

**LE DÉNI DU « ROMAN HISTORIQUE » :
Mémoires d'Hadrien dans la correspondance
de Marguerite Yourcenar**

par Bruno BLANCKEMAN
(Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

La correspondance de Marguerite Yourcenar regroupe plusieurs milliers de lettres, pour la plupart rassemblées dans le fonds de la Bibliothèque Houghton de Harvard. D'autres sommeillent encore dans différentes archives (entre autres celles de Gallimard). Sa publication est en cours depuis 1995 et comporte quatre recueils, un cinquième étant annoncé pour 2015/2016¹. La part majeure accordée au travail d'écriture fait de cette correspondance un dispositif parallèle à l'œuvre qui tient à la fois de l'observatoire d'une pratique littéraire en cours, du laboratoire pour d'éventuels projets à l'étude, du conservatoire dans lequel une femme de

¹ *Lettres à ses amis et quelques autres, L*, édition établie, présentée et annotée par Michèle SARDE et Joseph BRAMI avec la collaboration d'Élyane DEZON-JONES, Paris, Gallimard, 1995 (Folio, 1997).

D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956, HZ, texte établi, présenté et annoté par Colette GAUDIN et Rémy POIGNAULT, avec la collaboration de Joseph BRAMI et Maurice DELCROIX, édition établie par Michèle SARDE et Élyane DEZON-JONES, Paris, Gallimard, 2004.

« *Une volonté sans fléchissement* ». *Correspondance 1957-1960, HZ II*, texte établi, annoté et préfacé par Joseph BRAMI et Maurice DELCROIX, édition coordonnée par Colette GAUDIN et Rémy POIGNAULT, avec la collaboration de Michèle SARDE, Paris, Gallimard, 2007.

« *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963, HZ III*, texte établi et annoté par Joseph BRAMI et Rémy POIGNAULT, avec la collaboration de Maurice DELCROIX, Colette GAUDIN et Michèle SARDE. Préface de Joseph BRAMI et Michèle SARDE, Paris, Gallimard, 2011.

Lettres revisite son répertoire. Bien des lettres constituent aussi un témoignage *in vivo* du métier d'écrivain tour à tour en phase ou en prise avec les intervenants décisifs de la sphère littéraire, en son amont – les éditeurs – comme en son aval – les lecteurs.

Le droit de regard épistolaire exercé sur sa création conduit parfois l'auteur à interroger les catégories génériques dans lesquelles ses ouvrages s'inscrivent et qui orientent leur réception. Marguerite Yourcenar affirme sa réserve face aux taxinomies officielles : sa pente « naturelle » la conduit plutôt vers le *transgenre*, comme on ne le nomme pas encore. On sait comment le rattachement de certains de ses ouvrages à telle ou telle catégorie a pu varier : *Le Labyrinthe du monde*, trilogie à dimension autobiographique, relève tantôt du genre de l'essai, tantôt de celui des mémoires. *Feux*, qui combine des nouvelles d'inspiration mythologique et des extraits d'un journal intime, est rattaché à celui des poèmes en prose. Entre les identifiants rhétoriques communs et les contenus qu'ils recouvrent dans la pratique yourcenarienne, l'élasticité peut tendre vers la rupture. Marguerite Yourcenar ne s'affirme toutefois pas comme une théoricienne des genres et sa pratique est davantage guidée par une souplesse opportune que par une intransigeance de principe. Chaque livre appelle son bon usage, sa propre forme – attitude pragmatique à souligner, dans un siècle où, de Valéry à Ricardou, les controverses les plus subtiles cristallisèrent souvent les applications les plus systématiques.

La question de l'appartenance générique de *Mémoires d'Hadrien* traverse la correspondance de façon sporadique. Il s'agit moins de réflexions volontaires que de réactions à des propos ou propositions formulés par tel ou tel correspondant. L'attitude de l'écrivain manifeste à la fois une gêne, celle affichée face à un genre – le roman – qu'elle entend contourner autant que possible, et un refus, celui d'une catégorie subgénérique – le roman historique – dont elle ne veut pas entendre parler. Pourquoi cette double réfutation et quelle alternative Marguerite Yourcenar propose-t-elle pour définir sa recherche ? La mise en perspective

des lettres avec d'autres pièces du paratexte littéraire élaboré par l'auteure apporte quelques éléments de réponse².

Le roman occupe quantitativement peu de place dans l'œuvre (sept ouvrages, si l'on exclut les nouvelles). Dans sa lettre en réponse à une certaine Madame Robertson, qui lui envoie un manuscrit, l'écrivain se déclare « naturellement assez rebelle à la formule roman » (HZ, p. 388). L'expression, laconique, traduit la moindre estime. Le roman n'est pas une forme, tout juste une formule, au sens réducteur, non alchimique, du terme : une écriture passe-partout. Cette réaction est certes loin d'être singulière. Elle constitue même l'une des figures obligées de la modernité dans les trois premiers quarts du vingtième siècle. Marguerite Yourcenar participe pleinement du désaveu du genre romanesque alors propre au milieu littéraire français le plus éclairé. On sait combien Gide répugne à utiliser ce terme, sauf pour un ouvrage qui joue à en désillusionner l'usage, *Les Faux Monnayeurs*, ouvrant ainsi de loin la voie au Nouveau Roman. L'âge moderne ne fait lui-même qu'accommoder à la mode du jour les termes d'un procès vieux comme les classiques – un procès de genre autant que de classe. La fortune du roman, en termes de reconnaissance élitaires, peut s'estimer à une cinquantaine d'années et coïncide avec sa double consécration psycho-réaliste puis naturaliste, qui en manifeste les ambitions tour à tour historiques et scientifiques. Elle succède à

² Cet article est issu d'une communication faite lors de la journée d'étude « Marguerite Yourcenar : *Mémoires d'Hadrien* » que nous avons organisée avec Anne-Yvonne JULIEN à l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3 le samedi 4 octobre 2014. Comme il s'inscrit dans une réflexion plus générale sur la mise en perspective du roman historique dans la correspondance de l'écrivain, je me permets de renvoyer à deux autres de mes articles qui poursuivent cette approche : « En faveur de l'exact et du nu : *Mémoires d'Hadrien* dans la correspondance de Marguerite Yourcenar », *Lectures de Marguerite Yourcenar. Mémoires d'Hadrien*, Bruno BLANCKEMAN éd., Presses Universitaires de Rennes, 2014 ; « Une gêne *doctrinale* à l'égard du roman historique ? Les positions critiques de Marguerite Yourcenar dans sa correspondance », dans « Marguerite Yourcenar et l'histoire » sous la direction de Dragana LUKAJIC, *Cahiers d'histoire culturelle*, n° 25 (à paraître, 2015).

une infortune antérieure : situé au plus bas de la hiérarchie des arts littéraires classiques, le genre trouvait alors son équivalent emblématique dans un certain type de personnages, le *picaro* (le vaurien sans scrupules). Au début du vingtième siècle, cette infortune d'antan est comme ravivée par de nouvelles attaques que sa gloire récente autant que l'usure prématuré du modèle réaliste suscitent, autour d'un motif lancé par Valéry et repris au vol par Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme* : un genre vain, arbitraire et futile (la frivolité de la marquise). Le succès commercial et populaire du roman n'est pas sans incidence sur sa stigmatisation par des élites littéraires dont certaines font parfois volontiers de sa faiblesse constitutive, la polymorphie, une force expérimentale, la plasticité (Proust).

Cette dénégation du roman, pour être dans l'air du temps, participe aussi chez Marguerite Yourcenar d'autres enjeux. Elle recoupe une question de droit : celui de l'auteur à décider de la forme littéraire qu'il adopte indépendamment des demandes éditoriales, à arrière-goût de consignes, qui s'alignent sur les pratiques et les goûts dominants. Cet enjeu, la correspondance permet de le mesurer pleinement : il s'agit d'affirmer la souveraineté de l'auteur face aux visées d'éditeurs qui multiplient les pressions sur la création littéraire, tentant ainsi d'annexer une part inaliénable du travail de l'écrivain. En témoignent les échanges vifs, sinon vindicatifs, entre Marguerite Yourcenar et l'un de ses éditeurs d'avant guerre au lendemain de la publication de *Mémoires d'Hadrien*, paru chez Plon en 1951, Gaston Gallimard, à la tête d'un véritable empire des Lettres. Il couve comme un conflit d'impérialisme entre l'éditeur de prestige et la femme de Lettres d'exception... En forçant à peine le trait, on établirait aisément une analogie entre la situation de l'écrivain face à l'éditeur dans le champ littéraire français des années 1950 et les situations d'empire et d'emprise, de souveraineté et de légitimité, de guerre latente et de paix armée dont s'entretient *Mémoires d'Hadrien*. Six mois après la parution du livre, Marguerite Yourcenar négocie avec Gaston Gallimard un contrat par lequel elle s'engage à publier de nouveau dans sa maison d'édition. Mais elle refuse que l'éditeur lui force la main et conteste la substitution du mot « romans » à

celui d'« ouvrages » dans les termes du contrat qu'il lui soumet. Elle affirme que « cette formule eût exclu *Hadrien* » (HZ, p. 185), signifiant par là même qu'il ne s'agit pas à ses yeux d'un roman. Elle détaille son propos en ces termes :

[...] depuis 1938 je n'ai pas écrit un seul roman, ni une seule nouvelle, [...] je n'ai aucun projet de cette sorte en train, et [...] il se peut fort bien que je ne produise aucune autre œuvre romanesque, soit pendant des années, soit jamais. Les trois ou quatre ouvrages momentanément mis de côté pour terminer *Hadrien* et dont je compte m'occuper dans les années qui viennent appartiennent *tous* au type de l'essai ; votre contrat, qui les ignore, devient donc de ce fait lettre morte. (HZ, p. 185)

Il insiste. Elle répond d'une formule lapidaire qu'elle n'a « ni l'intention ni l'envie de faire carrière de romancier [...] » (HZ, p. 197). Outre l'ironie un rien condescendante de la formulation, des raisons plus profondes animent celle qui ne se veut pas romancière. Fréquemment évoqué dans la correspondance, *Mémoires d'Hadrien* entretient des constances dans le métadiscours dont il est l'objet, entre autres son irréductibilité à l'état de roman. Le travail de recherche mené en amont de la composition garantit la fiabilité des sources d'information, leur concordance et, à défaut d'une vérité historique sur laquelle il est impossible de s'accorder puisque les archives sont lacunaires, la plus grande proximité possible avec les situations historiques évoquées. Plusieurs lettres exposent ce travail préparatoire. C'est aussi le rôle de la note d'érudition finale, troisième pan du triptyque publié dès 1952 avec le récit d'*Hadrien* et le Carnet de notes, que d'en rendre possible la mesure, créant par là même un double effet anti-romanesque. Non seulement *Mémoires d'Hadrien* est fondé sur une recherche d'ordre scientifique qui recourt partiellement à la fiction comme adjuvant d'une approche approfondie de l'histoire, mais le romanesque obéit lui-même de surcroît à une technique dont l'écrivain révèle les tours, les démontant ainsi littéralement, pour mieux insister sur leur fin, qui seule importe : transmettre des éléments de connaissance et de méditation de l'histoire. Cet usage orienté et encadré de la fiction

comme méthode, cette finalisation du romanesque comme art de la pensée critique relèvent d'un détournement de procédures génériques : *Mémoires d'Hadrien* n'est pas un roman *sui generis* quand bien même il recourt à des procédures propres à ce genre. Le personnage principal de l'œuvre n'offre rien de romanesque aux yeux de l'auteur. Il a existé et à bien des égards existe toujours pour Marguerite Yourcenar qui, dans ses lettres, l'actualise, l'évoquant au même titre que ses proches, vif parmi les vivants³. Le fait qu'elle parle en son nom dans le roman, qu'elle mette donc en place un système d'énonciation-fiction, ne constitue pas un contre-argument. Marguerite Yourcenar affirme sa conviction de parler juste : l'attestation de justesse, le brevet de véridicité sont apportés non seulement par l'érudition, mais aussi par le processus de la « magie sympathique » (*OR*, 1982, p. 526). L'immersion régulière, durant plus de vingt ans, dans des documents d'archives permet de se situer au plus près de la pensée et des états de conscience d'Hadrien. L'esprit de philologie – la recherche des sources – et l'esprit d'analogie – la projection d'une conscience en l'autre – lui tiennent lieu de garants⁴.

Le combat semble toutefois perdu d'avance tant les pressions éditoriales et l'inconscient collectif, dans leur rapport aux genres, résistent aux tentatives *border line*. Si l'écrivain maintient de façon catégorique son refus d'un tel rattachement générique, elle y consent par pragmatisme, parce que le roman constitue la forme littéraire dominante. Elle s'en explique dès les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* en expliquant qu'on « est à peu près forcé d'en passer par lui » (*OR*, 1982, p. 535). L'investir permet d'assurer une reconnaissance publique à son œuvre et à la vision de l'être au monde qu'elle développe, mais aussi à subvertir sans protocole ostentatoire les modèles du genre, dans l'héritage des romanciers novateurs du début du XX^e siècle (Gide, Proust).

³ Ainsi d'une Lettre à Christian Murciaux, *HZ*, p. 134-139.

⁴ Ainsi des lettres échangées à la sortie du livre avec des universitaires et érudits, dont on donnera comme exemples la Lettre à Julien Guey, *HZ*, p. 267-270, et la Lettre à Atanazio Mozzillo, *HZ II*, p. 38-45.

Cette attitude s'énonce dans la correspondance qui, non seulement répercute les échanges d'ordre pratique avec les éditeurs, mais permet aussi à l'écrivain de réagir à telle ou telle lecture de son œuvre et par là même spécifier sa recherche en affinant son discours d'escorte critique. La tension établie entre histoire et fiction ne saurait se contenir dans la forme convenue d'un *roman historique* « ou ce que, par commodité, on consent à nommer tel » (OR, 1982, p. 527). Autant qu'un genre, c'est une catégorie subgénérique qui est visée, le roman historique. L'écrivain en réfute le principe et les différents usages, ainsi de l'histoire pensée comme légende dans la tradition romantique, véritable contre-modèle qui se manifeste dans *Mémoires d'Hadrien* par l'exclusion de toute forme de pittoresque ou d'exotisme. La scène de la chasse au lion, dans laquelle Hadrien sauve en expert l'intrépide Antinoüs des griffes du fauve, peut en cela se lire comme une vignette au statut ambigu : si elle reprend des imageries exotiques familières, y compris dans son style, sa propre reprise sur un mode cauchemardesque en fin de récit inverse la posture héroïque qu'elle est auparavant censée valider et délite littéralement le cliché en le chargeant d'un contenu psychique morbide (OR, 1982 : p. 431-432 ; p. 512). Plus intrinsèquement, la grandeur d'Hadrien ne tient pas à la mise en récit d'un mythe impérial au service d'une conception téléologique de l'histoire. L'Hadrien de Marguerite Yourcenar n'est pas le Napoléon du roman historique du XIX^e siècle. Il est un personnage vieillissant, malade, mourant, donc vulnérable et par là même passablement humain. C'est en tant que tel que l'écrivain le singularise comme un homme d'exception, sans prédestination nécessaire à l'héroïsme, par la seule somme de ses actes, de ses pensées, de ses états de conscience et de ses Lettres. Ces actes eux-mêmes n'occupent pas le premier plan de la scène romanesque. Ils s'inscrivent dans le cadre d'un récit de mémoire et ne sont donc pas narrés dans la simulation d'un « direct » accréditant l'illusion de quelque histoire-spectacle. Bien plus, ce récit lui-même est tenu à distance par la structure romanesque singulière qu'il recoupe : une fiction énonciative. Constituant un faux, de l'ordre de l'apocryphe, c'est hors de tout illusionnisme naïf, de tout

sensationnalisme d'images qu'il fait appréhender le rapport engagé à la vérité historique. C'est aussi la clause de style permettant à la figure d'Hadrien de constituer à distance un repère, alors que s'ouvre un second demi vingtième siècle désorienté, qui vient d'apprendre à se méfier des hommes providentiels mais en éprouve déjà la nostalgie.

Avec la matrice romantique du roman historique, Marguerite Yourcenar rejette aussi ses avatars littéraires, quelle que soit l'identité de ceux qui s'y risquent. Certains sont pourtant tenus par l'écrivain en haute estime – Flaubert, Tolstoï –, d'autres moins – Giraudoux, Peyrefitte. À Flaubert, qu'elle a lu avec passion dans son adolescence – « Entre quinze et vingt ans, je crois bien avoir lu huit fois ce livre » dit-elle en évoquant *Salammbô* » (HZ III, p. 112) –, Marguerite Yourcenar reproche avant tout l'absence de scientificité de sa démarche, qui se manifeste par un usage improbable des sources : leur approximation n'a d'égale que leur intempérance. Elle stigmatise cette « érudition à la fois minutieuse et incertaine, puisée de toutes mains et à toutes les sources » (HZ III, p. 112) et dénie même la simple qualité d'érudition à « cette énorme masse d'informations tirées de tous les textes antiques ou bibliques et souvent appliquées par simple analogie à ce monde mal connu qu'était, et en somme qu'est encore Carthage [...] » (HZ III, p. 340). L'hybridation des sources se substitue donc à la recherche de leur cohérence, attitude qui ne peut qu'indigner un écrivain soucieux de rejoinctoyer les pièces disparates des archives, historiques ou généalogiques, de façon à atteindre l'unité signifiante d'un tableau d'ensemble. Il en va de l'honneur de la littérature en tant que discipline de connaissance... Par ailleurs ces sources sont appliquées sans discernement à des ordres de réalités culturelles qui ne les motivent pas, c'est-à-dire sans un discours sur la méthode qui justifierait au préalable leurs conditions d'exportation. La fantaisie analogique tient lieu de seule logique heuristique, ce qui, au regard philologique de Marguerite Yourcenar, suffit à discréditer cette tentative, romanesque, de « reconstitution ». On se souvient que c'est par ce dernier terme qu'elle ouvre la « Note » finale des *Mémoires d'Hadrien* dans laquelle elle recense une partie de ses sources, tout en révélant les

passes romanesques dont elles sont l'objet et en exposant ainsi les conditions de possibilité heuristique d'une œuvre de fiction. Tout récit historique doit à la fois historiciser sa démarche et finaliser son usage de la fiction. Faute de cela, il est doublement anachronique, dans son rapport à la connaissance comme dans celui engagé aux formes romanesques, trahissant un écart entre leur contenu référentiel – l'Antique – et leurs propres déterminations culturelles, « les conventions réalistes-romantiques du roman de 1862 servant à dépeindre une antiquité africaine et barbare dont nous connaissons mal les aspects extérieurs et presque pas les âmes [...] » (HZ III, p. 340). De cette faillite d'un roman qui ne maîtrise pas mieux son rapport aux savoirs culturels que la conscience de ses propres conditionnements esthétiques, reste un sens de l'hypotypose qui sauve le récit, l'élevant au rang de poésie hallucinée, « une étrange capitale de cauchemar, une sorte de formidable Babel » (HZ, p. 112) qui suscite auprès des adolescents surdoués une féconde émulation... Reste aussi un contre-modèle dont Marguerite Yourcenar sait se souvenir lorsque, composant *Mémoires d'Hadrien*, elle recense ses sources historiques en insistant sur leurs lacunes, leur diversité et la part d'extrapolation qui leur tient lieu tout à la fois de liant et de comble, mais aussi en supprimant en dernière lecture certaines pages, certains passages trop proches dans leur écriture des conventions du roman moderne⁵.

Semblable aménité n'est pas de mise lorsqu'il est question des avatars plus récents du genre. Interrogée sur l'un des romans de Roger Peyrefitte, auteur alors à succès qui évoque la figure d'Antinoüs dans *L'Oracle*, paru trois ans avant *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar observe que « les faits [...], tout en se rapportant dans l'ensemble à une tradition authentique, ressemblaient un peu aux détails historiques enjolivés des dictionnaires du XVIII^e siècle » (HZ, p. 245). Celui qui bénéficie

⁵ On se reportera à ce sujet à Élyane DEZON-JONES, « Marguerite Yourcenar ou la politique du texte brûlé », *Lectures de Marguerite Yourcenar, Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 245-254.

d'une réputation de fin lettré ajoute au tort – le maniérisme – la faute – une falsification de l'histoire à des fins de joliesse, comme si l'on attendait d'elle qu'elle fût à la fois agréable et édifiante. Dans la phrase suivante, empruntant à Dion Cassius et Aurélius Victor, deux « chroniqueurs sérieux, à peu près contemporains d'Hadrien » auxquels elle accorderait presque pour l'occasion un brevet d'historien, Marguerite Yourcenar dénonce indirectement la légèreté de Peyrefitte. L'hypothèse toute romanesque d'un suicide sacrificiel d'Antinoüs, faisant par amour don de sa vie à Hadrien, suscite l'ironie d'une romancière qui, dans son propre ouvrage, préfère le non-dit narratif, l'implicite analytique, par prudence autant que par pudeur : « Je me souviens que Peyrefitte faisait un peu de toute cette histoire d'apothéose une glorification du dévouement, une espèce d'aventure de boy scout héroïque [...] » (HZ, p. 246). L'attaque excède le simple désaveu. Elle engage une dénonciation en creux de ce que Marguerite Yourcenar rejette aussi au nom d'un *ethos* d'écrivain : la confusion des savoirs (l'apothéose possède un sens à Rome, loin de celui, galvaudé, que semble lui accorder Peyrefitte) ; le kitsch (l'armée romaine ravalée à une troupe de scouts, avec son mélange de pathos et de bon sentiment tenant lieu de toute morale sacrificielle) ; la captation d'un héritage historique (le soupçon latent d'une récupération homophilique de l'histoire, donc la mésestimation des cadres culturels et historiques – le lien éraste/éromène – dans lesquels la relation homosexuelle, à une époque ignorant ce terme, était tolérée).

Mais la cible récurrente demeure Jean Giraudoux, régulièrement attaqué, avec une véhémence proportionnelle à l'autorité dont le dramaturge jouit en matière de fiction historique. Désireuse de voir mise en scène sa propre *Électre*, l'écrivain s'interroge : « Mais comment convaincre les gens, pour qui le grec au théâtre se résume dans Giraudoux, qu'il ne s'agit pas de Giraudoux (que pour des raisons doctrinales, je hais) mais précisément de son contraire [...] ? » (HZ II, p. 179). Elle lui reproche de réduire sciemment l'Antiquité à des décors de carton pâte pour mieux y plaquer les états d'âme du temps présent, mais aussi de dévoyer son érudition en la rabaissant au rang de comédie

crypto-boulevardière. La faute est double pour une femme de Lettres construisant à l'inverse son œuvre sur le souci d'une intelligence précise des civilisations passées et la capacité de compréhension de notre monde qui en résulte rétroactivement, loin du jeu cultivé des variations virtuoses. Si quelque correspondant, s'appelât-il Gabriel Marcel, semble trouver un semblant de mérite à l'œuvre giralducienne, l'attaque tourne à l'exécution : « Quant à Giraudoux, vous avouerais-je que j'ai pour son œuvre une profonde antipathie mêlée au plus grand respect pour sa félicité technique » (*HZ III*, p. 441). Un théâtre d'habile homme, donc, plutôt que d'honnête homme, qui sonne creux, avec ses références activées à seule fin de divertissement mondain, flattant l'opinion sous couvert d'esprit et fuyant la pensée critique, la puissance de révélation tragique de l'histoire... Par le cas extrême du théâtre de Giraudoux, c'est une certaine pratique de la fiction historique qui est violemment réfutée par l'écrivain dans ses lettres, faute de pouvoir l'être dans le monde des Lettres comme dans celui de l'édition, qui seuls font loi.

Si *Mémoires d'Hadrien* n'est pas *en intention* un roman historique, qu'est-il donc, alors ? Un essai historique, répond Marguerite Yourcenar dans certaines de ses lettres. Elles constituent autant de pièces avancées, en toute souveraineté, dans sa reconquête d'un empire des Lettres qu'on n'appelait pas encore *champ littéraire* et qui l'avait accueillie dans les années 1930, avant de l'oublier avec la guerre et son installation aux États-Unis. Asseoir son autorité, s'affirmer, se démarquer, provoquer : on sait depuis les études de Pierre Bourdieu et d'Alain Viala combien, pour des romanciers qui entendent se faire reconnaître, la stratégie de l'attaque demeure la plus efficace⁶. On se souvient combien cette stratégie le sera quelques années plus tard, lorsqu'un petit groupe d'écrivains imposera son faisceau autour d'un commun désir de renouvellement des modes de création littéraires en inventant une belle fiction théorique, le Nouveau Roman. Dans le

⁶ Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992. Alain VIALA, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

cas de Marguerite Yourcenar, c'est une figure impériale qui lui tient lieu d'emblème et la postulation d'une pratique atypique, empruntant à la fiction sans se réduire à la forme éprouvée du roman, qui fait office de projet littéraire. La correspondance avec Gaston Gallimard, qui demeure dans les années 1950 le plus puissant des éditeurs, révèle ce conflit noué autour d'une question de poétique littéraire mais le dépassant pour engager un véritable conflit d'autorité.

Je comprends que du point de vue pratique vous teniez à une œuvre offrant, comme Hadrien, une chance de succès commercial. Mais précisément le succès commercial, fort inattendu d'ailleurs, [...] est allé à une œuvre appartenant au genre de l'essai historique [...]. (HZ, p. 197)

Si ce propos manifeste sans doute quelque gauchissement appelé par le rapport de forces, il marque aussi l'expression d'une recherche littéraire par laquelle l'écrivain, entendant se différencier des usages communs, affirme sa propre plus-value littéraire tant en termes de création que de réception. Le « succès » de l'œuvre tient à celui d'une formule inédite qui échappe par principe à tout formatage rhétorique. Vouloir la labelliser en termes communs – un roman – constituerait un contresens. La catégorie de l'essai est, quant à elle, fédératrice en cela qu'empruntant potentiellement à la littérature d'idées, à la critique, au récit de soi, à la fiction, voire à la poésie, elle demeure la moins « genrée » des genres. Elle s'affirme par là même comme le support le plus souple pour la recherche transversale que l'écrivain entend mener en empruntant à des champs disciplinaires et des usages génériques différents de façon à susciter une puissance de réflexion elle-même majorée par la maîtrise d'un savoir global. L'histoire est un révélateur de l'espèce humaine qui n'offre de sens qu'œuvrée par la fiction, s'ouvrant de la sorte sur ce qui la dépasse et lui préexiste – ainsi du cosmos – ou avec lequel elle coexiste – la terre, le monde animal, l'environnement. L'essai motive en ce sens un certain usage de la fiction qui, en mettant à l'épreuve un certain nombre de savoirs dûment constitués, rend possibles les extrapolations de l'histoire.

S'il s'agit de ne pas replier la littérature sur l'usage de la seule fiction romanesque, il s'agit donc aussi ne pas replier l'histoire sur elle-même, sur la positivité d'un champ heuristique clos, mais d'en faire le foyer d'un questionnement critique. L'écrivain entend pour cela en travailler la matière selon une démarche qui réfute toute forme de dogmatisme – les vérités certifiées par quelque lecture hypostasiant les grands événements collectifs – comme de nihilisme – l'idée de non sens, déduite des affres de certaines situations historiques extrêmes.

Avec *Mémoires d'Hadrien*, l'« essai historique » s'affirme donc comme une archéologie du savoir qui inclut la recherche de sources et l'exercice de reconstitution d'une période, mais aussi une part d'expérimentation formelle, une expérimentation des connaissances par l'écriture et l'invention d'une forme à la fois nécessaire (au projet) et exclusive (elle est celle d'un seul livre). Ce type d'écrit affirme une dimension moraliste qui concerne les fins de l'histoire (ainsi de la « sagesse hadrianique » évoquée par l'auteure dans l'une de ses lettres)⁷. À bien des égards il désigne une forme idéale, l'utopie de l'œuvre, forme jamais atteinte sauf dans sa nomination, dans le laboratoire épistolaire tel qu'il modifie les *realia* littéraires, mais dont la recherche pollinise les romans et les essais, leur conférant un état d'irréductibilité générique. Quelque état de singularité transdisciplinaire, aussi, s'il est vrai que l'« essai historique » en réfutant une certaine tradition romanesque remet en cause une certaine démarche historique. « À force de lire, même chez les historiens les plus qualifiés, des hypothèses insolemment présentées comme des faits ou des interprétations vagues et forcées du moindre texte, auquel on fait tout dire, j'ai fini par éprouver pour l'exactitude une espèce de passion sèche » affirme Marguerite Yourcenar⁸. L'usage douteux de la fiction n'est pas le privilège des romanciers, mais concerne aussi les historiens, suspects de confondre interprétation des sources et élucubration.

⁷ *HZ II*, p. 37.

⁸ *L*, p. 108.

Dès la publication de *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar pressent donc – pour s'en offusquer – ce qui sera au cœur de la réflexion de penseurs comme Paul Veyne lorsque, dans le milieu des années 1960, ils théoriseront – pour la faire admettre – la part de fiction interne à tout récit historique, liée aux fonctionnements conjoints de la pensée imaginaire telle qu'elle restitue des événements passés et de la langue narrative telle qu'elle les formalise. Ainsi Paul Veyne, dans son étude *Comment on écrit l'histoire*⁹, la définit-il comme un roman vrai. Mais, plus décisivement, c'est un redéploiement de la sphère et de l'idée de littérature hors de leur seule satellisation par la fiction qui est en jeu dans la réfutation yourcenarienne d'une primauté de droit du roman. Ce débat transfrontalier entre littérature et sciences humaines d'une part, fiction et non fiction comme paradigmes concurrents d'une définition de la littérature de l'autre, ne cesse de rebondir et bien des écrivains contemporains, de Pascal Quignard à Annie Ernaux, l'alimentent par leurs œuvres. Trois aspects de *Mémoires d'Hadrien* semblent rétrospectivement entrer en résonance avec les recherches menées par les nouvelles générations d'historiens et d'écrivains. Ainsi de la notion d'« ego-histoire », proposée par Pierre Nora et qui accorde un statut épistémologique à l'expérience vécue par certains individus et insérée dans un récit de vie.¹⁰ Elle s'inclut dans une redéfinition plus générale du champ littéraire lui-même, ouvert à ce que les historiens les plus intégrationnistes comme Ivan Jablonka appellent les « écrits du réel » (carnets de voyage, reportages, correspondance...) Ce parti pris conduit lui-même à redéfinir les critères de littéarité et leur hiérarchisation : ainsi le marqueur générique, lorsqu'il prévaut, reconduit-il dans la tradition française la domination du roman, mais peut aussi être minoré au profit d'autres paramètres, d'ordre heuristique ou formel, qui rééquilibrent la conception de l'idée de littérature et l'extension de son propre espace. Le rapport engagé à la fiction bascule en cela d'une position démiurgique – inventer –

⁹ Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

¹⁰ Pierre NORA éd., *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1986.

à une posture méthodologique – explorer. C’est l’idée de « fiction de méthode » défendue par Ivan Jablonka dans *L’Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*¹¹. On ne peut que constater le rôle de pionnière joué par Marguerite Yourcenar dans ce triple domaine dès le début des années 1950. Ce rôle explique en partie les raisons profondes du succès de *Mémoires d’Hadrien* – l’ouvrage catalyse certaines évolutions en cours – et simultanément celles qui, par son inscription aux programmes de l’agrégation de Lettres en 2015, lui font rejoindre le petit nombre d’œuvres ayant contribué à façonner la littérature française du XX^e siècle... telle que l’histoire s’en écrit au XXI^e.

L’idée d’essai historique recouvre donc une question déterminante : comment rendre compatibles la primauté accordée au savoir historique, à sa science exacte, seules susceptibles de légitimer les extrapolations de l’imaginaire, et la contrainte modélisatrice appelée par toute production de type esthétique qui doit, au sens fort, composer l’histoire ? Il s’agit de trouver le judicieux compromis permettant de tenir les deux bouts de la chaîne : le souci fondateur de la connaissance précise, l’acte final de la transmission réfléchi. Marguerite Yourcenar développe en cela une casuistique de l’écriture qui se veut aussi une éthique de la lecture. Dans l’héritage d’un Montaigne, cette éthique s’entend comme une gratification du lecteur, qu’il convient de ne pas prendre pour un imbécile sans pour autant chercher à le transformer en singe savant. La manière d’Hadrien visant à des fins de transmission un lecteur particulier, Marc-Aurèle, ne projette-t-elle pas dans le cadre d’un « essai historique » celle de l’écrivain s’adressant à ses lecteurs ? La correspondance manifeste en cela les vives réticences de l’écrivain face à une catégorie convenue – le roman historique – et réfléchit à l’usage d’une forme alternative – l’essai historique. Si elle adopte parfois une attitude plus dubitative – « [...] et c’est en effet une grande question, dont je ne décide pas

¹¹ Ivan JABLONKA, *L’Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

moi-même, de déterminer si ce livre est un roman ou une biographie écrite à la première personne » (*L*, p. 318) –, ou se laisse rattraper par l'usage – « Alexis et Hadrien, si différents l'un de l'autre, sont cependant tous deux des romans historiques [...] » (*HZ*, p. 137) –, c'est avec une certaine dose de fatalisme éprouvé face à des catégories dont la vanité se mesure aux termes mêmes qui l'expriment. Donner sens à ceux-ci suffit à faire s'évanouir celles-là. Ainsi tout roman est-il en soi historique puisqu'enraciné dans des réalités de civilisation qui en font une production culturellement datée. La catégorie recouvre au mieux un pléonasmе, au pire quelque fausse opposition entre « roman historique » et « roman contemporain »¹². De même tout roman est-il historique en cela qu'il engage une relation déterminante à sa propre histoire littéraire, sauf à n'être qu'un pâle ersatz : comment envisager un roman historique qui ne constitue pas aussi, depuis Proust, un récit de la conscience et une recherche du temps perdu (*OR*, 1982, p. 527). Point n'est alors besoin de manifestes pour acter des recherches et des refontes. Il suffit à chaque écrivain de marquer son pré carré face aux exigences des éditeurs et de savoir susciter le bon vouloir des lecteurs. En 1951, alors que se redistribuent en France les cartes d'un roman créatif, Marguerite Yourcenar propose à sa façon, expérimentale sans être radicale, un *nouveau roman* historique. Loin d'elle, alors que leurs éditeurs respectifs se partagent un même arrondissement parisien, Alain Robbe-Grillet avec la tradition du roman policier, Marguerite Duras avec le modèle du roman du sentiment, Claude Simon avec l'usage du roman de guerre s'appêtent à en faire autant.

¹² *HZ*, p. 137.