

## LA SATIRE YOURCENARIENNE : UN REGARD FLAUBERTIEN

par Anne-Marie PRÉVOT (Université de Limoges)

Marguerite Yourcenar et Flaubert. Pourquoi ?

Marguerite Yourcenar fait peu d'allusions à Flaubert dans ses paratextes et ses œuvres. On peut citer dans *Les Yeux ouverts, Entretiens avec M. Galey* : Madame Bovary, « c'est surtout une ambitieuse »<sup>1</sup>, ou « un personnage de Flaubert très dédaigné, et à sa façon très émouvant : Monsieur Bovary »<sup>2</sup> ; dans *Archives du Nord*, nous rencontrons un commentaire de la narratrice : « laissons à Homais ses simplifications »<sup>3</sup> pour fustiger les « formules rabaisantes » de l'arrogance humaine dans sa perception du passé (l'homme et son rapport à l'art). Marguerite Yourcenar rendra hommage à la description du repas de noces d'Emma Bovary, « plus authentique »<sup>4</sup> que les descriptions de Salammbô. Mais Marguerite Yourcenar et Flaubert, en dehors de ces « mentions », c'est surtout une parenté profonde que le regard satirique manifeste, autant dans le désir permanent de l'un et de l'autre de ces écrivains de décanter ce monde et le langage des préjugés et des clichés, que dans la volonté de le dénoncer. *Le Labyrinthe du monde, Madame Bovary* et *Un cœur simple*, seront plus particulièrement sollicités, le genre romanesque permettant selon Bakhtine l'exploration du sujet dans son rapport à la langue et au système social. La satire, c'est cette humeur de l'écrivain à dénoncer les travers, le mécanique plaqué sur le vivant, que produisent des sociétés enfermées, protégées dans leurs conformismes et leurs routines. C'est selon les termes de Hegel dans *Esthétique*, « la dissolution prosaïque de l'idéal »<sup>5</sup> mais également « la

---

<sup>1</sup> Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, Éd. du Centurion, Paris, 1980, p. 102.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>3</sup> Marguerite YOURCENAR, *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 1977, Folio, 1983, p. 23.

<sup>4</sup> P. DE ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972-1980, p. 49.

<sup>5</sup> HEGEL, *Esthétique*, Paris, 1997, Coll. Classiques de poche, p. 641.

manifestation de l'esprit comme pénétré du sentiment de sa liberté et de son indépendance »<sup>6</sup>.

« [L]a satire tient dans mes livres une bien plus grande place que la critique ne l'a vu » confie Marguerite Yourcenar à P. de Rosbo (*ER*, p. 73) ; elle dénonce ces personnages « qui s'incorporent le plus épaissement [...] aux erreurs et aux routines de leur temps, ou encore les plus complaisants avec soi » (*ibid.*). Dans *Lettres à des amis et quelques autres*<sup>7</sup>, elle écrit à S. Sautier que dans *L'Œuvre au Noir*, « Une belle demeure est satirique » ainsi que *Ah, mon beau château*, « médiocrité foncière des propriétaires », « hypocrisie », « bassesse ». Marguerite Yourcenar partage avec Flaubert un même sarcasme à l'égard de l'esprit bourgeois, c'est-à-dire penser, c'est se conformer au prêt-à-porter de la pensée, pensée stéréotypée, représentation sociale de schémas collectifs figés. Ce parti de la simplification sur la complexité, d'un langage-formule en *mention* et plus en *usage*, *Le Labyrinthe du monde* et *Madame Bovary* en sont tissés. C'est d'autant plus intéressant que c'est dans ces œuvres-là que Marguerite Yourcenar part en quête de sa propre forme à travers des portraits de familles multiples et divers et qu'Emma Bovary s'efforce dans le prosaïsme de sa vie de quêter l'idéal, d'être autre en essayant plusieurs discours qui avaient pourtant fait leurs preuves.

Comment s'exprimera la liberté du langage flaubertien et yourcenarien dans la confrontation permanente à un langage social stéréotypé ou emplis de lieux communs où tout est sacrifié à la richesse, à la sauvegarde du nom, des apparences, de la position sociale et à l'arrogance d'un savoir mal géré ?

## I. Le discours social

### *Discours social et stéréotype*

L'italique socialise le texte, efface les particularités individuelles ; il accueille le discours de l'Autre social, « signe de la non coïncidence du discours à lui-même [...] » selon Jacqueline Authier-Revuz qui évoque « le mode extrême » sur lequel le discours se représente « comme saturé d'un déjà dit omniprésent »<sup>8</sup>.

Le titre *Madame Bovary* représente à lui seul l'enjeu du langage de cette œuvre : titre social par excellence contre lequel luttera

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 640.

<sup>7</sup> Marguerite YOURCENAR, *Lettres à des amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 361.

<sup>8</sup> J. AUTHIER-REVUZ, *Ces mots qui ne vont pas de soi*. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire, Paris, Larousse, 1995, coll. Science du langage, tome 2, p. 496.

désespérément le prénom Emma, tentative désespérée d'un dire non pas de l'autre mais autre. *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord*, *Quoi ? L'Éternité*, trois titres qui peuvent à eux seuls rendre compte du passage progressif d'une « notion de famille considérée comme un monde clos » (YO, p. 218) à une approche libérée du monde et du langage, à « l'étonnement émerveillé » que porte le vers de Rimbaud.

La satire flaubertienne et yourcenarienne du discours social propose des lieux d'expression plus exposés à notre vue que d'autres, comme si les deux écrivains offraient au lecteur quelques formes révélatrices aptes à attirer son attention et à concentrer tout ce que leurs œuvres diffusent dans l'intégralité du texte. Le langage stéréotypé est porteur de représentations sociales, d'idées conventionnelles. Le « *il est convenu* que les enfants morts de Mathilde sont des petits anges »<sup>9</sup> de *Souvenirs pieux* représente un langage-cuirasse qui fige toute possibilité de parler autrement, donc de penser autrement. « On est catholique comme on est conservateur, et les deux termes ne se séparent pas » (SP, p. 126). Le jeu social présent dans *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord* repose sur agir et penser comme tout le monde. À toute situation, à toute approche de la réflexion s'impose un langage italique, guillemets, mise en œuvre d'un langage figé. Nous nous proposons d'en donner quelques exemples représentatifs dans les deux œuvres ; la chronique généalogique de Marguerite Yourcenar est sertie de ces marques sociales qui frappent d' inanité toute pensée : les italiques discrètes, portant sur des mots brefs sont les plus dénonciatrices « Cet homme pour qui rien n'est plus sacré que le *statu quo* familial et social n'a sans doute jamais trouvé quelqu'un pour lui dire qu'il en compromet l'équilibre. *Proles* : le peu de latin qu'il a appris ne l'a pas fait réfléchir au sens originel du mot prolétaire » (SP, p. 133-4). Ainsi parlant de Monsieur Arthur, dans « La tournée des châteaux », Marguerite Yourcenar oppose langage figé et langage vivant, originel. « Rue Marais » dans *Archives du Nord* démonte le langage de Noémi où italiques et guillemets dépouillent ce personnage de toute pensée : l'ironie yourcenarienne accompagne souvent ces mentions, ironie qui selon les propos de J.-P. Castellani « court entre les lignes, se glisse dans les phrases, provoque un décalage en dédoublant de la sorte la narration »<sup>10</sup> :

---

<sup>9</sup> Marguerite YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974, Folio 1983, p. 128.

<sup>10</sup> J.-P. CASTELLANI, « La conscience ironique de Marguerite Yourcenar », *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1997, p. 13.

Un sujet de conversation pourtant ne tarit jamais : le grand dîner du mardi. « *Elle est là tout à son affaire* » note Michel-Charles avec son imperceptible persiflage.

[...]

Certains personnages sont priés *ex officio* [...]. (AN, p. 190)

« Cet abîme mesquin », qu'est Noémi, est saisie dans l'espace clos des guillemets et du *on* social, garantie de la norme : « on fait ceci » équivaut à peu près à « il faut faire ceci » ; il s'agit « d'un passage du normal au normatif »<sup>11</sup>. Un passage est particulièrement significatif : notons que les commentaires de Marguerite Yourcenar renforcent l'impression d'un discours d'emprunt et vain :

Ici, au contraire, ces intérieurs témoignent d'une civilisation où AVOIR a pris le pas sur ETRE. Noémi a grandi dans un milieu où l'on tient les domestiques « à leur place » ; où l'on n'a pas de chiens, parce que les chiens salissent les tapis ; où l'on ne met pas de miettes pour les oiseaux sur les appuis de fenêtres, parce que les oiseaux salissent les corniches ; où, si l'on distribue des aumônes à Noël aux pauvres de la paroisse, c'est sur le seuil de la porte, de peur des poux et de la teigne. Aucun enfant « du peuple » n'a joué dans ce beau jardin ; aucun livre qui passe pour battre en brèche « les bonnes doctrines » n'a accès dans cette belle bibliothèque. Pour ces pharisiens qui se croient des chrétiens, aimer autrui comme soi-même est un de ces préceptes qui font bien quand le curé les débite en chaire. (AN, p. 183-4)

Mais ce langage parfois bien balisé par Marguerite Yourcenar contamine le discours dans son ensemble, sans aucune marque typographique, et s'insinue même dans le discours indirect libre, forme privilégiée de parole intérieure, monologue narrativisé qui se voit, lui aussi, pourtant, porteur de la voix des autres. Nous proposons deux exemples de cette invasion du discours de l'autre dans la conscience. Le premier se situe dans *Souvenirs pieux*, Marguerite Yourcenar après avoir évoqué avec ironie « plus de dix ans de ces dix-huit années de mariage que Madame Mathilde a passé au service des divinités génitrices » (SP, p. 129), fait entendre les pensées de Mathilde :

[...] tant d'éductions à faire, tant de mariages à négocier, tant de places à trouver dans l'administration, comme Papa, ou dans la Carrière, tant de bonnes dots à donner aux filles et à recevoir des brus comme celle qu'elle-même a apportée à son Arthur. Mais tout cela est

---

<sup>11</sup> C. PERELMAN et L. OLBRECHTS TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, éditions de l'université de Bruxelles, 1988, p. 217.

bien loin : Isabelle, son aînée n'est qu'une grande fillette aux longues boucles. Le Bon Dieu pourvoira. (SP, p. 133)

L'intérieur dit par l'extérieur de l'être est traversé par un langage étranger. Pas de différence entre cette soi-disant pensée intérieure et la reprise du récit avec intervention des guillemets :

Madame Mathilde, en plus des travaux physiologiques qui s'accomplissent en elle, a des préoccupations plus variées encore. Elle descend rarement dans la sombre cuisine dont les marches d'escalier sont dangereuses pour cette femme si souvent enceinte, mais elle « fait » les menus et vérifie le « livre » de la cuisinière. (SP, p. 135)

Deuxième exemple féminin, c'est celui de Marie, la belle sœur de Michel de Crayencour. Dans *Quoi ? L'Éternité*, Marguerite Yourcenar lui consacre une partie de « Necromantia ». Marie, ce mois de mai 1901, part dans un couvent à Lille faire une retraite. Avant de trouver la note juste pour s'adresser à soi-même et à Dieu, elle est envahie par le discours conventionnel, stéréotypé de la faute, du péché, des convenances ; elle évite, nous dit Marguerite Yourcenar, les miroirs : " Elle ne voit pas cette femme qu'elle est "12 :

Qu'a-t-elle à faire d'ailleurs avec cette forme-là ? Elle refait son examen de conscience. A-t-elle trop joui de son corps qui ne doit être qu'un instrument ? Au dernier des bals de la préfecture, auxquels elle doit se rendre, a-t-elle trop dansé ? Même le lit conjugal, même un goûter sur l'herbe avec les enfants, peuvent être une occasion de péché. [...] Une bonne épouse se doit d'être sans soupçons envers son conjoint et de toute façon le comportement des hommes est incompréhensible. [...] Elle n'apprécie pas assez, à chaque moment qui passe, son bonheur tranquille et monotone comme un jour d'été, privilège inouï dans un monde où tant de pauvres gens souffrent. (QE, p. 54)

Nous nous limiterons à mentionner ici la marque du langage d'autrui normatif *se doit*, qui dans d'autres extraits prend la forme du diktat : « Qui croit en Dieu peut, et presque doit, croire au Diable ; qui prie les saints et les anges a toutes les chances d'entendre aussi des harmoniques infernales » (AN, p. 72), ou se révèle par ce que J. Authier-Revuz nomme « configuration du dédoublement méta-énonciatif », *ce que l appelle X* « mode de la représentation d'une nomination effectuée ailleurs »13. Parlant de Michel-Charles dans *Archives du Nord*, Marguerite Yourcenar écrit :

---

<sup>12</sup> Marguerite YOURCENAR, *Quoi ? L'Éternité*, Paris, Gallimard, 1988, Folio, p. 53.

<sup>13</sup> J. AUTHIER-REVUZ, *op. cit.*, p. 123.

Il a repris, on l'a vu, ce qu'il appelle un peu naïvement son « nom noble ». (AN, p. 177)

« Les lois du groupe » (SP, p. 136), « l'odeur de stagnation » (*ibid.*, p. 138), que ce langage donne à voir dénoncent un train-train de vie, un esprit étroit qui déchaîne la hargne de Marguerite Yourcenar. Le chapitre « Le Traintrain des jours » de *Quoi ? L'Éternité* fourmille d'expressions figées entre guillemets sur la société bien pensante des châteaux, société prise entre « la politicaille » (QE, p. 21), « la boustiffaille » (*ibid.*, p. 21) et « la grossièreté du fumoir » (*id.*, p. 22), « c'est dommage, dit-on d'un jeune voisin plus aimable et plus fin que les autres, mais qui a ce que l'on appelle des « goûts antiphysiques [...] » (QE, p. 22).

Flaubert, comme Marguerite Yourcenar s'adonnent à ce que nous pourrions nommer une tentative d'épuisement d'un langage social, lequel ne laisse pas place au bruissement de l'âme et de soi.

Les « bonnes familles » selon l'expression de Marguerite Yourcenar, classes à l'esprit bourgeois, sont elles aussi stigmatisées par Flaubert « la médiocrité décrit la règle ; moi, je la hais. Je sens contre elle, caste, hiérarchie, niveau, troupeau, une exécution qui m'emplit l'âme ». Aucun personnage de *Madame Bovary* n'échappe au langage en mention. Les guillemets et italiques abondent, signe visible d'un discours presque totalement cité et dont *Bouvard et Pécuchet* sera la forme achevée, « livre entièrement recopié », écrit « sous la dictée » de ce qui se *dit*.

Flaubert dirige sa satire dans tous les milieux car tous parlent par mention. On retrouve l'usage de l'italique et des guillemets, bornes, fausses bornes d'un discours stéréotypé envahissant. Le père Rouault, Madame Bovary mère et Charles rivalisent dans ces discours *mention*. La première partie de l'œuvre fait entendre et rend visible une polyphonie énonciative : parlant de la jeunesse de Charles, le narrateur écrit :

Elle lui apprit à lire, et même lui enseigna, sur un vieux piano qu'elle avait, à chanter deux ou trois petites romances. Mais à tout cela, M. Bovary, peu soucieux des lettres, disait que *ce n'était pas la peine !* Auraient-ils jamais de quoi l'entretenir dans les écoles du gouvernement, lui acheter une charge ou un fonds de commerce ? D'ailleurs, *avec du toupet, un homme réussit toujours dans le monde.*<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, 1983, Le Livre de poche, n°713, p. 39.

Mention, discours indirect libre, s'entrecroisent, intérieur frappé d'extérieur.

Monsieur Rouault accumule les mentions *prendre un morceau* (*Madame Bovary*, p.48), « une belle éducation » (*ibid.*, p. 50), « il y avait là-bas *une personne*, quelqu'un qui savait causer » (*ibid.*, p. 51) ; ou bien Charles dont la conversation est « plate comme un trottoir de rue » est frappé de formules figées, usées par d'autres ; de porter des bottes, « il disait que c'était bien assez bon pour la campagne » (*id.*, p. 67). Il regrette de partir de Tostes « *au moment où il commençait à s'y poser* » (*ibid.*, p. 100). Madame Bovary mère :

Elle lui trouvait *un genre trop relevé pour leur position de fortune* ; le bois, le sucre et la chandelle *filaient comme dans une grande maison*, et la quantité de braise qui se brûlait à la cuisine aurait suffi pour vingt cinq plats !<sup>15</sup>

Flaubert comme Marguerite Yourcenar font glisser le texte de la *mention* à l'usage sans heurt ; tout est contaminé. Italiques également pour Léon et Rodolphe. Discours saturés que Flaubert s'amuse comme Marguerite Yourcenar à signaler alors qu'il envahit tout le discours :

Il admirait l'exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe. D'ailleurs, n'était-ce pas *une femme du monde*, et une femme mariée ! une vraie maîtresse enfin ?<sup>16</sup>

Rodolphe terminant sa lettre de rupture dit :

– Il me semble que c'est tout. Ah ! encore ceci, de peur qu'elle ne vienne à *me relancer*.<sup>17</sup>

Et le récit reprendra quelques lignes plus loin :

Et il y avait un dernier adieu, séparé en deux mots : *À Dieu !* ce qu'il jugeait d'un excellent goût.<sup>18</sup>

L'ironie flaubertienne accompagne comme l'ironie yourcenarienne, subrepticement le discours. Elle discrédite les propos d'Homais, frappés au coin de la bêtise. L'ironie porte ici sur les goûts d'Homais :

---

<sup>15</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 76.

<sup>16</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 301.

<sup>17</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 236.

<sup>18</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 237.

Car ses convictions philosophiques n'empêchaient pas ses admirations artistiques, le penseur chez lui n'étouffait point l'homme sensible ; il savait établir des différences, faire la part de l'imagination et celle du fanatisme. De cette stratégie, par exemple, il blâmait les idées, mais il admirait le style [...].<sup>19</sup>

Ce langage stéréotypé prend chez Homais la forme d'un langage quasi autonome, forme détachée de toute science bien assimilée, « Tandis qu'il étudiait les équins, les varus et les valgus, c'est-à-dire la stépholcatopodie, la stréphendopodie et la stréphexopodie » (*Madame Bovary*, p. 208). Un tel langage et l'ensemble des exemples proposés rapprochent psittacisme et stéréotypie, sorte de reproduction du langage sans sujet, concrétisé par le perroquet de Félicité dans un *Cœur simple*, mécanisme autonome que le *on* yourcenarien et flaubertien peut faire entendre comme discours intermédiaire entre voix sociale et langage vide de sujet.

Flaubert utilise lui aussi le style indirect libre comme nouveau mode de discours « rapporté », c'est-à-dire lieu où s'impose non une parole intime mais une parole saturée des lieux communs, de représentations d'un idéal lu dans les livres :

Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu'ils étaient sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes camarades du couvent. Que faisaient-elles maintenant ? À la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent.<sup>20</sup>

Cet exemple véhicule un discours d'emprunt qui est cependant devenu discours d'Emma, clichés, lieux communs utilisables en maintes circonstances et faisant référence à un sujet souvent traité.

### ***Discours social et lieux communs***

Flaubert et Yourcenar convoquent l'un et l'autre un langage que Marguerite Yourcenar nomme la vaine littérature, voix des « lieux communs [qui] nous encagent »<sup>21</sup> tous, fait-elle écrire à l'empereur Hadrien, langage romanesque, tentation de beaux mots qui écrasent toute tentative de se parler, de se dire et menace toute velléité de dire et de se dire autrement. Marguerite Yourcenar évoquera la tentation des lieux communs chez son oncle Octave, le discours de ce dernier

---

<sup>19</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 123.

<sup>20</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 78.

<sup>21</sup> Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, coll. Folio, p. 236.



oscillant entre visions fulgurantes et clichés. Le domaine des sentiments, de l'amour, de la mort sont menacés par « l'insupportable bourdonnement des lieux communs ».

Et certes, dans *Heures de Philosophie*, le plus ambitieux des ouvrages d'Octave, l'insupportable bourdonnement des lieux communs détourne bientôt notre attention des quelques fleurs grêles et pures d'une pensée, et surtout d'une sensibilité, moins banales qu'on n'avait cru. Même dans l'émouvant *Rémo*, trop de « *fraternels dévouements* », de « *jeunesses studieuses* », de « *douloureux devoirs* » et d'« *affections fidèles* » nous font trébucher dès la première page, nous empêchant de voir à quel point Octave a réussi dans son entreprise, qui était de donner à la fois de son frère un portrait ressemblant et une tragique oraison funèbre. (*SP*, p. 220)

Marguerite Yourcenar traque le langage romanesque là où il se trouve ; sa mère Fernande est certes attirée par l'opéra wagnérien, mais cela « ne [l']empêchera pas toujours [...] de tomber dans le style courrier du cœur » (*SP*, p. 286) ; elle évoque également sa tendance à romancer sa vie. Dans ce chapitre consacré à Fernande, la satire de Yourcenar s'exerce sur la tendance romanesque de Fernande, ébauche des rêves dont Emma s'était nourrie :

Fernande, qui était musicienne, bien qu'elle n'allât pas elle-même au-delà du pianotage, plongeait avec délices dans cette atmosphère de serre chaude. *Harmonie, harmonie, langue que pour l'amour inventa le génie...* Cette définition, juste seulement pour un certain type de sensibilités romantiques, convient exactement aux émotions de Fernande pendant au moins une saison. Bach et César Franck se changèrent pour elle en ruissellements tendres. (*SP*, p. 319-320)

Échos flaubertiens dans ces « ruissellements tendres » qui rappellent les trois jours à Rouen de Léon et Emma :

Une fois, la lune parut ; alors ils ne manquèrent pas à faire des phrases, trouvant l'astre mélancolique et plein de poésie ; même elle se mit à chanter :

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions, etc.  
Sa voix harmonieuse et faible se perdait sur les flots [...] <sup>22</sup>.

Le romanesque de Fernande, « le besoin d'aimer qu'elle ennuage de littérature » (*SP*, p. 323), « une Fernande explorée qui parlait de sa vie finie, de son cœur brisé, de son triste avenir » (*SP*, p. 341), « héroïne de roman dont elle admire devant son armoire à glace les joue pâlies

---

<sup>22</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 292.

et le regard triste » (*SP*, p. 321), autant de formulations qui font entendre, en écho intertextuel, le romanesque d'Emma. Les topoi romantiques sont vidés de leur substance ; il ne reste qu'un discours plaqué, qui se dévoile presque sans Emma dans un discours intérieur chargé d'expressions figées :

Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux qui sont pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais [...] <sup>23</sup>

ou bien

Elle se répétait : « J'ai un amant ! un amant ! » se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue » <sup>24</sup>.

Enfin, partition à deux voix des lieux communs, lors de la célèbre scène des comices où l'on s'achemine vers une sorte de cacophonie grotesque, discours politique et discours amoureux se répondant en un dialogue absurde :

- Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.  
« Fumiers. » [...]
- Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir.  
« Pour un bélier mérinos... » <sup>25</sup>

Les lieux communs romanesques, lieux communs du langage politique se font écho chez les deux écrivains ; et que penser du cliché métaphorique de Lieuvain, repris par Marguerite Yourcenar dans *Archives du Nord*, intertextualité qui fait se rencontrer deux langages satiriques :

ce roi bien-aimé [...] qui dirige à la fois d'une main si ferme et si sage le char de l'État parmi les périls incessants d'une mer orageuse. <sup>26</sup>

et

Quand Michel-Charles rentre en France, le char de l'État, comme le veut une plaisanterie d'époque, navigue sur un volcan ; (*AN*, p. 161)

Les souvenirs pieux, les lettres, fragments plus intimes, plus secrets, sont eux aussi habités de lieux communs chez Flaubert et

---

<sup>23</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 92.

<sup>24</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 196.

<sup>25</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 182-3.

<sup>26</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 176.

Yourcenar ; citons le souvenir pieux de Mathilde, mère de Fernande, texte dont Marguerite Yourcenar extrait l'allusion à une « maladie courte et cruelle » et elle ajoute quelques lignes plus loin :

Le même *Souvenir Pieux* prête à la mourante de solennelles dernières paroles, qu'on espère avoir été empruntées à quelque pieux roman décrivant la mort d'une mère de famille, plutôt que prononcées par l'expirante Mathilde. (SP, p. 159)

Ton ampoulé, fait des mots des autres, tel est le contenu de ce souvenir pieux : redondances, convocation des instances civiles et religieuses :

« Adieu, cher époux, chers enfants, que j'ai tant aimés, adieu ! Mon départ est bien brusque, bien précipité ; Dieu l'a voulu ; que sa sainte volonté soit faite. Priez pour moi. Je vous laisse en mourant deux grandes choses auxquelles je tiens beaucoup : l'esprit de foi et l'esprit de famille... Conservez et augmentez ces deux esprits... Adieu, je prierai pour vous. » (SP, p. 160)

En écho, mais dans le registre du langage amoureux, la lettre de rupture de Rodolphe à Emma ; nous en citons un extrait :

« Savez-vous l'abîme où je vous entraînaï, pauvre ange ? Non, n'est-ce pas ? Vous alliez confiante et folle, croyant au bonheur, à l'avenir... Ah ! malheureux que nous sommes ! insensés ! »<sup>27</sup>

[...]

« Pourquoi faut-il que je vous ai connue ? Pourquoi étiez-vous si belle ? Est-ce ma faute ? Ô mon Dieu ! non, non, n'en accusez que la fatalité ! »<sup>28</sup>

Le poncif du destin, de « la force qui va » envahit la lettre. Le cachet de la lettre « *Amor nel cor* » en italiques résonne comme un ricanement de plus du langage.

Entrer en littérature pour Flaubert et Yourcenar, c'est refuser de faire de la littérature, c'est refuser les exigences d'un discours romanesque et social, un langage d'emprunt ; mais il est présent malgré tout et c'est au sein même de ces emprunts ou en bordure de lui que s'exprime la mort (certes provisoire) de ces langages conventionnels.

---

<sup>27</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 235.

<sup>28</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 236.

## II. Quelques manifestations de « l'œuvre au noir » de Flaubert et Yourcenar

Dans ses *Entretiens radiophoniques avec P. de Rosbo*, Marguerite Yourcenar commente le titre polysémique donné à son ouvrage *L'Œuvre au Noir* :

On discute encore si les formules alchimiques s'appliquent à des expériences authentiques sur la matière, ou s'entendent symboliquement des épreuves de l'esprit s'épurant lui-même. Sans doute était-ce à la fois l'un et l'autre. (*ER*, p. 124)

La libération des routines et des préjugés représente chez Marguerite Yourcenar un enjeu essentiel de son style ; elle traque toute approche grossière des êtres et des choses, « les lieux communs de la psychologie populaire » (*ER*, p. 85), et entraîne le lecteur dans un dire qu'il s'agit moins de nommer que d'exprimer. La satire dénonce un dire qui nomme, dans un langage simplifié et non complexifié, langage qui est droit alors qu'il devrait être labyrinthique.

Une volonté d'œuvre au noir est également présente chez Flaubert. Pris entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire, il confie à Louise Colet dans une lettre du 12 Juillet 1883 :

La vulgarité de mon sujet me donne parfois des nausées, et la difficulté de bien écrire tant de choses si communes encore en perspective m'épouvante.<sup>29</sup>

Comment se manifeste cette ascèse du discours ? Certes, elle peut prendre des voies explicites par les commentaires épilinguistiques de Marguerite Yourcenar, à propos d'Octave par exemple, par la dénonciation d'un jugement figé, qui assène de fausses vérités dont elle dit avoir pris conscience dès l'enfance. Rappelant un souvenir d'enfance, elle évoque un court dialogue avec son demi-frère :

« Que fais-tu là ? Un enfant doit jouer et non rêvasser. Où est ta poupée ? Une petite fille ne doit jamais être sans sa poupée ». Avec la dédaigneuse indifférence de l'enfance, je classai dans la catégorie des imbéciles ce jeune adulte qui débitait ce que je sentais déjà comme des lieux communs. (*AN*, p. 298)

De même Flaubert, malgré son désir d'impersonnalité, dénonce explicitement par la caricature, la séduction qu'exercent les lieux

---

<sup>29</sup> G. FLAUBERT, *Correspondance*, À Louise Colet, Paris, Gallimard, 1998.

communs sur la foule ; après le discours de Lieuvain lors des comices, il écrit :

[...] toutes les bouches de la multitude se tenaient ouvertes, comme pour boire ses paroles.

La catachrèse « boire ses paroles » est ici remotivée, devient métaphore vive par la caricature.

Plutôt que ces formes explicites de « nettoyage des mots », je proposerai quelques formes plus cachées de l'alchimie communes à ces deux écrivains .

Face au discours social, l'un et l'autre font entendre la voix ou offrent la présence de personnages qui échappent au stéréotype social, les servantes. Félicité au nom quasi mystique est l'expression de l'émotion la plus simple et la plus vraie. C'est l'expression du langage sublimé, celui du Perroquet que Félicité assimile au Saint-Esprit, parole lumineuse et efficace :

Ils s'associèrent dans sa pensée, le perroquet se trouvant sanctifié par ce rapport avec le Saint-Esprit qui devenait plus vivant à ses yeux et intelligible.<sup>30</sup>

Et Flaubert accorde à Félicité une fin mélodique où les comparaisons musicales font entendre autre chose :

Ses lèvres souriaient. Les mouvements de son cœur ralentissaient un à un, plus vagues chaque fois, comme une fontaine s'épuise, comme un écho disparaît.<sup>31</sup>

Comment ne pas évoquer la servante Françoise Leroux d'*Archives du Nord* que Marguerite Yourcenar saisit d'abord dans un portrait trivial pour ajouter ensuite :

Mais il serait grossier de dénier à cette inconnue ces émotions plus subtiles, presque plus pures, qui semblent naître du raffinement de l'âme, au sens où l'on suppose qu'un alchimiste raffine l'or. Françoise a pu aimer autant que moi la musique [...]. (AN, p. 169)

Mais c'est dans ce que l'on pourrait nommer la stylistique des tons que Flaubert et Yourcenar s'accordent ; une figuration qui mettrait en œuvre « isotopie axiologique et pathétique » selon les termes de

---

<sup>30</sup> G. FLAUBERT, *Un cœur simple*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, Le Livre de poche, p. 47.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 54.

Mireille Dereu dans *Le texte en quête d'auteur*<sup>32</sup>. En effet, Flaubert et Yourcenar mettent en œuvre dans des ensembles micro-textuels des ruptures de ton qui provoquent l'émergence d'un langage autre ou plutôt d'un langage qui se voit décanté bien qu'enfermé dans le discours social ou prosaïque.

Nous proposons quelques exemples de cette coexistence de tons : lors du mariage d'Emma, la noce se dirige vers la mairie et dans ce portrait satirique d'un monde qui s'égaille, le narrateur écrit :

La robe d'Emma, trop longue, traînait un peu par le bas ; de temps à autre, elle s'arrêtait pour la tirer, et alors délicatement, de ses doigts gantés, elle enlevait les herbes rudes avec les petits dards des chardons, pendant que Charles, les mains vides, attendait qu'elle eût fini.<sup>33</sup>

L'adverbe *délicatement* surgissant entre décor prosaïque et attitude figée de Charles transforme le discours, sublime son contenu ; Emma la différente...

Dans la satire que fait Flaubert du bal à la Vaubyessard, satire du regard aveuglé d'Emma sur « le beau monde », un langage-autre sertit le texte et le décante de tout discours ou image sociale :

Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon qui jouait seul quelquefois, quand les autres instruments se taisaient ; on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables. (*QE*, p. 129)

On ne peut que saisir ici la montée d'un langage musical qui cohabite avec le prosaïsme des louis d'or. *Délicatesse, délicatement*, un langage autre, donc un monde autre, purifié se révèle. Pensons à ce passage de *Quoi ? L'Éternité* et aux interminables sessions de musique d'Huges et d'Egon :

On n'entend plus monter du pavillon au fond du jardin, désormais transformé en studio, les claires réponses du piano aux interrogations aiguës du violon. (*QE*, p. 129)

Cette alchimie du langage social, prosaïque, nous la rencontrons également lors des rencontres amoureuses d'Emma. Nous présenterons un exemple très significatif de ce langage délesté de tout

---

<sup>32</sup> M. DEREU, *Le texte en quête d'auteur*, dans *Vous avez dit « style d'auteur » ?* Journées stylistiques de l'Université de Nancy 2, organisées et présentées par Mireille DEREU, Presses Universitaires de Nancy, 1999, coll. L'esprit des mots, p. 60.

<sup>33</sup> G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 61.

modèle autre et qui joue sur d'indéfini. Emma vient de s'abandonner à Rodolphe. Elle est toute à sa sensation de bonheur et le narrateur écrit :

Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres ; elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au-delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus. Rodolphe, le cigare aux dents, raccommoait avec son canif une des deux brides cassée.<sup>34</sup>

Flaubert suscite l'existence d'un langage de l'intime, cet insaisissable dont parle Yourcenar qui prend forme matérielle de l'indéfini « quelque chose de doux », ou de la métaphore musicale ; la rupture de ton portée par la phrase suivante fragilise mais en même temps sublime cet autre langage.

Marguerite Yourcenar, comme Flaubert, saisit ou tente de saisir l'autre du discours social, du langage modèle, ce que Flaubert nomma *l'indisable* et Marguerite Yourcenar *l'indicible* ou ce qui passe les mots. Dans *Souvenirs pieux*, Marguerite Yourcenar évoque Mathilde, carapacée dans l'univers familial, et qui se dégage de cette gangue par une phrase finale de la narratrice, qui fait entendre un autre monde plus secret de Mathilde, « la douceur de manger » :

Mathilde prononce en silence un *benedicite*, choisit un tranche de pain bis, la beurre, et s'adonne sérieusement à la douceur de manger. (*SP*, p. 146)

Mais ces ruptures de ton qui révèlent un langage autre, Marguerite Yourcenar les met en œuvre par exemple dans *Souvenirs pieux* :

On voit que les trois femmes ont disposé avec soin le drap fraîchement repassé en grands plissements parallèles, presque sculpturaux, étalés sur toute la largeur du lit, et fait bouffer l'oreiller de Madame. (*SP*, p. 48)

Marguerite Yourcenar en une seule phrase fait coexister un langage qui relève de l'art et une phrase prononcée dans le milieu bourgeois de Fernande.

---

<sup>34</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 195.

Le style indirect libre manifeste parfois chez Yourcenar cette liberté d'un langage qui suit les sinuosités de l'être, fait entendre l'intime. Nous donnerons un exemple de ce contact avec la parole, la langue parlée, écho d'un discours vibrant d'émotion :

Elle était lui. Elle était ses mains sur ce cahier ou sur ce livre [...] Elle l'accompagnait, invisible, parce qu'intérieure à lui, le soir, le long d'un quai de l'Elbe, à la recherche d'on ne sait quelle rencontre, dont elle a décidé d'avance de ne pas souffrir. (*QE*, p. 109)

C'est ce que nous pourrions appeler le langage à voix basse qui va souvent jusqu'au silence chez les deux écrivains. Emma offre aussi au lecteur ce discours de l'intime débarrassé des rêves et des poncifs par le battement intérieur qui anime le discours en quête d'infini et confronté au fini :

D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait?... [...] Rien d'ailleurs ne valait la peine d'une recherche ; tout mentait !<sup>35</sup>

Le parler à voix basse s'insère dans le texte : moments privilégiés entre Emma et Léon pendant lesquels il y avait des paroles dites tout bas qui tombaient sur leur âme avec une sonorité cristalline et qui s'y répercutaient en vibrations multipliées.<sup>36</sup> Le récit crée une sorte de béance d'information puisque le contenu des paroles est tu ; seule subsiste sa traduction musicale ou un parler autre, saisi seulement par comparaison :

N'avaient-ils rien autre chose à se dire ? Leurs yeux pourtant étaient pleins d'une causerie plus sérieuse ; et, tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux ; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix.<sup>37</sup>

Le silence s'exprime chez Flaubert et Yourcenar par un contact qui se passe de mots : les mains ; moments au-delà des mots d'Emma et de Léon :

Ils ne se parlaient plus ; mais ils sentaient, en se regardant, un bruissement dans leurs têtes, comme si quelque chose de sonore se fût réciproquement échappé de leurs prunelles fixes. Ils venaient de se

---

<sup>35</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 319.

<sup>36</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 203.

<sup>37</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 128-129.



*La satire yourcenarienne : un regard flaubertien*

joindre les mains ; et le passé, l'avenir, les réminiscences et les rêves, tout se trouvait confondu dans la douceur de cette extase.<sup>38</sup>

Moments au-delà des mots de Jeanne et Egon :

Il lui laisse insérer ses doigts dans les intervalles des siens qu'il écarte et referme ; répond par une pression plus forte à la pression de sa paume, jusqu'à ce que les deux plaines de chair qui sillonnent, dit-on, les lignes de vie, de cœur, et de destin, ne soient plus que deux surfaces sensibles étroitement collées l'une à l'autre. (*QE*, p. 107)

Murmures, silences, deux modes de résistance au langage social.

La satire yourcenarienne et flaubertienne s'inscrit dans la dénonciation, la récusation, par des consciences singulières, d'un langage inopérant parce qu'usé. Yourcenar et Flaubert vivent l'épreuve de *l'indisable* et de *l'indicible*, musique intérieure des êtres et des choses. C'est avec la stéréotypie et contre elle que se façonne le discours flaubertien et c'est dans la façon de la dire que ce langage-formule peut être affronté. L'épreuve est grande et vaine à la fois :

la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours quand on voudrait attendrir les étoiles.<sup>39</sup>

La condamnation du langage des autres est tout aussi radicale dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar mais l'écrivain parvient parfois à saisir « l'infus », « l'imprononcé » dans des coins et recoins de l'œuvre où l'intime se dit et « s'organise comme un poème » (*MH*, p. 297) :

C'est dans l'œuvre que se cache le secret de l'ouvrier ; c'est un composant, c'est dans l'avènement de la forme que l'artiste se fait poète, peintre ou musicien.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 271-2.

<sup>39</sup> G. FLAUBERT, *ibid.*, p. 224.

<sup>40</sup> J. ROUSSET, *Forme et signification*, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris, José Corti, 1986, Introduction, p. IX.