

MARGUERITE YOURCENAR, PASSEUR DU SIÈCLE

par Bruno BLANCKEMAN (Université de Rennes II)

Dans un de ses *Petits Traités* publiés en 1990, Pascal Quignard affirme : « J'espère être lu en 1640 »¹. Le comble de la modernité consiste-t-il désormais à avoir son avenir derrière soi ? À la fin d'un siècle qui vécut son rapport à l'idée moderne en termes d'élan et de dépassement, la question se pose à bon droit. Marguerite Yourcenar, écrivain du dix-neuvième siècle ? Certains écrivains participent-ils par erreur de leur siècle ? Pourquoi déprécier les attractions en amont du temps (traditionalisme, académisme, passéisme) et valoriser les projections en aval (le précurseur, le génie méconnu, le poète maudit) ? Comment échapper au phénomène de l'illusion chronologique – un individu né en 1903 et mort en 1987 est un écrivain du vingtième siècle –, épistémologique – la temporalité des œuvres obéit à la mesure arithmétique du temps –, téléologique – le bel aujourd'hui est par vocation moderne ? Et qui sont les contemporains véritables d'un écrivain : les générations avec lesquelles il vit un temps biologique commun mais disparate, tant les âges, les parcours individuels, les rythmes de civilisation se distinguent ? les auteurs qu'il a lus et compose, indépendamment de leur siècle d'origine, un fond sensible impressionnant son écriture ? les lecteurs, présents ou futurs, qui actualisent ses œuvres ? L'idée de contemporanéité ne définit pas de façon exclusive le temps de partage que son étymologie désigne : elle invite plutôt à en apprécier l'intrinsèque diversité. Marguerite Yourcenar entretient tout au long du vingtième siècle, selon une inspiration variable, certains modèles littéraires propres au dix-neuvième siècle : nous essaierons de les recenser en adoptant une démarche synthétique. Ce temps d'entretien est aussi un temps de greffe, puisque aussi bien elle ne rejette pas les apports décisifs de la modernité mais ses injonctions immédiates. Ainsi se définit le travail de l'écrivain-passeur, qui filtre à la fois les acquis et les expérimentations de son art. Ce modèle permet d'aborder le vingtième siècle français comme une période qui entremêle les sensibilités créatrices et superpose les temporalités esthétiques, à

¹Pascal QUIGNARD, *Petits Traités*, éditions Maeght, 1990, tome 2, p. 174.

l'encontre d'une conception de l'histoire littéraire privilégiant, par réflexe moderniste, la seule axiologie de la rupture. Pour en rendre compte, nous solliciterons deux acceptions de la notion-titre : l'écrivain comme figure de société (Marguerite Yourcenar, femme de lettres à l'ancienne ?), l'écrivain comme praticien de la littérature (Marguerite Yourcenar, romancière *comme au bon vieux temps* ?).

Le statut culturel de l'écrivain varie en fonction du crédit que chaque époque lui reconnaît et du rôle qu'elle lui accorde. Femme de lettres vivante, Marguerite Yourcenar évolue, à cet égard, en porte-à-faux avec les représentations de son temps : le maître à penser, dans sa version tempérée (Anatole France) ou tempétueuse (André Gide) ; le provocateur, en relief (les surréalistes) ou en creux (Samuel Beckett) ; l'intellectuel engagé, sur le terrain politique (Sartre) ou éthique (Camus) ; le joueur, des salons médiatiques du jour (Sollers) ou des antichambres lettrées de la veille (Giraudoux). Ce décalage explique sa consécration même. Au moment où vacillent les modèles d'écrivain surexposés, à l'aube des années 1980, est pleinement reconnu un auteur mûri dans l'ombre, comme préservé des atteintes du siècle. Qu'est-ce qui peut alors motiver, en Marguerite Yourcenar, cette image d'écrivain très marqué "dix-neuvième siècle" ? Du dix-neuvième siècle, Marguerite Yourcenar femme de lettres semble conserver un sens spécifique du détachement intellectuel. C'est la pratique de l'érudition comme antidoxa, le savoir institué en support d'une pensée non dogmatique, tels qu'ils rappellent les héritiers des Lumières, appliquant à la connaissance des littératures étrangères, dans les premières années du dix-neuvième siècle, un principe de relativité esthétique alors novateur (relire *De la littérature*). C'est l'esprit délié des voyageurs, grands ou petits, qui alimente, de Chateaubriand à Loti, une écriture de la méditation, du surplomb poétique, de la lenteur métaphysique, révolue en un siècle fondant d'emblée ses partis pris esthétiques et ses visions du monde sur la fascination de la vitesse, le vertige des précipitations, l'attrait des connexions simultanées (autre sujet de réflexion possible : Yourcenar, écrivain pré-unanimiste ?). C'est, plus prosaïquement, un sens de l'observation ironique à la Flaubert, du croquis satirique à la Daumier, un art de détecter les faux-semblants du conformisme quand ils imprègnent l'idéologie du temps. C'est, enfin, l'attrait des curiosités qui déparent, à la Baudelaire ou à la Barbey, les belles ordonnances de l'humain tout en feignant d'en respecter le pli. Cette attitude de *détachement spéculatif* tranche, dans un siècle qui gratifie plutôt en l'écrivain l'implication dans l'histoire ou le détachement par

la forme, la pose épique à la Malraux ou le geste chirurgical à la Robbe-Grillet.

Mais il existe d'autres dix-neuvièmes siècles, contre lesquels Marguerite Yourcenar écrivain semble se construire, le siècle de maître Pinard, âge d'or d'un hypocrite ordre moral, « époque où une femme nue est un régal de bordel, où les mariées elles-mêmes portent des chemises de nuit à col boutonné et à manches longues, où la moindre allusion aux "mauvaises mœurs" fait pâlir les mères »². L'écrivain se montre également réfractaire à une orientation dominante de ce siècle, la propension mystique. Cette dernière présente de multiples manifestations qui échappent parfois au seul domaine de la foi : grandes aspirations du romantisme ; conceptions enthousiastes du poète illuminé en prophète ou du prosateur sacré démiurge ; vocations successives de l'avant-garde – une notion alors inventée pour désigner l'ambition messianique du créateur. À ce dix-neuvième siècle-là, Marguerite Yourcenar reste étrangère. Son mal vient de plus loin... Disposition à l'antique logique, sur fond d'inclination cartésienne ? L'écrivain est trop porté à la spéculation pour se montrer réceptif au modèle positiviste qui substitue, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, un dogme à l'autre, fait du scientisme sa religion et fonde une nouvelle mystique dotée de son culte, le progrès. Ces trois empreintes du dix-neuvième siècle, philosophique (le positivisme et ses implications), artistique (le romantisme en ses emphases), sociologique (le conformisme bourgeois et ses valeurs), constituent une identité idéologique qui habite l'écrivain, mais sur un mode négatif. Certaines œuvres en réfutent ainsi les pressions rigoristes et les interdits pudibonds, tels qu'ils perdurent dans les années 1930. Quel que soit leur support de fiction, *Feux*, *Alexis*, *Anna*, *soror...*, à lire en antithèse avec les romans contemporains d'un Henry Bordeaux par exemple, disent combien la crispation moralisatrice, parce qu'elle bloque toute réflexion approfondie, entache l'acte de connaissance. L'impression par le passé immédiat agit ainsi comme un facteur de distanciation, qui entraîne l'esprit de relativité, non le propos réactionnaire. Les emardées du jour, rapprochées de celles de la veille, sont rapportées à un ordre de jugement spéculatif qui entend faire abstraction du principe temporel, au nom même de la connaissance étendue de l'Histoire et de l'évolution des civilisations sur le long terme. L'idéologie occidentale du progrès, héritée du dix-neuvième siècle et développée par le vingtième, décline ainsi, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, ses scènes de vanité consumériste, ses épisodes d'horreur guerrière, ses

²Archives du Nord, EM, p. 1033.

passages d'exaction écologique. Pour des raisons proches, l'écrivain reste hermétique aux modèles contemporains de l'avant-garde esthétique et de l'engagement politique, qui constituent, en littérature, les formes militantes d'un progressisme inventé en grande partie par le dix-neuvième siècle. Cette attitude d'homme de lettres se projette dans quelque substrat romanesque de prestige (Zénon) ou de discrétion (Nathanaël), allégorique de l'idée même de détachement.

Si l'on aborde en effet son œuvre de romancière, Marguerite Yourcenar perpétue des formes de fiction héritées du dix-neuvième siècle, sans souscrire à leur triple remise en cause par la modernité : une contestation théorique, de Paul Valéry à Tel-Quel ; une distanciation spéculaire, d'André Gide à Jean Échenoz ; une déconstruction expérimentale, de Raymond Roussel à Georges Perec. Années 1930 : Marguerite Yourcenar publie *Maléfice* alors même qu'en France convergent, depuis un quart de siècle, les attaques contre le genre romanesque (Valéry, les surréalistes, Gide). Récit de jeunesse, *Maléfice* applique des conventions en très net retrait par rapport à cette effervescence, dans une forme, la nouvelle, qui n'est certes pas le roman mais en l'occurrence s'en rapproche au point d'apparaître comme son conservatoire. L'histoire, située dans un village italien des années 30, se lit comme une scène de genre socio-ethnique qui étudie, sur un mode naturaliste, les marques du progrès technologique, les manifestations de superstitions ataviques et les symptômes cliniques d'une pathologie (la tuberculose). Elle rappelle aussi quelque analyse de psychologie appliquée, qui présente les malaises conjoints de l'âme et du corps. Le modèle balzacien fonctionne encore : un fond historique immédiat (le fascisme mussolinien) ; une chronique de mœurs avec personnages et situations-types ; une volonté, inhérente au genre, d'étendre le champ des connaissances en sollicitant une supraréalité occulte (la possession démoniaque) et en inférant du cas romanesque particulier à un ordre de vérités universelles. 1968, d'un versant de l'œuvre à l'autre : Marguerite Yourcenar publie *L'Œuvre au Noir*. Elle accomplit un genre (le roman) et, quels que soient ses démentis, une catégorie (le roman historique), alors même que se radicalisent les tentatives de sa décomposition organique (la défictionnalisation du récit) et esthétique (la dénarrativisation du texte). *Nombres* de Philippe Sollers, *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen, *La Place de l'étoile* de Patrick Modiano, trois ouvrages parus la même année, bousculent un genre auquel les écrivains ne cessent de vouloir régler son compte faute de le pouvoir définitivement solder³. Marguerite Yourcenar,

³Respectivement aux éditions du Seuil pour le premier, Gallimard pour les suivants.

pour sa part, en accentue les tracés, établis tout au long du dix-neuvième siècle, à l'époque où la fiction romanesque et l'historiographie narrative échangèrent leurs protocoles. La puissance imaginative des écrivains influença alors des historiens désireux de faire revivre le passé sur un mode spectaculaire ; l'exigence de vérité et la volonté de se conformer à l'exactitude des faits agirent en retour sur des écrivains qui se firent archivistes, collectèrent des documents, annexèrent certaines méthodes d'investigation scientifique. Préfaces et postfaces, présentation des sources et des circonstances de rédaction, aveux et réticences soulignent, dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar, la prégnance de ce modèle, jusqu'à l'élever au rang de catégorie poétique (la « magie sympathique ») ou de principe esthétique (la tentation archéologique)⁴.

Quant à la technique narrative de l'écrivain, elle se conforme aux pratiques développées par le dix-neuvième siècle : récit d'introspection à la première personne, où le narrateur sonde une âme épanchée en ses courbes et ses ombres ; roman à la troisième personne qui joue benoîtement la carte de l'omniscience, emprunte à la démiurgie balzacienne (la discrétion en plus) comme au diabolisme gidien (l'expérimental en moins) et installe avec ses personnages une relation variable de complicité/duplicité, jetant sur eux « le regard détaché du peintre »⁵ ou les transformant en ses porte-voix. Marguerite Yourcenar semble écrire depuis un temps antérieur aux recherches qui modifient le statut de la narration durant le vingtième siècle, tout en les gardant en ligne de mire. Elle se tient en réserve des élaborations anglo-saxonnes des années 10, quand un monologue intérieur à syntaxe éclaté mime librement le flux mental (il suffit de lire, à cet égard, sa traduction de *The Waves*). Elle ne paraît guère marquée par les querelles stylistico-philosophiques des années 30 (Sartre-Mauriac). Elle ne restitue pas de parole préconsciente en mal de tropismes (Nathalie Sarraute, les années 50). Elle n'altère pas son récit en déstabilisant la voix narrative (Louis-René Des Forêts, Robert Pinget, les années 60). Même complexe, son énonciation romanesque procède des acquis du siècle passé : l'enchâssement des discours, sur le modèle de la nouvelle fantastique ; la superposition des points de vue, génératrice d'ambiguïtés à la Flaubert ; l'entrecroisement fluide des perspectives à la Stendhal. La rhétorique narrative moderne, dans son inventivité comme dans ses automatismes, lui reste sinon étrangère du moins extérieure, peut-être parce que les principes en furent intuitivement pressentis dès le dix-neuvième siècle, sinon

⁴On se reportera dans les deux cas aux « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », OR, p. 526 et 524.

⁵*Mishima ou la Vision du vide*, EM, p. 212.

avant, et que leur systématisation au vingtième lui importe peu (limitation des focalisations, saturation des voix, bouleversement de la temporalité narrative).

Comment mesurer alors la spécificité littéraire de l'œuvre, dont la seule lecture suffit à montrer qu'elle fait bouger la tradition autant qu'elle la conforte ? Certains écrivains répètent à l'identique les modèles : appelons-les pour cette raison des répétiteurs, et, comme la postérité, oublions-les. Les passeurs, quant à eux, s'attachent à perfectionner ces mêmes modèles, à les accomplir par le mouvement. *L'Œuvre au Noir* et *Comme l'eau qui coule* témoignent, entre autres, du travail de l'écrivain-passeur. L'élimination du rebut, la pratique de l'allusion et de la syncope, allègent le matériau de la fiction. L'énergie ainsi gagnée par la narration, la puissance accordée à chaque mention descriptive, la hiérarchie de l'idée et du fait, la régulation de l'imaginaire par la pensée, en concentrent les effets. Par ailleurs, des traditions romanesques à l'origine dissociées dans le temps tendent à se superposer, comme si le genre lui-même se filtrait, se nuancait, travaillait à sa propre perfection, à sa parfaite alchimie – œuvrait au noir. *Un homme obscur* relève à la fois du récit d'apprentissage, du roman historique, de l'apologue moraliste et de la fable philosophique. Les *Mémoires d'Hadrien* participent du roman historique et du récit de mémoire habité par l'expérience proustienne⁶. Marguerite Yourcenar relaie ainsi un des enjeux majeurs de la littérature contemporaine, la recherche menée autour du roman pur. Si cette notion évoque le dix-neuvième siècle et le rêve flaubertien du livre sur rien ou quelque ambition mallarméenne appliquée à la prose, elle désigne plus profondément le travail qu'exerce sur lui-même, au vingtième, un art soucieux de concentrer ses effets et d'affiner ses procédures, pour atteindre à son degré de réalisation formelle le plus exigeant et proposer des représentations stimulantes du monde et des approches influentes de l'être. Combien de temps littéraires voisinent dans une seule page de *L'Œuvre au Noir* et lui confèrent sa densité, si l'on additionne le temps étale de la fiction romanesque (la Renaissance), le temps stratifié de l'impression culturelle (plusieurs périodes antiques) et de l'inscription esthétique (le dix-huitième siècle des dialogues philosophiques, le dix-neuvième siècle des romans d'apprentissage), le temps fondateur de la sensibilité intellectuelle (le vingtième siècle aguerrri par sa conscience du mal historique), le temps nappé de l'expression stylistique, qui vise à unifier tous les autres par un travail d'achronie lexicale ? Genre flexible, le roman

⁶ « De notre temps, le roman historique, ou ce que par commodité, on consent à nommer tel, ne peut être que plongé dans un temps retrouvé, prise de possession d'un monde intérieur », « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 527.

résista à ses modélisations (le dix-neuvième siècle) et survécut à ses déconstructions (le vingtième), mais attend qu'on l'entretienne (l'écrivain-passeur) autant qu'on le déstabilise (l'écrivain-expérimentateur). Son exubérance appelle des contraintes internes : il ressemble à ces héros gidiens qui compensent leur rejet des normes par l'observation d'une loi propre, et équilibrent les dérives de leur liberté singulière par les strictes contraintes de l'autodiscipline. Parce qu'elle s'y emploie, Marguerite Yourcenar, écrivain du vingtième siècle, *subtilise*, au sens fort du terme, l'esprit d'une littérature qui s'est affermie pendant le dix-neuvième.

Son œuvre permet ainsi de porter un autre regard sur la littérature française du vingtième siècle. Elle révèle un aspect du contemporain et une voie de la modernité insuffisamment mis en évidence par l'histoire littéraire, qui valorise, pour évaluer l'évolution des grands genres, la pression expérimentale et le choc avant-gardiste, à savoir un axe de création centrifuge, tendant vers l'éclatement des formes traditionnelles. L'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar illustre l'alternative possible de cette évolution : un axe de création concentrique, qui enrichit les formes transmises en les approfondissant de l'intérieur et cherche à en élaborer une quintessence. Un temps de retard vaut-il alors un temps d'avance ? L'œuvre se trouve en phase, pour ces raisons, avec la littérature actuelle qui reconsidère les formes romanesques classiques, renouvelle les approches du mythe ou de la légende, multiplie des pratiques autobiographiques proches du roman généalogique. De même, le modèle d'un écrivain s'affirmant à côté des magistères et l'attitude du doute spéculatif trouvent-ils leur écho en une fin de siècle qui a appris à vivre *les yeux ouverts*. Bien des écrivains que ne tentent ni l'engagement politique ni le dégageant cynique assignent une exigence éthique au roman quand il aborde l'histoire, met en fiction le passé, donne sens au présent. D'un tournant de siècle à l'autre, Marguerite Yourcenar écrivain se pose alors comme intercesseur, entre une littérature précontemporaine (au sens donné à ce terme dans *Mishima ou la Vision du vide*⁷) et une littérature d'après la modernité.

⁷*Mishima ou la Vision du vide*, EM, p. 207.