

QUELQUES ASPECTS DE LA TECHNIQUE DESCRIPTIVE DANS *LE LABYRINTHE DU MONDE*

par Valeria SPERTI (Université de la Basilicate)

Les procédés de la mémoire mis en œuvre dans le *Labyrinthe du monde* font rarement appel aux souvenirs personnels du narrateur qui ne percent la trame du récit qu'en manifestant leur déracinement par rapport au texte. Tirillée en avant – et moins souvent en arrière – sur la ligne diégétique du récit, réduite à des digressions accessoires, à des saillies à la surface du tissu narratif, la souvenance du 'je' manifeste des mécanismes et des structures représentatives qui affaiblissent irrémédiablement sa charge d'affectivité.

L'importance de l'autre dans la reconstitution de l'identité de la voix racontante reste un élément fondateur de la narration : l'écriture explorera les ascendants maternels et paternels à la recherche du 'patrimoine génétique' de leur descendante Marguerite. Pour ce faire, elle se servira d'une mémoire autre, constituée de documents d'archives et d'objets et reléguera le souvenir personnel au rôle de figurant, aussi attendu que décevant pour le lecteur.

La mémoire trouve donc son lieu d'élection dans les objets ayant appartenu aux autres que Marguerite Yourcenar examine avec une tendresse et un attachement singuliers. La description de la chevalière que Michel a héritée de son père, de l'album de fleurs séchées composé par Michel-Charles au cours de ses voyages et du calendrier perpétuel de Fernande sont le résultat de la contamination heureuse des pistes narratives créées par les différents éclairages de l'histoire et de la mémoire : c'est grâce à eux que l'existence et le développement de la fiction peuvent exister¹.

Les nombreuses maisons évoquées dans le *Labyrinthe du monde* – dont l'inquiétante instabilité mine la possibilité de recomposer les tessons des espaces de l'existence des personnages dans le récit –

1 En 1961, Marguerite Yourcenar, répondant de Northeast Harbour à sa bonne d'enfance, Camille Letot, manifeste déjà le désir de connaître des détails sur la vie de celle-ci, détails que l'écrivain utilisera dans *Le Labyrinthe du monde*. La recherche du matériel pour la trilogie est donc le fruit d'une recherche patiente qui s'étale sur plusieurs décennies. Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et à quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995 et notamment la lettre du 1^{er} mai 1961 adressée à Camille Letot, p. 154-157.

constituent un des réservoirs où mémoire affective et souvenir d'archives se mêlent de manière aussi originale qu'inextricable. L'entreprise scripturaire accomplie par l'écrivain dans la trilogie est éminemment archéologique, véritable recherche des éléments qui composent le paysage de l'âme de ses habitants².

La photographie, un objet à part dans l'univers du *Labyrinthe du monde*, contribue à la perception nouvelle des modalités de la mémoire et à l'élaboration des techniques originales de description et de recréation littéraire des souvenirs. Sa présence thématique, importante à l'intérieur du récit (environ dix occurrences dans *Souvenirs pieux*, sept dans *Archives du Nord* et six dans *Quoi? L'Éternité*) concourt à bouleverser notre conception habituelle de la fonction de la souvenance, ainsi que notre idée de la subjectivité individuelle et de la temporalité de la narration. Parmi toutes les images photographiques, le portrait est le témoin du passé par excellence³. Colette Gaudin considère les clichés comme des palimpsestes⁴, des objets qui signifient par eux-mêmes, indispensables outils de réflexion : chronotopes superbes, ils spatialisent le temps et font de l'espace un instrument d'invention.

Si la photographie a souvent été considérée comme un fragment de réalité immortalisé et se figuré – contrairement à l'écriture où le processus de création se développe lentement entre les mains de l'écrivain⁵ – dans le *Labyrinthe du monde* la photographie participe à l'originalité de la narration en permettant l'enchevêtrement de la

² Sur les modalités de la souvenance dans *Le Labyrinthe du monde*, voir aussi Valeria SPERTI, "Le Labyrinthe du monde change-t-il la mémoire de l'autre en miroir de soi?", Actes du colloque Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre, (Université de Montréal, 12-15 juin 1996) éd. par Jeanne DEMERS, Jean-Philippe BEAULIEU, André MAINDRON, Montréal, XYZ, 1998, p. 127-137.

³ La notion de "témoin" est empruntée à Jean BESSIERE : "[Le] témoin, dans le jeu de l'usure et des signes du temps, ne se limite pas à lui-même ni à ce dont il témoigne — il outrepassa sa propre référence et sa propre autonomie, définie par la rencontre en un même objet, de la légitimité et du droit à la référence, pour conduire à la diversité et à l'infini de ce rêve qui s'ajoute toujours, dans le temps, à la pierre", Jean BESSIERE, "Témoin, histoire, fiction dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar", *SUD, Marguerite Yourcenar une écriture de la mémoire*, éd. par Daniel LEUWERS et Jean-Pierre CASTELLANI, hors série 1990, p. 69.

⁴ Colette GAUDIN, "Archives de Marguerite Yourcenar. Inventaires...", *Marguerite Yourcenar aux frontières du texte*, Actes du colloque organisé par la Société d'Étude du roman français du XX^e siècle, Paris, Roman 20-50, 1995, p. 161-171.

⁵ Pour ce qui concerne les rapports entre écriture et photographie voir *Micromégas*, 35, XIII, janvier-avril 1986 et *L'Asino d'oro*, 9, V, mai 1994, numéro spécial consacré à "Letteratura e fotografia" et notamment l'article de Roberto DE ROMANIS, "Scrivere con la luce. Fotografia e letteratura tra Otto e Novecento", p. 3-33.

parole racontante et de la parole commentante, de l'histoire et de la fiction⁶. C'est de l'analyse de cette fonction que dérivent la valeur et l'importance du cliché à l'intérieur du système narratif de la trilogie.

Objets et photographies

La photographie, comme tout objet d'archives, est avant tout trace, étape de la micro-histoire de la famille, vestige laissé à la mémoire de la descendance. Effet-signe fragile⁷, elle n'offre pas l'image d'une souvenance ininterrompue, mais le *hic et nunc* de sa production. La discontinuité temporelle qui la caractérise sert de prétexte à une lecture narrative au deuxième degré, impliquant souvent une nouvelle élaboration fictive. Le cliché oriente la recherche et l'enquête généalogique du *Labyrinthe du monde*.

Les objets décrits par Marguerite Yourcenar – souvenirs pieux, bibelots et breloques – ont perdu leur fonction d'usage habituelle, tout en gardant la capacité de générer l'écriture. Pour les photographies, le narrateur met en place un mécanisme contraire : leur représentativité – caractéristique fonctionnelle – constitue une source essentielle de la création romanesque, comme le rappelle l'écrivain dans une lettre adressée à Georges de Crayencour :

[...] l'étude des portraits a aidé à donner une idée de la situation sociale des personnes décrites ; elle a permis aussi d'évaluer jusqu'à un certain point les physionomies, dans un effort de rendre la vie à des personnes dont on ne sait souvent presque rien⁸.

Les images ne concourent pas à l'édification du souvenir personnel (qui apparaît, çà et là, par miettes) ; leur fonction, assurément lyrique, est de faire rêver le narrateur, de l'envoûter par leur pouvoir incantatoire et magique. Tout un réseau d'isotopies sémantiques présentes dans la trilogie paraît le confirmer : les instantanés de Fernande morte sont le produit d'un "art sorcier" (SP, 732) et les "poétiques photos d'Octave" Pirmez (SP, 843) font "bien entendu rêver" l'écrivain. La fascination exercée par le portrait est explicitée dans un passage bien connu d'*Archives du Nord* :

⁶ Paul RICEUR, "Poétique du récit histoire, fiction, temps", *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 189-433.

⁷ Paul RICEUR, dans *Temps et récit III. Le temps raconté* (op. cit.), parle de la trace comme "effet-signe" : "La trace combine ainsi un rapport de *signifiante*, mieux discernable dans l'idée de vestige d'un passage, et un rapport de causalité, inclus dans la chose⁹ de la marque. *La trace est un effet-signe*", p. 219.

⁸ Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 571.

Peut-être n'a-t-on jamais remarqué que les premiers grands portraits photographiques sont contemporains des premières séances spirites. Ici, la réussite du sortilège demande la présence d'une table tournante, là, celle d'une plaque sensibilisée ; dans les deux cas, l'entremise d'un médium (car tout photographe en est un) (AN, 1069).

La photographie et le temps

Ainsi nous trouvons-nous dans *Le Labyrinthe du monde* face à une présence importante d'images : principalement portraits et photos de famille. Certains aïeux plus lointains sont, à l'occasion, décrits à l'aide d'un tableau, comme le révérend aux mains belles d'*Archives du Nord* (976) ; ou bien Arthur dont le narrateur évoque le portrait d'apparat "en frac et cravate de linge fin" (SP, 782).

Toutefois la photographie présente l'avantage, par rapport au portrait peint, de faire ressentir les distances spatio-temporelles, l'image faisant tomber le présent dans le passé⁹. La représentation narrative du portrait apparaît ainsi dans *Le Labyrinthe du monde* comme "une fenêtre découpée dans le temps"¹⁰.

Nul doute que la photographie n'ait profondément changé notre perception et notre représentation de la réalité et que les techniques utilisées n'aient profondément influencé le récit de fiction¹¹. Dans la trilogie yourcenarienne l'acte narratif de décrire une image se manifeste à partir d'un présent, forcément le temps de la narration, à l'aide de phrases qui font office de connecteurs textuels. Ces indications, dont je cite quelques exemples : "une photographie qu'on vient de me communiquer [...]" (SP, 889), "J'ai sous les yeux un portrait de Fernande [...]" (SP, 898), "la page de l'album tourne encore [...]" (QE, 1214), "Les voici donc, tels que les a pris le photographe" (AN, 1071), rappellent au lecteur le point de vue qui préside à l'évocation des images : le présent du narrateur est délibérément séparé du passé figé dans le cliché.

Ce décalage temporel fondamental fait de la photographie un matériel d'archives et, en tant que tel, lui accorde une place fondamentale dans la texture du récit. Dès la première vue, l'appareil

⁹ Voir, à ce propos, l'analyse de Aron KIBEDI VARGA, "Image et réalisme", *L'obiettivo e la parola*, éd. par Brunella ERULI et al., Pisa-Genève, ETS-Slatkine, 1995, (Quaderni del Seminario di Filologia Francese, 3), p. 11-25.

¹⁰ *Ibidem*, p. 19.

¹¹ Pour une analyse des influences des techniques photographiques sur les procédés des récits de fiction voir Remo CESERANI, "L'impatto della tecnica fotografica su alcuni procedimenti dell'immaginario letterario contemporaneo", *L'Asino d'oro*, op. cit., p. 53-64.

paratextuel témoigne aussi de l'importance que l'auteur attache à la description du cliché dans la trilogie¹². Passant par le filtre de l'écriture, le portrait, discours au deuxième degré, est présenté comme un fragment précieux, "mince[s] signe[s]" (AN, 1164) au point d'assumer l'allure d'une relique. La récurrence d'adjectifs appartenant au champ sémantique de la détérioration et de l'altération en attestent la valeur spécifique. Images "fanées" (SP, 783), "jaunies", roussâtres ("ton sépia" SP, 938), "pâle cliché" (AN, 1330), "instantanés à peine jaunis" (QE, 1382), les photos déclenchent une "inquiétante mélancolie" (SP, 938) : leur usure précieuse est déterminée par l'écart temporel entre le moment de l'écriture et l'instant figé par l'image ; la reconstitution de ce qui a été aboli par le temps et par la distance reste sans doute, grâce à la fiction, apanage de l'écriture.

Une analyse déterminant les différentes modalités d'évocation des photo-portraits – réservoirs de souvenance ou de fiction ? – me paraît fondamentale pour en interpréter correctement la présence dans la trilogie. À la différence des autres 'reliques', le portrait se définit par une propriété référentielle immédiate et puissante. Les images des corps et des visages s'offrent au regard du lecteur par le biais de leur valeur dénotative : elles renvoient à des personnes en chair et en os, ayant appartenu au réseau familial de l'auteur : Marguerite Yourcenar peut ainsi devenir l'historienne de son propre passé et son écriture manifester une affinité sympathique envers ses ancêtres¹³. La fonction référentielle sert de tremplin au narrateur pour aborder des domaines textuels plus vastes qui font glisser l'écriture des chroniques familiales vers le romanesque. La description de la photographie serait donc une sorte de mise en abyme du procédé narratif du *Labyrinthe du monde* où – comme le dit Blanca Arancibia – se mêlent inextricablement le vécu et l'imaginaire¹⁴.

L'appréhension du cliché comme perception des ravages accomplis par le passage du temps, qui anéantit les aspirations et les désirs de

¹² Même si de rares éditions du *Labyrinthe du monde* prévoyaient l'insertion de reproductions d'images dans le texte, les couvertures de l'édition de poche de *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord* affichent significativement la première une image de Fernande, la seconde un portrait de Michel et la jaquette de l'édition de *Quoi? L'Éternité*, une photographie de Marguerite enfant.

¹³ Voir à ce propos, Colette GAUDIN, "Le Roman de l'histoire : l'archive yourcenarienne entre relique et ruine", Actes du colloque *Roman, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, (Université d'Anvers 15-18 mai 1990), SIEY, Tours, 1995, p. 207-218 et notamment p. 216.

¹⁴ Voir, à ce propos, Blanca ARANCIBIA, " 'Mythe' de l'histoire, 'littérature' et autobiographie", Actes du colloque *Roman, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 9-15.

l'individu, est illustrée par les photographies de Fernande morte au début de *Souvenirs pieux* ("L'Accouchement", 707-748)¹⁵. Ces images – qui sentent la mort – répondent au désir de saisir le passage impossible, la transition instantanée vers la catastrophe, le "Ça-a-été" de Roland Barthes¹⁶. Le noyau figuratif le plus intense de *Souvenirs pieux* se déploie alors et anime avec ses éléments – mort, mère, mémoire – le récit de l'accouchement de Fernande. La description de ces photographies vise à exprimer l'expérience de la perte : le narrateur veut cueillir ce qui résiste aux lois de la représentation et cerne le *punctum*, le moment crucial de l'image. Ce détail qui confère au cliché sa signification plus profonde, ne réside pas dans la beauté sculpturale de Fernande, splendide dans sa dignité et fermeté, mais dans "les pattes de devant et le nez de Trier pelotonné sur le lit de son maître" (SP, 732) que Marguerite Yourcenar nous fait apercevoir sur un coin de la courtepointe du lit. "La chambre obscure, construite à l'instar de l'œil humain, et pour suppléer aux manques de la mémoire" (SP, 732) remplit son office ; l'écriture qui la décrit sert à sauver de l'oubli un décor et des personnes disparus. Les images racontées dans "L'Accouchement" révèlent une fracture irrémédiable entre l'instant photographique et le moment de l'écriture. Pour reconstruire ce lien entre passé et présent, le narrateur doit tisser le discours qui lie une image à l'autre dans l'intrigue. Les photographies de Fernande décédée mettent en rapport un moment déjà révolu – celui du déclic – avec ce que Paul Ricœur appelle le temps fondamental du souci, c'est-à-dire une temporalité inclinée vers le futur et la mort¹⁷. La trace devient ici épiphanie d'un corps et d'un visage.

¹⁵ Les photos de Fernande décrites dans l'incipit de *Souvenirs pieux* ont été subtilement analysées par Francesca MELZI D'ERIL dans une étude où les images présentes dans la trilogie sont envisagées comme un parcours autobiographique. Francesca MELZI D'ERIL KAUCISVILI, "L'immagine fotografica come percorso autobiografico ne *Le Labyrinthe du monde* di Marguerite Yourcenar", *Il testo autobiografico del Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 1992, p. 77-91.

¹⁶ "[...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo [...] ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la Photographie sera donc : 'Ça-a-été', ou encore : l'Intraitable", Roland BARTHES, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 120.

¹⁷ Paul RICEUR, *Temps et récit III. Le temps raconté*, op. cit. Voir notamment la notion de passéité exposée aux pages 219-228. C'est le lien entre trace et datation qui permet à Paul Ricœur de reprendre le problème non résolu par Heidegger du rapport entre le temps du Souci et le temps "vulgaire", conçu comme succession d'instantanés quelconques.

La lecture narrative des clichés peut prendre l'allure d'une déstabilisation des icônes déposées dans l'esprit du narrateur et du fil qui les unit. Dans la *Recherche du temps perdu*, le narrateur superpose deux images opposées de sa grand-mère : la première, pathétique, se nourrit de souvenirs affectueux, l'autre, plus neutre, reflète l'objectivité immédiate du déclic de l'appareil¹⁸. De même, sous les yeux du narrateur du *Labyrinthe du monde* défilent les images diachroniques de Michel : Marguerite Yourcenar évoque tout d'abord celles de la jeunesse :

[...] Michel âgé de sept ans, fragile et léger [...] mais les yeux ont déjà un arrière-fond de tristesse [...] [Il y aura plus tard] le collégien un peu épais, nourri de bonne soupe avec un coin de malice dans l'œil ; le beau ténébreux de vingt ans [...]. (AN, 1072)

Elle décrit ensuite les clichés de la maturité ; là encore la distance temporelle entre le sujet représenté et l'écriture est telle que les photographies du "militaire qui étrenne son uniforme et ses jeunes moustaches, [de] l'homme du monde [...], [du] cavalier au crâne rasé à la hongroise, [du] monsieur de cinquante ans en jaquette [...]" ne sont qu'un document, une attestation de vérité, du "Ça-a-été". Mais si d'un côté la narration de l'image laisse entrevoir un vide, un clivage infranchissable entre présent et passé, de l'autre, cette mise à distance permet à l'auteur de 'voir autrement' :

Mais les instantanés de la vieillesse – écrit Marguerite Yourcenar – me retiennent davantage. Un vieil homme pensif, correctement vêtu de tissu anglais, installé à une table dans le jardin d'un hôtel du Cap-Ferrat [...] Le même vieillard seul, assis [...] sur les marches d'un palais ou d'un cloître italien [...] le même enfin, appuyé au parapet du pont d'Aricie, adossé au paysage immémorial du Latium. Il est très las, ce dont je ne m'étais pas aperçue quand j'ai pris cette photographie. Ce souvenir d'une excursion aux environs de Rome est surtout l'image de

¹⁸ "Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie [...] moi pour qui ma grand-mère c'était encore moi-même, moi qui ne l'avais jamais vue que dans mon âme, toujours à la même place du passé, à travers la transparence des souvenirs contigus et superposés, tout d'un coup, dans notre salon qui faisait partie d'un monde nouveau, celui du Temps, celui où vivent les étrangers dont on dit 'il vieillit bien', pour la première fois et seulement pour un instant car elle disparut bien vite, j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas", Marcel PROUST, *Le Côté de Guermantes I*, Paris, Gallimard, "Folio", 1988, p. 133-134. Cette séquence a été analysée par Roberto DE ROMANIS, "Scrivere con la luce. Fotografia e letteratura tra Otto e Novecento", *L'Asino d'Oro*, *op. cit.*

la fin du voyage ; dans ses vêtements de lainage grisâtre, Michel a l'air d'un vieux mendiant au soleil. (AN, 1072-3)

Dans ce cas, comme le dit Susan Sontag, la photographie remplit la fonction de dépersonnaliser la relation du narrateur avec le monde, de l'éloigner et de l'approcher en même temps du sujet photographié¹⁹. Dans la description de ces images, Marguerite Yourcenar transmet au lecteur ce je-ne-sais-quoi, à l'apparence banale, qui abrite le sens du cliché : les vêtements de lainage grisâtre de Michel exhibent, par leur représentation narrative, la faiblesse d'un homme déjà sorti du "bal masqué" (AN, 1073). Cette citation d'*Archives du Nord* le confirme :

Certains clichés avouent, sans que nous sachions si l'aveu porte sur des actes ou des tendances, sur ce que ces gens auraient pu être ou faire, ou sur ce qu'ils ont été ou fait. Il arrive même que des caractéristiques, lentement développées comme sous le fait d'on ne sait quel réactif, ne deviennent visibles qu'aujourd'hui et pour nous. (AN, 1069)

La petite mère qui pendille sur le front de Fernande dans un portrait de famille "tiré par un photographe de Namur" (SP, 898) est l'angle sous lequel le narrateur nous représente la fragilité de la femme de Michel, tout comme les pattes du chien dans la chambre de Fernande morte confèrent au cliché la douce mélancolie apparemment sans drame du souvenir de la perte de la mère et marquent la réappropriation de la beauté de son corps – que le narrateur affirme n'avoir jamais vu avant l'âge adulte – par le moyen du récit de la seule image.

L'évocation narrative de la photographie accomplit un mélange inouï entre la réalité ("Ça-a-été") et la vérité ("C'est ça"). Dans la description des images du *Labyrinthe du monde*, le narrateur exprime d'un côté le 'bonheur' d'accéder à l'histoire de ses ancêtres, de l'autre un sentiment de pitié mélancolique qui est celui de l'historienne qui élargit à la mesure de l'universel le destin de ses prédécesseurs, en le construisant comme si elle avait affaire à des personnages fictifs. L'authenticité métonymique de la photographie est transformée par la littérature en vérité métaphorique qui tire son existence de sa

¹⁹ Susan SONTAG dans son livre *On Photography*, New York, Farrar Strauss & Giroux, 1977, décrit explicitement cette opération de rapprochement et d'éloignement dont Marguerite Yourcenar rend compte dans sa description des images dans *Le Labyrinthe du monde*. "Through photographs — affirme Susan Sontag — each family constructs a portrait-chronicle of itself — a portable kit of images that bears witness to its connectedness", p. 16. Mais il est aussi vrai que "To possess the world in the form of images is, precisely, to reexperience the unreality and remoteness of the real", p. 164.

distance d'avec l'objet représenté²⁰. La photographie devient donc le lieu d'une expansion fictive possible et infinie. Après la seconde désertion de Michel, un cliché représente le groupe de famille avec le jeune "rebelle" rentré au "bercaïl" :

Ce ne fut que pour quelques jours, mais l'appareil à fixer les images a conservé celle d'une fillette allongée sur un tapis turc, croisant ses longues jambes fines dans ses bas noirs de pensionnaire, deux parents compassés, le père indulgent, la mère autoritaire, et un jeune homme rêveur qui était le Michel de ces années-là. (QE, 1214)

L'existence de l'image et sa description témoignent de ce qui a été, mais ce passage contient aussi un commentaire qui va au-delà de la simple description de cette présence photographique. Michel est là, à ce moment-là, mais son regard est ailleurs : son goût pour l'errance²¹ ainsi que ses difficultés d'enracinement se profilent déjà à l'horizon de l'écriture. Le narrateur glisse, à côté de l'évocation de l'image, la narration d'événements futurs et/ou fictifs puisant dans le potentiel narratif de la photo.

Marguerite Yourcenar exploite à plein la fonction proleptique du cliché dans la trilogie. L'effet-image dans le texte produit l'appréhension d'un chiasme spatio-temporel qui laisse entrevoir un vide, tout en faisant coïncider absence et présence. Sous cet aspect, le travail du cliché et de son interprétation est le correspondant de cette opération d'effacement et d'exhibition qu'est le *Labyrinthe du monde* : effet de réel et effet de vérité se confondent pour n'être que mieux dépassés par la fiction. Le cliché peut donc devenir le prétexte pour un souvenir tout à fait imaginé comme dans le cas de la carte postale représentant Marguerite enfant puisant dans un cornet de journal ses grains d'orge :

Une de ces photos format carte postale, au verso divisé entre côté correspondance et côté adresse a survécu. Michel avait commencé par

²⁰ Roberto DE ROMANIS, "Scrivere con la luce. Fotografia e letteratura tra Otto e Novecento", *op. cit.* Il s'agit, selon Roberto DE ROMANIS, de "una delle antitesi ricorrenti nel dibattito che oppone *scrittura* e *fotografia* : da una parte l'incessante lavoro della scrittura rivolto ad afferrare gli ambigui significati della realtà ; dall'altra l'immediata *obiettività*, la casuale estraneità dello scatto della *macchina fotografica*", p. 5.

²¹ Pour une analyse du paradigme du voyage, de l'errance et de l'exil dans *Le Labyrinthe du monde*, voir Valeria SPERTI, "Exil et labyrinthe : deux formes maîtresses de la connaissance de soi?", Actes du colloque *Marguerite Yourcenar : écritures de l'exil*, (Canterbury University 16-19 juillet 1997), Bruxelles, Academia Bruylant, 1998, p. 119-128.

remplir le côté adresse : Baronne de Reval [...] Paris. Le côté correspondance est resté blanc : sans doute avait-il appris sur le moment que Jeanne arrivait. (QE, 1294)

Le mouvement de l'écriture est donc double : à l'identification et à la reconstruction de ce qui a été, s'ajoute un assemblage narratif projeté dans le futur et exploitant les ressources de l'écriture fictive. Ainsi Marguerite se situe-t-elle idéalement et fictivement en tant qu'élément de conjonction entre son père et la femme qu'elle a admirée le plus au monde. Dans les instantanés pris à Scheveningue, à la description offerte au lecteur sont liés la stratification documentaire des commentaires successifs de Michel et des bonnes, les souvenirs personnels du narrateur et l'immense réservoir de la création romanesque (QE, 1272-3).

Ce procédé confère à l'image son pouvoir de prévision : alors que le cliché de Fernande reste figé au présent, au moment où une visite à Suarlée d'Isabelle et de ses enfants avait occasionné un passage chez le photographe, l'écriture sait déjà ce que la mère de Marguerite ignore : "Elle ne sait pas [...] – nous dit Marguerite Yourcenar – qu'elle a dépassé le milieu de la vie : il reste à courir quatorze ans" (SP, 899).

La narrativisation de la photographie est un art sorcier, donc, capable de fixer pour longtemps ce que la mémoire oublie et de sonder le futur caché dans les détails moins évidents, comme il arrive pour l'oncle Octave dont "le visage maigre et barbu [...] trahit ce je ne sais quoi d'inquiet qui finira par l'amener à l'asile de Geel" (SP, 889).

La représentation de la photographie ne paraît donc pas avoir, dans le *Labyrinthe du monde*, la valeur d'un miroir pourvu de mémoire, déclenchant un souvenir. Les images de Marguerite enfant sur la plage de Scheveningue (QE, 1272) sont décrites à l'aide des commentaires successifs de Michel ou bien d'anciennes bonnes. Le clivage pronominal qui caractérise le parcours autobiographique irrégulier au début de *Souvenirs pieux* est ici repris : à l'identification momentanée : "Des photographies [...] m'ont montré, parmi des adultes en costume clair [...]" (QE, 1272), succède une prise de distance : "Une toute petite fille ombragée par une immense capeline de paille [...]" (QE, 1272) qui marque le dédoublement narratif entre les deux personnages, qui ne sont que deux phases biologiques et psychologiques de la même personne : "Il semble à la petite que la longue jupe et la longue écharpe blanches palpitent au vent comme des ailes". L'exploitation narrative de l'image confirme d'ailleurs le mouvement du texte qui part des signes du récit historique, de la photo en tant que pièce authentique, pour laisser la place aux indices de la fiction :

Quelques aspects de la technique descriptive dans LM

C'est peut-être parce que je veux que cette promenade ait été une sorte d'enlèvement loin du petit monde domestique connu, une espèce d'adoption, que j'ai préféré imaginer ce beau visage penché sur moi [...] cette étreinte de doigts intelligents et légers. (QE, 1273)

La photographie a donc le mérite dans le *Labyrinthe du monde* de susciter la fiction, de révéler des psychologies sans éliminer définitivement le hiatus narratif existant entre l'enfant, descendante d'une famille, et l'écrivain. Les images du narrateur n'aident pas à la reconstruction de l'unité du vécu – tâche que les objets mêmes n'accomplissent pas. Le portrait de Marguerite se révèle au contraire un moyen de détournement du moi autobiographique : l'écrivain jeune femme, “appuyée sur le bastingage d'un bateau-mouche parisien, un livre à la main” (QE, 1233) est comparée au portrait de sa tante Marie et révèle certains traits en commun (“les yeux clairs sous les sourcils épais, les hautes pommettes, le front large et un peu carré”, QE, 1234). Mais l'identification avec le visage du narrateur est impossible car “la trace des années a bouleversé cette face” (QE, 1234). Des expressions telles : “Une toute petite fille” (QE, 1272) ou bien “il semble à la petite” (QE, 1273) accentuent la prise de distance entre l'enfant photographiée et le narrateur. Néanmoins, l'utilisation des possessifs : “Me voilà, moi, avec mon bonnet à falbalas, ma jaquette blanche, ma jupe brodée” (QE, 1294) fait référence à un “Moi disparu” que le narrateur contemple avec une mélancolie touchante, symbole de l'opacité et des inévitables limites de la reconstruction du vécu personnel.

La photographie est un objet catalyseur de sens et de temps ; dans la trilogie, elle n'indique pas une présence possible, mais un passage. Sa fonction est donc éminemment temporelle car elle représente pour le narrateur une passerelle vers le passé de l'autre. Les instantanés des ascendants de Marguerite sont des pièces-témoins qui mettent en jeu la fonction référentielle : le personnage étant absent, sa reconstitution procède de la fiction à partir de leur appartenance à l'histoire²².

Par le biais de l'imagination romanesque, le passé des instantanés devient ce que le narrateur aurait vu, ce dont il aurait été le témoin oculaire s'il avait été là. *Le Labyrinthe du monde* matérialise le

²² Voir à ce propos Francesca MELZI D'ERIL KAUCISVILI, “L'immagine fotografica come percorso autobiografico ne *Le Labyrinthe du monde* di Marguerite Yourcenar”, *Il testo autobiografico del Novecento*, op. cit., 90-91.

passage d'un passé daté par le *hic et nunc* du déclic photographique à un passé reconstruit à travers sa refiguration²³.

L'image comme objet est la trace de la référence à l'histoire et sa qualité propre réside dans sa capacité d'engendrer un effet de fiction tout en restant profondément ancrée à sa donnée historique. À travers ce procédé le lecteur souscrit un pacte référentiel avec le narrateur et lui accorde le droit de connaître les âmes des personnages qu'il évoque. Lorsque Marguerite Yourcenar dans sa correspondance commente le succès d'*Archives du Nord*, c'est justement cet aspect qu'elle souligne en écrivant : "Le public est toujours conquis par la vérité"²⁴. La référentialité est l'élément fondateur du *Labyrinthe du monde* : à la fiction est confiée la tâche de dépeindre une situation, un épisode, l'atmosphère d'un décor. L'originalité de la mémoire yourcenarienne réside dans cet enchevêtrement entre la trace et son remplissement – suivant les mots de Paul Ricœur²⁵ – où la fiction se met au service de l'inoubliable, devenant ainsi procédé mémoratif.

²³ Le terme "refiguration" est emprunté à Paul RICŒUR, *Temps et récit III. Le temps raconté*, op. cit. : "Aussi bien notre concept de refiguration du temps par le récit — héritier du concept de redescription métaphorique — fait-il allusion à la notion de figure, noyau de la tropologie", p. 281.

²⁴ Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 586.

²⁵ Paul RICŒUR, *Temps et récit III. Le temps raconté*, op. cit., p. 211-228.