

FLAUBERT ET YOURCENAR — DEUX ÉCRIVAINS DEVANT L'HISTOIRE

par Lucia MANEA (Université Laval, Québec)

Sans l'imagination, l'Histoire est défectueuse.
— Faisons venir quelques romans historiques.
(*Bouvard et Pécuchet*, p. 200)

Nous nous interrogeons sur un paradoxe. Un écrivain peut-il représenter un autre siècle que celui qui a vu naître ses œuvres ? Avant de donner une réponse, nous essayerons de déceler les motivations qui peuvent justifier une telle question. Marguerite Yourcenar est un des écrivains dont la classification quant au style et aux genres abordés s'est avérée difficile. On trouve peu d'entreprises semblables à celle de Yourcenar au XX^e siècle et le critique se trouve obligé de chercher ailleurs ses repères et ses comparaisons. C'est le XIX^e siècle qui en offre apparemment les plus nombreux. Mais quand elle est questionnée sur les rapports que son « classicisme » et ses sujets entretiennent avec les écrivains du XIX^e siècle, Marguerite Yourcenar rétorque avec une sorte d'irritation :

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. Mais cette expression, qui me paraît essentiellement scolaire, semble offrir un enterrement de première classe à tous les écrivains supposés de valeur, et que les gens ne lisent pas. Je vois mal aussi en quoi mon "inspiration se rapproche de celle des écrivains du XIX^e siècle", qui, du reste, sont le contraire des classiques. S'il s'agit de *Souvenirs pieux* et d'*Archives du Nord*, bien entendu, le XIX^e siècle est le sujet de ces livres. Mais *Hadrien* n'a pu être écrit, très exactement, qu'après 1945, et *L'Œuvre au Noir* que vingt ans plus tard. (*YO*, p. 254)

Qui plus est, dans la conférence « L'Écrivain devant l'histoire », Marguerite Yourcenar reproche au romantisme, pris pour une tendance qui caractériserait tout le XIX^e siècle, une « vue subjective de l'Histoire » manifeste dans le choix de héros exceptionnels et dans

l'intérêt exagéré pour les détails précis du décor au détriment des émotions¹. Ce jugement quelque peu dépréciatif est porté également sur Flaubert et sur son roman sur Carthage dont la faiblesse, selon Yourcenar, serait le personnage de Salammbô, qui comporte maints traits du XIX^e siècle² et qu'on imagine trop facilement en crinoline nonobstant ses habits antiques. Dans un article proposant un parallèle entre *Salammbô* et *Mémoires d'Hadrien*, Michel Tournier part de la même constatation de l'artificialité du personnage féminin flaubertien et de la passion amoureuse qu'il inspire³ pour arriver à des possibles comparaisons entre les couples Mâtho-Spendius et Hadrien-Antinoüs. Et Tournier de conclure : « la fille de Flaubert ». Cette affirmation va cependant à l'encontre du désaccord exprimé par Marguerite Yourcenar sur le rapprochement que la critique a établi entre son œuvre et celle des écrivains du XIX^e siècle. Nous devons nous demander dès lors si, à part les affinités des deux écrivains pour le temps passé, pour toute réverbération du passé, il est possible de relever des similitudes dans leurs façons de concevoir l'histoire et

¹ On trouve dans la première version de cette conférence (tenue à Paris en 1954, devant des enseignants, et imprimée à Paris par le Centre National de Documentation Pédagogique) : « Cette vue subjective de l'Histoire va dominer avec le romantisme. En même temps, et tout comme l'homme du Moyen Âge l'avait fait, le romantique va s'intéresser aux détails précis. Il y a des détails précis, des détails de couleur locale chez un Chateaubriand ou chez un Flaubert ou chez un Delacroix comme il y en avait chez les miniaturistes du Moyen Âge ; chez Fouquet, par exemple, représentant une scène antique. Mais ces détails sont différents, c'est-à-dire que l'écrivain romantique contemporain des débuts de l'archéologie, des débuts de l'épigraphie devient très sensible à ce que nous appelons la couleur locale ; il s'efforce de faire vrai, il s'efforce de rechercher le détail extérieur exact et il lui arrive de sacrifier l'exactitude des émotions à l'exactitude du décor » (*L'Écrivain devant l'histoire*, éd. critique par Marc VEILLET. Mémoire, École des gradués, Université Laval, 1991 : EDH, p. 56). La deuxième version, tapuscrite, exprime la même idée un peu différemment : « Cette vue subjective va dominer tout le romantisme. En même temps, et tout comme l'homme du Moyen Âge l'avait fait, le romantique va s'intéresser à ces détails précis du passé qu'éliminait le classicisme. Il y a des détails de couleur locale chez un Chateaubriand, chez un Flaubert ou chez un Delacroix comme il y en avait chez les miniaturistes du Moyen Âge ; chez Fouquet, par exemple, représentant une scène antique. Mais ce détail est différent ; au lieu d'être naïvement anachronique, l'écrivain romantique est contemporain des débuts de l'archéologie, du développement des méthodes scientifiques et des sciences sociales ; il devient très sensible à ce que nous appelons la réalité topique ; il s'efforce de faire vrai pour un lieu donné et recherche le détail extérieur exact (ou cru tel), et il lui arrive souvent de sacrifier le développement psychologique à l'exactitude du décor. Salammbô n'est pas particulièrement une jeune Carthaginoise ou ne l'est que par quelques traits tout extérieurs, mais le moindre ustensile, le moindre vêtement est reconstitué, parfois gauchement, d'après ce que Flaubert croyait savoir du monde punique » (EDH, p. 106-107).

² Voir EDH, p. 63 et 119.

³ Michel TOURNIER, « Gustave et Marguerite », *Sud*, XV, 55, 1985, p. 72.

l'historicité. En considérant que la poétique du récit est révélatrice d'une vision de l'histoire, nous allons nous interroger sur l'esthétique à la base de l'écriture des deux auteurs. À travers les méthodes qu'ils utilisent seront dévoilés les buts de la re-création historique. Nous concentrons notre analyse sur *L'Œuvre au Noir* et *Salammbô*, car leurs formules narratives permettent plus facilement d'établir des rapports, en dépit des différences temporelles entre les époques représentées.

Le paratexte des œuvres, dans lequel nous incluons carnets de notes (ou carnets de travail dans le cas de Flaubert), notes des auteurs, correspondance, indique une identité des méthodes de travail chez les deux écrivains : la recherche documentaire, les visites des lieux à évoquer, la contemplation des images et la configuration des visions appropriées sur l'époque concernée. Il en résulterait le même objectif à atteindre : la transmutation de l'historique et de l'archéologique en œuvre littéraire.

Une méthode faite de plusieurs méthodes

Une première méthode est représentée par la recherche érudite, méthode invétérée des chercheurs. Aussitôt prise la décision de commencer son « travail archéologique » afin de « sortir du monde moderne »⁴, Flaubert entame la documentation historique sur la totalité des informations sur l'antiquité disponibles à cette époque-là : livres (« j'ai bientôt *tout* lu [...] »⁵) et sources non écrites interrogées pendant les visites aux musées (pierreries, bijoux antiques, objets funéraires, numismatique). Voulant « appliquer à l'antiquité les procédés du roman moderne », Flaubert se trouve devant des sources lacunaires qui imposent la nécessité de l'*invention* des détails dans les limites du possible et du vraisemblable. Dans les réponses qu'il donne à ses détracteurs, Flaubert dresse la liste des sources utilisées pour chaque passage contesté. Il veut se montrer capable de fournir une source pour chaque détail⁶.

La même intention d'embrasser la totalité des connaissances est ouvertement exprimée par Marguerite Yourcenar dans *Les Yeux*

⁴ Voir la lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, du 18 mars 1857, citée dans Gustave FLAUBERT, *Carnets de travail*, éd. critique et génétique par Pierre-Marc de BIASI, Paris, Balland, 1988, p. 158.

⁵ Lettre à Duplan du début juillet 1857, citée dans *idem*.

⁶ Voir à cet effet Claudine GOTHOT-MERSCH, « Document et invention », *Salammbô de Flaubert. Histoire, fiction*, éd. par Daniel FAUVEL et Yvan LECLERC, Paris, Champion, 1999, p. 49-61, ici p. 49-50.

ouverts par la répétition de l'adverbe *tout* : « il faut pourtant tâcher de *tout* savoir, de *tout* recréer à travers les documents du temps et le *curriculum vitæ* des autres grands fonctionnaires ; il faut être capable de pouvoir *tout* dire, mais ne pas le dire parce que ce n'est pas important » (YO, p. 154. C'est nous qui soulignons). Essayant de s'épargner des accusations de mystification et d'inauthenticité dont Flaubert avait été l'objet, Marguerite Yourcenar reste sur la défensive et rédige une « Note de l'auteur ». Le rôle de cette « Note » serait d'endosser la position de la postface, d'emprunter aux fonctions de ce type d'instance paratextuelle, d'offrir des indications sur les sources (toutefois partiellement) et de poser le problème de l'invention de certains détails, en assurant un cadre vraisemblable pour la vision de l'auteur sur le XVI^e siècle.

L'étude du paratexte de l'œuvre yourcenarienne révèle une division des sources en documentaires, littéraires et visuelles, qui indiquerait l'ordre dans lequel les informations s'enchaînent. Des chroniques ou des ouvrages historiques est pris le cadre général du sujet et des œuvres littéraires les détails enrichissant la matière et lui donnant de la couleur d'époque, de la « réalité topique ». Les œuvres tenant du visuel suppléent les informations passées sous silence dans les œuvres écrites, tout en pourvoyant la composition d'un modèle de disposition formelle, de positionnement, de combinatoire de couleurs qui font émerger l'atmosphère historique spécifique⁷.

Les problèmes qui se posent aux écrivains devant l'histoire se dessinent tour à tour : pour Flaubert, il s'agit tout d'abord de l'invention de la matière romanesque, des détails « saillants et probables⁸ », ensuite de la description précise des côtés topographique et local, religieux, psychologique et militaire⁹. La difficulté de décrire devient une incapacité de « voir », de visualiser les lieux, les décors, les couleurs de Carthage¹⁰. Un autre frein du travail de l'historien ou de l'écrivain sur l'histoire est mis en lumière à travers l'obstacle rencontré par les deux « historiens » Bouvard et Pécuchet¹¹ : il est question de la difficulté (presque une impossibilité) de faire de l'histoire sans avoir recours aux motivations psychologiques, sans

⁷ Il est à noter l'observation de Marguerite Yourcenar qui indique bien que le recours au visuel permet de relever « le détail de faits non enregistrés par les historiens antiques » (par exemple, quant il s'agit de reconstituer un visage historique). Voir la « Note de *Mémoires d'Hadrien* », OR, p. 547.

⁸ Lettre citée dans Claudine GOTHOT-MERSCH, *op. cit.*, p. 49.

⁹ Voir Gustave FLAUBERT, *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 158-159.

¹⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹¹ Voir Gisèle SÉGINGER, *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 239.

reconstruire des êtres humains, ou autrement, sur un autre plan, sans un imaginaire, sans une poétique.

Dans un questionnement sur les bénéfices de la littérature, Marguerite Yourcenar exprime son opinion sur la « supériorité » du roman sur l'étude historique. Elle tire argument du fait que le roman met en scène des personnages et présente leurs discours. Parce que l'être humain confère de l'unité au sujet de l'histoire, il est possible d'atteindre à l'universel par l'humain (par le biais des personnages) et d'échapper ainsi aux schématismes, aux interprétations, aux théorisations dont l'histoire se défait difficilement¹². Cette vue qui vise à la fois l'historique et le romanesque prolonge les convictions de Flaubert exprimées par l'intermédiaire de ses personnages-historiens.

Toutefois, la mise en scène des personnages, cet aspect incontournable de la création romanesque, pose problème dès que l'écrivain y fait appel. Donner aux personnages une justesse de ton, concevoir donc une représentation des dialogues, de la conversation, de l'oralité constitue une entreprise difficile, presque une gageure : « Il s'ensuit que la représentation de ces différentes formes *non stylisées* de la parole constitue dans tout effort de re-création romanesque du passé une gigantesque pierre d'achoppement » (*TGS*, p. 32). Cette entreprise se prolonge même dans le choix lexical du discours narratorial, d'où il est obligatoire d'écarter tout mot dont l'utilisation au XVI^e siècle n'est pas attestée et également tout mot sorti de l'usage après le XVI^e siècle puisque, argumente l'écrivain, « c'est par le mot ou le détail plaqué pour faire "d'époque" que le "roman historique" se disqualifie aussi souvent que par l'anachronisme » (*TGS*, p. 45).

Une fois ces étapes franchies, une deuxième méthode se présente devant les écrivains : la visualisation du récit. L'impossibilité dans laquelle se trouve Flaubert de se représenter visuellement les éléments nécessaires à son récit impose le voyage : « Il lui faut impérativement *voir* les paysages qu'il décrit, se plonger dans l'atmosphère physique de son récit¹³ ». La méthode du voyage aux lieux évoqués dans l'œuvre est obligatoire pour mieux *voir*, également pour mieux *savoir*. Les remarques et les notes de voyage prises par Flaubert passeront directement dans la rédaction. En revanche, il est difficile de savoir si Marguerite Yourcenar procède de la même manière, étant donné que les notes primaires, d'avant la rédaction, ont été supprimées. S'agirait-il de deux visions opposées sur le rôle des notes de voyage dans le processus de composition ? Il nous semble,

¹² Voir *YO*, p. 61-63.

¹³ Pierre-Marc de BIASI, dans FLAUBERT, *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 159. C'est nous qui soulignons.

pour l'heure, difficile de trancher la question. De toute façon, selon les informations que Marguerite Yourcenar nous fait parvenir, la visite à Münster en 1956 est médiatrice de l'évocation des événements renaissants. À Salzbourg, en 1964, la vue d'un banc de pierre engendre le détail du geste d'un Zénon fatigué, s'y asseyant et recevant l'aumône de la boulangère. Ce sont donc les voyages qui déclenchent des « visions » utilisables dans le travail créateur. Très probablement, Marguerite Yourcenar passe à travers un filtre stylistique, longuement élaboré, toute rencontre et toute vision, qui seront reprises dans le roman.

Lorsque ni la documentation ni le voyage ne contribuent plus à fournir le renseignement utile, deux autres méthodes se dessinent : l'*induction* et l'*analogie*. Pour alimenter la narration et pour créer l'impression d'harmonie de l'ensemble, les détails sont inventés, en tenant compte des règles déjà mentionnées (du possible, du probable et du vraisemblable). Flaubert complète ainsi les informations qui lui manquent sur Carthage avec des éléments pris dans la Bible ou dans le Talmud¹⁴. Posant les principes de l'équivalence entre les sociétés antiques et entre les divers lieux orientaux, à des époques différentes, de l'induction à l'analogie il ressort un très large postulat : les réactions et les habitudes des hommes sont pareilles partout et depuis toujours. Ce principe permet à Flaubert d'utiliser sa propre connaissance de l'Orient pour « alimenter sa réserve de traits, d'images, de détails¹⁵ », permet également à Yourcenar d'intégrer dans la fiction romanesque des souvenirs personnels ou des éléments de généalogie familiale. Dans « L'Écrivain devant l'histoire », Marguerite Yourcenar parle d'un « système d'équivalences » entre différentes époques historiques qui est à rapprocher de la méthode de l'analogie : « [nous] pouvons arriver [à éviter l'extrapolation du présent dans le passé] en établissant ce que j'appellerai un "système d'équivalences", c'est-à-dire que nous ne devons jamais oublier que certaines émotions ou certaines directives du passé qui nous paraissent très étranges, à nous, se retrouvent costumées d'une autre façon à notre époque¹⁶ ». La ferveur mystique de Salammbô devient ainsi semblable à celle de Thérèse d'Avila ; Froissart inspire à Flaubert le passage sur les machines de guerre. Pour sa part, Yourcenar se sert du récit d'un médecin américain sur l'horreur des champs de bataille de 1944 pour

¹⁴ *Ibid.*, p. 171 : « Ce qui me manquait de précis sur Carthage, je l'ai pris dans la Bible, traduction Cahen ». La Mischna, partie du Talmud, lui fournira également bien des renseignements.

¹⁵ Claudine GOTHOT-MERSCH, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶ *EDH*, p. 64.

décrire la campagne de Zénon en Pologne, intègre des éléments autobiographiques (une messe à laquelle elle avait assisté à Cracovie est « fondue » dans la matière romanesque) et compare l'option suicidaire de Zénon au geste de la mère de Karl Löwith menacée d'être envoyée à Dachau¹⁷.

Finalités des œuvres sur l'histoire

La relation entre le texte final et les sources chez les deux écrivains témoigne d'une constante utilisation de l'image dans chacune des étapes de réalisation de l'œuvre romanesque. Source d'inspiration, moteur de la composition, vérification des hypothèses, dépassant la simple iconographie, l'image domine la création, autant sa genèse que sa finalité esthétique. La peinture du monde se constituant en cible de la fiction, la littérature doit avoir pour buts de dépeindre, de donner à voir, de visualiser une époque et ses gens¹⁸, pour assigner une place à un renouvellement de la réflexion sur nous-mêmes.

Du côté de Flaubert, la description du monde antique par la recherche de l'archéologique représente le moyen de sortir du quotidien et d'entrevoir le fabuleux d'un monde révolu. Sa correspondance montre qu'il s'est proposé dans *Salammbô* de rendre, en termes de vraisemblance, de ressemblance et d'accomplissement d'une attente culturelle, l'image qu'on se faisait du monde carthaginois au XIX^e siècle : « Me croyez-vous assez godiche pour être convaincu que j'ai fait dans *Salammbô* une vraie reproduction de Carthage [...] ? Ah ! non ! mais je suis sûr d'avoir exprimé l'idéal qu'on en a aujourd'hui¹⁹ ».

Le but de Marguerite Yourcenar ne semble pas avoir été fort différent. Dans *L'Œuvre au Noir*, on retrouve la même entreprise d'offrir, par l'intermédiaire d'une vision lucide, une image idéale du monde renaissant qui exclut toutefois l'idéalisation, qui essaie d'apprendre quelque chose au lecteur, de l'avertir des virtualités que la vie suppose. Son œuvre est écrite en regard des événements

¹⁷ « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* », OR, p. 872-874.

¹⁸ Nous lisons dans *YO*, p. 62, la réponse que Marguerite Yourcenar donne à la question sur son choix d'écrire un roman et non un traité ou un livre d'histoire : « [J]e voulais offrir un certain angle de vue, une certaine image du monde, une certaine peinture de la condition humaine qui ne peut passer qu'à travers un homme, ou des hommes ».

¹⁹ Lettre à Léon Hennique, du février 1880, citée dans Claudine GOTHOT-MERSCH, *op. cit.*, p. 53-4.

contemporains. Nous pensons à l'affirmation qu'on trouve dans *Les Yeux ouverts*, p. 170 :

Et c'est durant la très mauvaise année 1956 que je me suis remise à ce projet. Rappelez-vous : Suez, Budapest, l'Algérie... J'ai senti à quel point il devenait facile d'évoquer ce désordre, ces rideaux de fer du XVI^e siècle entre l'Europe catholique et l'Europe protestante, et le drame de ceux qui n'appartenaient à aucune des deux et fuyaient de l'une à l'autre.

J'avais fait un séjour en Hollande cette année-là, et cela coïncidait avec la crise de Suez. Au musée de Bruxelles, je regardais les tableaux de Breughel avec leurs images de guerre et de destruction. (*YO*, p. 170)

Conçus de cette manière, les ouvrages que Marguerite Yourcenar compose, de *Denier du rêve* jusqu'à *L'Œuvre au Noir*, se doivent d'être des mises en garde à l'intention de l'avenir²⁰.

Une poétique du détail

Romans pluridimensionnels ou polyphoniques²¹ qui offrent des représentations synthétiques²² des époques du passé, *Salammô* et *L'Œuvre au Noir* se constituent dans de véritables encyclopédies, par l'importance qui est donnée aux menus détails à reconstituer. C'est ce souci du détail précis qui conduit à une poétique du détail. Le moindre détail prend un relief inoubliable et exerce une influence sur l'enchaînement narratif comme, par exemple, la chaînette d'or autour des chevilles de Salammô qui, brisée, est signe pour son père que sa fille n'est plus immaculée. Dans *L'Œuvre au Noir*, le doigt brûlé de Cyprien se veut une anticipation de la torture et de la peine auxquelles il sera soumis.

La façon d'en faire usage du détail permet de déduire des fonctions différentes du détail dans le cadre de l'exposition qui condense (chez Yourcenar) ou grossit (chez Flaubert) grâce à une « réflexion panoramique » ou grâce au « détail décoratif »²³. Chez Flaubert, le

²⁰ Voir *YO*, p. 83.

²¹ Voir Gisèle SÉGINGER, *op. cit.*, p. 211, pour la définition du roman flaubertien en ces termes et Marguerite YOURCENAR, *TGS*, p. 41, où *L'Œuvre au Noir* est décrite comme une œuvre polyphonique.

²² Dans Claudine GOTHOT-MERSCH, *op. cit.*, p. 53, il est également question du syncrétisme à la mode à l'époque de la composition de *Salammô* (comme dans les travaux de Creuzer sur les religions). Apparemment Flaubert a été influencé par ce modèle encyclopédique et syncrétique.

²³ Voir Hans Robert JAUSS, « L'Usage de la fiction en histoire », *Débat*, 54, mars-avril 1989, p. 100, pour ces expressions.

détail, sorte de saillie décorative, s'intègre dans un ensemble descriptif et joue un rôle de propulseur dans la narration. L'analyse de Claudine Gothot-Mersch nous fournit un exemple, celui des détails vestimentaires : les boucles d'oreille en forme de goutte et le pendentif en diamants caché sous une gaze violette seront amenés à jouer un rôle important dans la scène sous la tente et à influencer ainsi sur le développement du récit²⁴.

Dans *L'Œuvre au Noir*, le détail a une fonction évocatrice, suggestive, est un clin d'œil au lecteur cultivé. Dans la conversation pleine de sous-entendus de Zénon avec le prier des Cordeliers, le tableau acquis par force pour le roi d'Espagne n'est pas nommé : « [...] une de nos diableries flamandes où l'on voit des démons grotesques qui supplicient des damnés » (*OR*, p. 724), pas plus que l'« ignorant moine augustin » dont les requêtes réformistes n'avaient pas été reçues « avec bonté » par le pape (*OR*, p. 725). Les références respectivement à Bosch et à Luther sont voilées sous des allusions. Très souvent dans le roman, le détail est autonome, pouvant constituer à lui seul une description, comme dans les portraits de personnages ou dans les aspects du monde (villes, paysages, décors d'intérieurs). Les exemples à cet effet sont nombreux, en commençant par la description du « grand chemin » dans le premier chapitre (*OR*, p. 564 : « La route plate, bordée de peupliers, étirait devant eux un fragment du libre univers »), en passant par l'évocation des délices amoureuses des parents de Zénon (*OR*, p. 568) ou par divers portraits, d'Alberico de' Numi (*OR*, p. 569), de Jacqueline Bell (*OR*, p. 582) ou de Marguerite d'Autriche (*OR*, p. 588) jusqu'à la peinture d'intérieurs. Les objets de la chambre de Wiwine sont semblables à ceux que l'amateur d'art remarque dans les peintures des *Vierges de l'Annonciation*, abondantes à l'époque d'avant la Réforme : « Wiwine Cauwersyn occupait chez son oncle, curé de l'église de Jérusalem à Bruges, une chambrette pannelée de chêne poli. On y voyait un étroit lit blanc, un pot de romarin sur l'appui de la fenêtre, un missel sur une étagère : tout était propre, net, paisible » (*OR*, p. 595). C'est de cette manière que se manifeste l'autonomie du détail, puisque chaque élément joue son rôle dans la construction de l'effet d'ensemble. Cette technique rappelle incontestablement la genèse de *L'Œuvre au Noir* dont les plans sont constitués par des énumérations thématiques imagées qui renvoient à des chapitres du roman. Ces « thèmes et incidents », comme l'auteur les appelle, montrent son extrême souci pour le détail-image qui se retrouve dans l'œuvre finie.

²⁴ Voir Claudine GOTHOT-MERSCH, *op. cit.*, p. 56.

À partir de ces constatations, qui ne font qu'ébaucher les prémisses d'une étude plus poussée, nous pouvons déduire une téléologie du détail manifeste chez les deux écrivains nonobstant le sujet et les époques différentes de création ? Les différences qui existent entre les œuvres s'effacent devant leurs buts communs de visualiser, de tourner ou d'intégrer le détail en un tableau, en un ensemble cohérent et significatif, à la façon dont un Breughel concevait ses peintures. Le rôle accordé au détail ne conduit pas toutefois à une écriture romanesque fragmentée : par la concaténation, la vue rétrospective²⁵ et la reprise cyclique du détail, une unité de ton et d'effet (une cohérence interne) est assurée/assumée.

Notre conclusion reposera toujours sur un paradoxe : le roman sur l'histoire n'est que le prétexte d'un regard vers le présent et vers l'intemporel. Non avouée chez Flaubert, qui est tenté plutôt de nier toute influence de son roman²⁶ sur le présent et sur le futur, recherchée chez Marguerite Yourcenar qui l'affirme clairement dans « L'Écrivain devant l'histoire », cette tendance, exprimée à travers la création romanesque, prend place dans « ce qu'il y a de plus stable et de plus éternel » (*EDH*, p. 64). Visionnaires de l'histoire, Flaubert et Yourcenar réussissent la jonction du présent et du passé dans le « toujours possible »²⁷. Pour suggérer le caractère à la fois temporel et atemporel de toute chose, qu'elle soit image, pensée, personne ou événement, Marguerite Yourcenar caractérisait ainsi les personnages de *L'Œuvre au Noir* : « ... Esprits traînant avec eux, comme des peaux de serpents ou comme une écorce, leurs idées du XVI^e siècle » (*OR*, p. 857), traînant donc ce par quoi ils appartiennent à leur siècle et ce par quoi ils y échappent...

²⁵ Voir Hans Robert JAUSS, *op. cit.*, p. 97, pour la remarque concernant la vision d'ensemble rendue possible par l'effet de concaténation et par la vue rétrospective.

²⁶ Dans la lettre de réponse qu'il écrit à Sainte-Beuve, Flaubert précise que son intention est de « fixer un mirage en appliquant à l'antiquité les procédés du roman moderne » (préface de Maurice NADEAU dans Gustave FLAUBERT, *Salammô* suivi de *Voyage à Carthage*, Lausanne, Rencontre, 1965, p. 16). Flaubert affirme ailleurs la liberté de concevoir l'historicité : « [...] chacun est libre de regarder l'histoire à sa façon, puisque l'histoire n'est que la réflexion du présent sur le passé et voilà pourquoi elle est toujours à refaire ». Voir la lettre à E. Roger des Genettes, du novembre 1864, citée dans Peter Michael WETHERILL, « Le discours de l'histoire », *Salammô de Flaubert. Histoire, fiction*, éd. par Daniel FAUVEL et Yvan LECLERC, Paris, Champion, 1999, p. 101-111, ici p. 106. Cette affirmation laisse entrevoir la même optique sur l'histoire qu'auront Foucault, Yourcenar, Hayden White.

²⁷ Voir Hans Robert JAUSS, *op. cit.*, p. 105 : par le biais de l'analogie, le jeu entre expériences du passé, du présent et du futur est rendu possible, ces expériences devenant interchangeables.