une des conceptions les plus originales, les plus audacieuses, les plus difficiles à réaliser qu'ait tentées notre littérature »<sup>34</sup>. Par la suite, Marthe Robert, entre autres, l'a également clairement exprimé : « plus ce qu'il raconte est désaccordé et plus son texte est soumis aux règles de l'ordre et de l'unité » et elle conclut : « C'est en cela, à mon avis, que réside sa vraie modernité »<sup>35</sup>. Il nous faut cependant rester très prudents car comme l'écrivait A. Wyss : « du moment que l'œuvre joue constamment avec l'incertitude et l'ouverture de la signification, rien ne vient jamais garantir au critique qu'il atteigne à cette ampleur de vue. Tout ce qu'il peut faire,

<sup>32</sup> J. BLOT, *Marguerite Yourcenar, Écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Seghers, 1980, p. 22-3.

<sup>33</sup> L. RASSON, « Yourcenar postmoderne ? », *Bulletin de la SIEY*, n°12, déc. 1993, p. 1.

<sup>34</sup> E. ZOLA, *Le roman expérimental*, 1880.

<sup>35</sup> M. ROBERT, *En haine du roman. Étude sur Flaubert*, Paris, Balland, 1982, p. 137.

## L'Éducation sentimentale et L'Œuvre au Noir : un même parcours ?

c'est donc se méfier de ses propres découvertes ; se demander si là où il repère une filiation ou une cause originelle il n'y a pas simple ressemblance, apparemment ou convergence partielle ; et surtout rester humblement conscient que sa lecture n'est ni totale, ni dernière »<sup>36</sup>. C'est une belle leçon de tempérance et de modestie.

Peut-être ne nous faut-il que nous laisser emporter par la beauté des textes yourcenariens et flaubertiens, et nous plaire à savourer cette admirable phrase de Jorge Luis Borges : « Un écrivain croit parler de beaucoup de thèmes, mais en réalité ce qu'il laisse, s'il a de la chance, c'est son image »<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> A. WYSS, « Lire Yourcenar, dire Yourcenar », *Bulletin de la SIEY*, n° 6, mai 1990, p. 30.

<sup>37</sup> J. L. BORGES, *Ultimes dialogues*, Zoé, Éd. de l'Aube, 1988, p. 188.