

FIGURES DU DÉCLASSEMENT DANS *ALEXIS OU LE TRAITÉ DU VAIN COMBAT ET ARCHIVES DU NORD*

par Aurélie ADLER (Université de Paris III)

Classique de son vivant, Marguerite Yourcenar incarne aux yeux du lecteur contemporain l'écrivain respectueux d'une certaine tradition littéraire. Le succès international rencontré immédiatement après la publication des *Mémoires d'Hadrien* a donné à Yourcenar ses lettres de noblesse. Le goût pour l'antiquité, le rejet des modes et des avant-gardes, l'intronisation à l'Académie française ont conforté l'image d'un auteur conservateur. Yourcenar elle-même a contribué à l'édification d'une telle posture d'autorité, que ce soit dans son *Discours de réception à l'Académie française* ou dans ses entretiens¹. Préfaçant *Les Yeux ouverts*, Matthieu Galey décrit ainsi l'auteur comme « une romancière classique, au style taillé dans le marbre latin, à la vie rangée, régulière » dont « les sympathies [...] iraient plutôt vers les marginaux, ceux qui négligent possessions et préjugés »². S'il ne s'agit pas de contester une telle image auctoriale, il convient néanmoins de la compléter en faisant apparaître les zones de tremblement contre ou avec lesquelles se construit son œuvre. Les textes situés aux deux pôles de la production littéraire de Yourcenar – *Alexis ou le Traité du vain combat*, texte de jeunesse (1929) mais aussi *Archives du Nord* (1977) – nous permettent de circonscrire ces espaces de flottement

¹ « L'avant-garde qui aujourd'hui se prétend telle sera l'arrière-garde de demain », *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Éditions Le Centurion, 1980, p. 255. Yourcenar explique dans un autre entretien que Gertrude Stein lui est « complètement étrangère », Marguerite YOURCENAR, *Portrait d'une voix*, Maurice DELCROIX éd., Paris, Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 2002, p. 385.

² Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 10.

qui brouillent l'image rigidifiée qui colle à tort à l'œuvre comme à l'auteur.

Si l'œuvre de Yourcenar répugne à première vue à toute rupture esthétique, elle n'en met pas moins en scène dans les textes précités des figures de la subversion. Contrairement à ce qu'affirme Matthieu Galey, il semble aussi que ces figures de la transgression morale ou sexuelle appellent un questionnement formel sur la transgression textuelle. Le personnage du déclassé, Alexis dans le roman épistolaire éponyme ou la figure paternelle dans *Le Labyrinthe du monde*, constitue ce que Dominique Maingueneau nomme un « embrayage paratopique », c'est-à-dire un ensemble d'« éléments variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde »³. Cette figure du sujet flottant entre des espaces normatifs divergents renvoie fondamentalement à la paratopie créatrice qui désigne « l'impossibilité de l'énonciateur de s'assigner une place »⁴. Mettre au jour les modalités d'expression de cette paratopie créatrice en partant de la figure de l'anti-héros dans *Alexis ou le Traité du vain combat* et dans *Archives du Nord* nous paraît important pour rendre à l'œuvre yourcenarienne sa richesse et sa vivacité. Marguerite Yourcenar ne déclarait-elle pas qu'« en disant "classique", on offre un enterrement de première classe à des écrivains de valeur que personne ne lit »⁵ ? À rebours d'une lecture consolidant l'image de l'œuvre-monument, nous souhaitons rouvrir l'œuvre de Yourcenar en entrant par ses seuils où s'esquissent ou se défont des choix éthiques et esthétiques.

La figure du déclassé constitue un de ces points sensibles qui fragilisent la réception traditionnelle de l'œuvre comme monument. Cette figure fait en effet apparaître un champ de

³ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 52.

⁴ Dominique MAINGUENEAU, *ibid.*

⁵ Marguerite YOURCENAR, *Portrait d'une voix, op. cit.* p. 347.

tensions qui nourrit les textes de Marguerite Yourcenar. Loin de les aplanir ou de les résorber, *Alexis* et *Le Labyrinthe du monde*, que la critique a longtemps considérés comme des textes plus marginaux en regard des grandes œuvres, mettent en jeu les paradigmes antonymiques du pur et de l'impur, de la forme et de l'informe. Ce faisant, l'œuvre yourcenarienne essaime de *troubles dans les genres*, qui complexifient la vision trop unitaire de la production littéraire de l'écrivain.

Discours du commun, voix de la marge

Si le topos « homosexuel » dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar a fait l'objet d'études importantes⁶, on ne l'a toutefois pas souvent rattaché à la question du choix esthétique. La marginalité sexuelle s'accompagne pourtant d'une réflexion sur la marginalité textuelle à l'intérieur du texte mais aussi dans le péri-texte. Il semble au premier abord que Yourcenar reste hermétique à toute impureté stylistique. Elle considère ainsi *Alexis* comme un texte s'inscrivant dans la tradition du « récit à la française », genre réhabilité par Gide, reposant sur une esthétique de la sobriété. Le livre présente en effet toutes les caractéristiques de ce récit « pur » : la faible épaisseur du volume, le petit nombre de personnages, la langue soignée renvoient aux canons du récit psychologique français⁷. Cependant, ces lignes de partage sans équivoque se brouillent d'abord sur le plan générique. Le roman épistolaire n'en est pas vraiment un : la voix d'Alexis domine, le lecteur ne possède pas de lettre de Monique répondant à son mari. Ce discours autoritaire s'éloigne du « traité » auquel renvoie le sous-titre dans la mesure où il emprunte au Bildungsroman. Plutôt que de se livrer sans détour à l'apologie de l'homosexualité, Alexis préfère remonter aux sources de son trouble, étirant son récit de

⁶ Loredana PRIMOZICH-PARLOW, « Figures du marginal », *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture : la réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Francesca COUNIHAN et Bérengère DEPREZ, éd., Bruxelles, Peter Lang, 2006, p. 253-261.

⁷ Pierre BOURGEOIS, « Dossier » dans André GIDE, *La Symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, 1997, p. 127.

l'enfance jusqu'au moment où il écrit la lettre. Cet enchevêtrement des genres dans un volume si bref densifie considérablement l'identité du narratif. Il décrit aussi l'impasse dans laquelle se trouve Alexis incapable de poser placidement sa voix : celle-ci oscille sans cesse entre l'affirmation péremptoire et le silence. Entre ces deux bornes s'élabore une langue du détour ou du contournement qui traduit davantage la difficulté à énoncer que l'assurance du discours. Au seuil du récit, le sous-titre « traité » est un trompe-l'œil qui cache mal le flottement générique et stylistique suscité par la voix indécise d'Alexis.

Le premier roman de Yourcenar se prête à une lecture suivant plusieurs niveaux d'interprétation. À un premier niveau, le livre dresse le récit de l'émancipation morale et sexuelle de son personnage-narrateur éponyme. À un second niveau, ce récit d'une libération individuelle est aussi le récit d'une entrée en littérature. En traçant dans *Alexis* le « portrait d'une voix », Yourcenar a défini les contours de la sienne, une voix que la préface à la nouvelle édition de 1963 ne renie pas, puisque l'auteur décide de ne pas apporter de modification notable au manuscrit original. Or cette voix charrie l'âme et le corps ambivalents d'un sujet trouble, oscillant sans cesse entre la pureté et l'impureté. Comme elle l'a rappelé à plusieurs reprises, Yourcenar ne croit pas en l'unité du sujet. Pour elle, le « moi » est « incertain et flottant »⁸ : Alexis n'échappe pas à cette caractérisation. Sa voix, à laquelle Yourcenar prête entièrement sa plume, est porteuse de ce trouble métaphysique. *Alexis* ne narre pas seulement une crise morale, sexuelle, sociale, il narre plus fondamentalement peut-être une crise de confiance dans les pouvoirs du langage. Tout se passe comme si les va-et-vient entre le pur et l'impur du point de vue de l'âme et du corps n'étaient que l'expression allégorique d'une oscillation littéraire fondatrice pour l'auteur, tâchant de se positionner dans ce que Maingueneau appelle « l'interlangue ». Si une telle lecture de l'œuvre est possible, c'est parce qu'Alexis

⁸ *Discours de réception de Madame Marguerite Yourcenar à l'Académie française*, Paris, Gallimard, 1981, p. 1.

passé son temps à dire sans dire, usant du détour et de la périphrase⁹. La critique yourcenarienne a abondamment glosé ces stratégies de contournement. Il traduirait le refus de la description crue, ou encore l'occultation du désir incestueux d'Alexis pour sa mère¹⁰... Cet art du camouflage rhétorique nous semble destiné à déporter l'attention du sujet premier – l'aveu de l'homosexualité – pour la reporter sur le sujet second : la détermination d'une *langue propre*. Taillée à la mesure d'un sujet (au double sens d'individu et de motif), cette langue propre n'est pas une langue pure, comme on l'a souvent dit à propos de Yourcenar. Elle est plus exactement une langue propre à dire le désir et l'impossibilité de la pureté.

Alexis est avant tout le récit d'une faillite en regard des normes morales et religieuses en vigueur en Europe au tournant du XX^e siècle : le personnage fait défaut à l'idéal bourgeois sur lequel repose son couple avec Monique. En remontant au temps de l'enfance, le narrateur identifie les symptômes de cette faillite dès les origines. Alexis ne correspond ni ne répond au programme familial. Mais il ne déçoit pas seulement les attentes de ses proches, il trahit également ses propres idéaux mystiques et métaphysiques en s'adonnant aux plaisirs coupables de la chair. Cette absence d'adéquation entre les idéaux prescrits par la piété et les pulsions inassouviées du corps conduit Alexis à transvaluer les axiologies admises : l'impur devient le pur, l'innocence le lieu du vice.

Je vous épargne le récit des précautions que je pris contre moi-même ; elles me semblent maintenant plus avilissantes que des fautes. [...] je finis par reconnaître que nos instincts se communiquent à notre âme, et nous pénètrent tout entiers. Alors, je n'eus plus d'asile. Je trouvais, dans les pensées les plus innocentes, le point de départ d'une tentation ; je n'en découvrais pas une seule qui demeurât longtemps saine ; elles semblaient se

⁹ Voir Anne-Marie PRÉVOT, *Dire sans nommer : étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002.

¹⁰ Carole ALLAMAND, *Marguerite Yourcenar, une écriture en mal de mère*, Paris, Imago, 2004.

gâter en moi et mon âme, quand je la connus mieux, me dégoûta comme mon corps. (*A, OR*, p. 45)

On mesure ici le glissement paradigmatique opéré par le narrateur : à l'acte coupable, condamné par la religion et la morale, se substitue l'âme coupable. Siège de la pensée, l'âme censée contrôler le corps est accusée d'héberger toutes les tentations possibles, si bien que s'effondrent les lignes de partage entre la chair et l'esprit traditionnellement admises dans la religion catholique. Ce brouillage des frontières va de pair avec la ruine de tout idéal de pureté. L'énoncé dramatise l'avilissement de la pensée au moment où elle fait retour sur elle-même. Loin de conjurer le mal, l'examen de conscience ne fait qu'accroître l'étendue. En modelant la lettre d'Alexis sur le canevas chrétien de l'examen de conscience, Yourcenar en subvertit l'identité textuelle.

Le trouble de l'identité sexuelle trouve son expression dans une langue qui fait retour sur elle-même pour observer sa propre duplicité. L'innocence et la pureté professées par la religion catholique se trouvent inversées par le biais de l'examen de conscience supposé les circonscrire. Un tel renversement axiologique jette un soupçon sur l'ensemble des croyances et des discours. Si Alexis traite du « vain combat » contre les pulsions du corps, il n'en finit pas de combattre contre la vanité du langage. Derrière le personnage, c'est alors l'écrivain Yourcenar qui fait entendre sa voix animée par le désir de trouver une langue adéquate pour sortir des visions restreintes du langage commun, du discours médical, moral ou religieux. Contre ces voix étroites de la doxa, Yourcenar pointe d'abord le défaut inhérent au langage, inapte à dire la complexité du réel :

Les gens qui parlent par oui-dire se trompent presque toujours, parce qu'ils voient du dehors, et qu'ils voient grossièrement. Ils ne se figurent pas que des actes qu'ils jugent répréhensibles puissent être à la fois faciles et spontanés, comme le sont pourtant la plupart des actes humains. Ils accusent l'exemple, la contagion morale et reculent seulement la difficulté d'expliquer. Ils ne savent pas que la nature est plus diverse qu'on ne suppose ; ils ne veulent pas le

savoir, car il leur est plus facile de s'indigner que de penser. Ils font l'éloge de la pureté ; ils ne savent pas combien la pureté peut contenir de trouble ; [...] Entre la quatorzième et la seizième année, [...] je faillis une ou deux fois être heureux en toute innocence. Je n'expliquerai pas quelles circonstances m'en empêchèrent : cela est trop délicat, et j'ai trop à dire pour m'attarder aux circonstances. (A, p. 43)

Cet extrait affiche tous les marqueurs énonciatifs et rhétoriques du discours autoritaire par lequel Alexis manifeste sa supériorité en regard d'une masse anonyme véhiculant les idées reçues. Mais pour s'abstraire de la pensée ordinaire, Alexis est obligé de l'exposer, fût-ce pour s'y opposer terme à terme. Les tournures restrictives et négatives traduisent syntaxiquement la perception tronquée de la réalité. Les vues plus hautes d'Alexis et de l'écrivain, qui professe à travers lui ses propres convictions, reproduisent les raisons de la doxa pour mieux l'éconduire. Mais au moment d'illustrer sa thèse par un contre-exemple tiré de son expérience propre, la voix d'Alexis hésite : « cela est trop délicat ». Cet espace de tremblement désigne la présence de seuils logés à l'intérieur du « traité ». Le discours théorique achoppe dès qu'il s'agit de raconter dans le détail l'expérience individuelle. Comment fonder l'autorité du traité si celle-ci ne repose que sur le général en faisant l'impasse sur le particulier ? Alexis porte un regard critique sur les généralités déformantes, mais il ne cesse d'en véhiculer lui-même. Il se maintient ainsi dans une langue de l'allusion, avançant à coups de prétéritives, de périphrases, voire d'aposiopèses. Cette écriture de la réticence n'est pas seulement mimétique d'un aveu difficile¹¹. Elle décrit plus profondément sans doute la difficulté de l'écrivain à trouver sa place dans l'écheveau des représentations relatives à la marginalité sexuelle.

À travers la voix du déclassé, Yourcenar stigmatise les représentations communes de la sexualité, mais elle construit elle-

¹¹ Voir, par exemple, Jean-Pol MADOU, « L'art du secret et le discours de l'aveu », *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, Daniel LEUWERS et Jean-Pierre CASTELLANI éd., Marseille, Sud, Hors série, 1990, p. 45-55.

même sa figure à partir des poncifs relatifs aux homosexuels (artiste souffreteux volontiers mélomane). Contre une doxa populaire ou spécialisée, l'écrivain prend le parti d'user exclusivement du « clavier restreint » (A, p. 24) de la littérature. Mais la littérarité de la prose de Yourcenar ne saurait occulter de multiples flottements génériques et stylistiques. Le discours d'autorité du traité s'affirme par des généralités qu'Alexis condamne chez les autres, ce qui semble partiellement l'invalider. La narration-confession s'érode par refus de la description détaillée, jugée obscène. L'examen de conscience retourne les mots du discours religieux pour en faire apparaître le mensonge mais se refuse à user d'une vulgate jugée alors plus scientifique. Loin d'être la plate imitation du récit gidien, *Alexis* est un récit hybride, convoquant dans sa « pureté tremblante »¹² une variété de genres et de discours afin d'en éprouver les virtualités et les limites. Si Yourcenar examine les multiples discours possibles sur l'homosexualité et donne de multiples directions génériques à ce roman si peu épistolaire, c'est pour mieux faire ressortir ce lieu inassignable où se situe l'écrivain. La paratopie de Yourcenar dans ce premier roman repose entièrement sur la notion de réticence – réticence morale, religieuse, sexuelle et sociale portée par le personnage central, réticence générique et stylistique du narrateur et de l'auteur qui lui prête sa voix. Mais loin de se dissoudre en silence, cette réticence trouve paradoxalement son expression dans une langue de la circonspection.

Marguerite Yourcenar l'affirme dans sa préface de 1963 : si elle a employé une langue héritée du XVIII^e siècle, c'est parce que cette langue « dépouillée, presque abstraite, à la fois circonspecte et précise » est à la fois la langue des « prédicateurs » (A, p. 5) et des romans libertins. Cette langue duplice, qui dit sans dire, permet de *tout* dire. Elle ne se confond pas avec le silence : elle examine au contraire un sujet sous tous ses angles, autorisant la réversibilité des mots et des valeurs que nous avons déjà vue à l'œuvre. Cette

¹² Cette expression oxymorique employée par Yourcenar pour décrire *Alexis* nous semble définir l'ambivalence du récit, *PV*, p. 50.

langue de la suggestion désigne bien mieux les « égarements des sens » que n'importe quelle description réaliste, imposant une perception trop verrouillée du monde au lecteur.

En conférant un tremblement à la voix d'Alexis, Yourcenar désigne fondamentalement son rejet de toute langue susceptible de nommer clairement, c'est-à-dire de réduire la complexité des êtres et des choses. Alexis déclare ainsi à sa femme que « La vie [...] est beaucoup plus complexe que toutes les définitions possibles » (*A*, p. 18).

Des voies multiples de l'identité narrative

La réticence que Yourcenar oppose à toute réduction de l'identité personnelle se traduit par un refus de la clôture de l'identité narrative dans *Archives du Nord*. On sait que par identité narrative, Paul Ricœur désigne le récit de soi par lequel un sujet peut s'unifier, « transformer le hasard en destin »¹³, suivant un principe de concordance fédérant toutes les péripéties dont se tisse l'existence.

À plus d'un titre, *Archives du Nord* récuse une telle unicité du sujet à travers le récit. En narrant la vie de son père, Yourcenar bat en brèche l'idée de permanence de l'identité non pas seulement sur un plan métaphysique mais aussi sur un plan narratif. Loin d'être une figure structurante, le père de l'écrivain apparaît comme une figure rebelle à toute mise en ordre rétrospective. Protégée aux noms propres multiples¹⁴, au statut social incertain¹⁵, Michel de

¹³ Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990, coll. « L'ordre philosophique », p. 175.

¹⁴ « M. Michel Michel, redevenu Michel de C*** (mais il allait souvent, quand l'envie lui en viendrait être de nouveau Michel Michel tout court), suivit les indications paternelles » (*AN, EM*, p. 1129).

¹⁵ Michel « finissait [...] par se laisser donner du comte » (*AN*, p. 1135) sur ses terres. Tour à tour brigadier, puis maréchal des logis (*AN*, p. 1106), il se fait dégrader de l'armée après sa désertion (*AN*, p. 1114). On le voit ensuite enchaîner

Crayencour présente un défi à toute élaboration concordante de l'identité narrative. Placée sous le signe de la discordance et de la discontinuité, la vie de ce personnage se donne comme un *exemplum* paradoxal : elle n'a rien à enseigner si ce n'est l'inconsistance du moi et de ses croyances.

« Homme libre » (*PV*, p. 192), le père de Yourcenar figure l'individu déraciné, sans attaches ni principes idéologiques fixes. Infidèle à la famille comme à la patrie, changeant de pays comme d'univers social, Michel, créature baroque, semble n'obéir qu'aux lois de l'aventure et de ses désirs. Enfant prodigue, noble ruiné, déserteur, ce père « à peine un père » (*YO*, p. 23) offre à Yourcenar un modèle d'insoumission à quelque dogme que ce soit. Mais cet homme si singulier par sa marginalité morale et sociale présente une véritable gageure à l'auteur qui tente de mettre en ordre sa vie. Aux paradigmes de l'ordre et de la lucidité qui semblent régir l'œuvre de Yourcenar, ce personnage oppose sa bigarrure et ses zones d'ombre. Le portrait à multiples entrées que donne de lui Yourcenar avant d'entreprendre son récit de vie témoigne de cette résistance à la concordance narrative :

Tournons rapidement les feuillets de l'album. Il y aura bientôt Michel âgé de sept ans, fragile et léger [...]. Il y aura plus tard le collégien un peu épais [...]; le beau ténébreux de vingt ans [...]; le militaire qui étrenne son uniforme et ses jeunes moustaches; l'homme du monde fin de siècle [...]; le cavalier au crâne rasé à la hongroise; le monsieur de cinquante ans en jaquette [...]. (*AN*, p. 1072)

En commentant l'album familial, Yourcenar rompt avec la syntaxe narrative traditionnelle, reposant sur l'enchaînement causal. Le portrait de Michel offre, dans une ronde baroque, une disparate d'images qui ne sont rattachées entre elles que par des points virgules qui mettent en évidence l'asyndète : rien ne relie les

les petits métiers dans l'équitation, voire dans le cirque auprès de ses différentes compagnes.

différents « avatar[s] » (*AN*, p. 1150) de Michel. L'énonciation met en scène cette polymorphie du personnage. Au niveau plus large de la biographie, Yourcenar juxtapose des « fragments quasi picaresques » (*AN*, p. 1161) de la vie de Michel sans tenter de les expliquer. L'auteur respecte ainsi le détachement paternel érigé au rang de principe.

Tout comme les sept années passées près de Maud, les treize années de ce nouvel avatar de Michel [...] ne me sont connues que par des allusions qu'il y fit, abondantes sur certains points, mais contournant d'énormes vides, et n'apportant jamais de ces incidents ou de ces péripéties la raison ni la date, de sorte que l'existence ainsi racontée manque de pente, et qu'il est impossible de remonter aux causes. [...] Ces années semblent s'éparpiller au hasard comme des eaux tantôt brillantes et rapides, tantôt stagnantes, formant çà et là des flaques et des marécages, et dans tous les cas bues par la terre. (*AN*, p. 1150)

Si les sources du récit paternel forment un terrain vague, le récit de l'auteur épouse ces flottements, alternant scènes brillantes, éminemment romanesques, et non-dits. La métaphore fluviale ne décrit pas seulement le mouvement aléatoire des années : elle désigne le régime d'incertitude auquel doit s'arrimer la voix de l'écrivain pour circonscrire l'existence de son père. Yourcenar s'en tient ainsi aux supputations, se fixant des limites, tout en relançant indéfiniment le tourniquet des identités imaginaires. L'auteur étoile les références dans l'espace et dans le temps, comparant son père tour à tour à Hamlet, Casanova, Saint-Loup, Rimbaud. Elle l'associe ainsi à des aires culturelles et géographiques inconciliables tout en désignant un invariant qui les relie paradoxalement : la multiplicité des visages et des parcours dans le temps, comme en témoigne encore l'exergue citant la chanson de Bob Dylan « Blowin' in the wind ».

Pour rendre compte d'une telle mobilité identitaire, Yourcenar fait entorse à la recherche de la pureté stylistique qui semble caractériser ses premiers textes. Elle prend le risque d'une forme

de « déclassé » esthétique¹⁶ en suivant le canevas du roman picaresque afin de suivre la vie erratique de son père. Comme le picaro, Michel est un personnage déclassé, à l'identité anamorphique, voguant de port en port (Anvers, Ostende, Ellis Island), visitant des mondes différents (l'armée, l'aristocratie, la petite-bourgeoisie londonienne), jouant du travestissement et de la ruse pour se tirer des affaires les plus obscures. Ce personnage entre deux frontières (la France et la Belgique, la France et l'Angleterre) pousse Yourcenar à explorer les frontières de la biographie, la compartimentant en épisodes picaresques. Mais, contrairement à la pseudo-autobiographie du gueux, le récit de Yourcenar ne prête pas sa voix à Michel. De surcroît, la narratrice coupe court à toute conclusion édifiante, à toute perspective unificatrice. Il ne s'agit ni de condamner la dépravation morale d'un individu ni d'exprimer l'angoisse face au déplacement ou au déclassé des individus dans une société en mutation.

Au modèle picaresque trop limité pour rendre compte de la singularité de Michel, Yourcenar préfère la figure du joueur qui désigne la versatilité du sujet se livrant tout entière aux forces du hasard. Congédiant toute explication rationnelle, le jeu désigne l'arbitraire qui gouverne la vie de Michel tout comme il désigne l'espace de flottement qu'introduit Yourcenar dans son récit – espace de silence qui dit les lacunes, l'inaptitude à interpréter, l'incertitude relative à l'ordre des événements racontés dans le désordre.

[...] je dispose d'une abondante source orale : les récits faits et refaits par mon père au cours de longues promenades [...]. Non qu'il aimât ses souvenirs ; ils lui étaient pour la plupart étrangers. Mais un incident, une lecture, une figure vue dans la rue ou sur la route les faisaient jaillir par fragments, un peu comme des tessons antiques qu'il eût maniés un instant pour ensuite les repousser du pied dans la terre. (*AN*, p. 1086)

¹⁶On sait à quel point Yourcenar se méfie du genre romanesque qu'elle juge « impur », *PV*, p. 38.

Par ses non-dits, ses fragments juxtaposés les uns aux autres et ses motifs baroques du changement et de la vanité, la prose mue les archives en une généalogie paradoxale. Car c'est moins le souci de conservation d'un héritage ancestral qui frappe dans *Archives du Nord* que les images du « détachement » (*ibid.*) et du mouvement. Loin du fétichisme conservatoire de l'archive, Yourcenar ventile la légende familiale pour mieux en faire valoir les lacunes, l'émiettement et « l'inanité » (*AN*, p. 1161). Alors que le discours historiographique « “comprend” son autre – la chronique, l'archive, le document »¹⁷, se posant comme discours continu sur un ensemble foncièrement morcelé, le récit de Yourcenar accuse une distance avec la matière hétéroclite des souvenirs. La narration marque des résistances vis-à-vis de ce matériau étranger qu'elle ne parvient pas ou qu'elle ne veut pas assimiler dans une fresque romanesque assumée. Yourcenar s'en tient aux hypothèses (« j'imaginerais volontiers », « Je suppose », *AN*, p. 1160, 1162) inscrivant son récit dans un régime du doute énonciatif.

Ni roman – l'auteur rejette ses dérives mensongères –, ni mémoires – il ne s'agit pas de tirer de la vie de Michel des mémoires visant l'exemplarité –, ni discours historiographique, *Archives du Nord* est un texte hybride empruntant à tous ces genres sans en suivre tout à fait le programme générique. Yourcenar s'autorise ainsi des échappées romanesques lorsqu'elle décrit le séjour de Michel en Angleterre. Mais elle interrompt ces dérives imaginaires lorsqu'elles engagent la narratrice à expliciter les actions énigmatiques de son personnage. De la même manière, au détour d'un chapitre, l'écrivain se fait mémorialiste, jugeant non pas la vie de Michel mais celle des hommes ordinaires, manière de marquer la singularité paradoxalement exemplaire de la figure paternelle¹⁸. L'auteur se fait enfin historiographe, déchiffrant, à

¹⁷ Michel de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1975 / 2002, p. 130.

¹⁸ « Beaucoup de vieillards racontant leur passé gonflent celui-ci comme un ballon, le pressent contre eux comme une vieille maîtresse, ou, au contraire, crachent dessus ; ils montent en épingle, faute de mieux, un chaos ou une absence.

partir des archives familiales, les signes ambivalents qui marquent une époque. Les photographies du trio Michel-Berthe-Gabrielle témoignent ainsi peut-être moins de la frivolité de la Belle Époque que de sa profonde mélancolie (*AN*, p. 1163). Ces pages spéculatives chevillent étroitement le flottement identitaire de Michel (homme joyeux et libre / individu mélancolique soumis à quelque fatalité) à l'indécision générique.

J'aurais tort d'essayer, peut-être par inconscient souci de romancier qui cherche à aviver son sujet, de mettre en valeur dans le comportement de ce Michel d'avant 1900 on ne sait quels éléments d'inquiétude, ou quelles parcelles sombres. [...] Et cependant, certains indices pointent dans ce sens. (*AN*, p. 1163)

La prétérition, la modalisation, le tour indéfini, l'épanorthose désignent à la fois une réticence et une tentation génériques à laquelle Yourcenar cède jusqu'à un certain point. À la fin du chapitre, l'auteur frustre ainsi le lecteur du fin mot de l'histoire : « Mais je n'écris pas de roman » (*AN*, p. 1166). Par ces effets de va-et-vient, la langue de Yourcenar s'offre le luxe du flottement, se refusant à la clôture de l'identité narrative et de l'identité du narratif.

Le désir de liberté, tel qu'il s'affirme à travers les figures du déclassement, trouve son expression dans une prose qui rejette toujours plus radicalement les classifications hâtives et les discours systémiques. Yourcenar paraît ainsi nous inviter à nous défaire d'une idée reçue qui veut qu'un auteur consolide sa voix, tendant vers une forme d'assurance, voire de pureté esthétique, avec la maturité. Contre cette lecture qui entend déceler un « progrès » dans la production d'un auteur, il convient de remarquer que Yourcenar suit un mouvement inverse. Si elle s'est fixé des limites formelles pour écrire *Alexis*, elle se déprend de plus en plus d'un certain classicisme dans les volumes du *Labyrinthe du monde* plus

Michel ne faisait rien de tout cela : il n'essayait même pas d'établir un bilan » (*AN*, p. 1087).

Figures du déclassement

incertains tant sur le plan énonciatif que générique. À la voix circonspecte d'*Alexis* se substitue une voix plus aventureuse, poursuivant des voies narratives multiples et opaques. C'est en suivant l'aventure de cette voix que l'on mesure l'originalité d'un auteur qui se range à une certaine tradition littéraire non sans lui imposer le tremblement d'une pensée à contre-courant.

