

## MARGUERITE YOURCENAR – UN ÉCRIVAIN BALZACIEN ?

par Maria VODA CAPUSAN  
(Université Babes-Bolyai, Cluj-Napoca)

Marguerite Yourcenar est-elle un écrivain balzacien ? Il est difficile de répondre à cette question, vu que le syntagme « écrivain balzacien » est loin d'être transparent. À quel Balzac nous rapporter, pour le comparer à l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* ? ... Car il y en a au moins deux, à en croire les grandes lignes de force tracées par l'exégèse balzacienne : l'observateur et le visionnaire. L'observateur, le créateur d'une *Comédie humaine* qui fait pendant à celle, Divine, de Dante, le « réaliste » qui cultive le vrai, la conformité au réel ; le Balzac dont le champ d'observation est le XIX<sup>e</sup> siècle, le monde contemporain, ayant une conscience sociologique hors pair.

D'autre part, le visionnaire, tel que Baudelaire l'a découvert, un « romantique » dominé par l'imagination, épris de magie et d'alchimie, de l'Univers-Un, des symboles et des mythes.

Mais, en fait, les deux Balzac n'en font qu'un. Et l'on est tenté, dès l'abord, de trouver là même un lien possible entre Balzac et Yourcenar, dans cette dualité constitutive, paradoxale et fascinante à la fois. Car si Balzac est contradictoire, Yourcenar l'est autant et même davantage, avec sa probité à avouer ses sources, les faits et les personnages réels pris à quelque chronique de XVI<sup>e</sup> siècle et intégrés à son œuvre. Mais, toujours elle, « un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie »<sup>1</sup> (*CNMH*, p. 526). Nous n'osons pas trop avancer dans cette voie, nous hasarder à déchiffrer, d'une perspective psychanalytique ou autre, ce que l'on appelle traditionnellement « la psychologie du génie » Combien d'écrivains de jadis et d'aujourd'hui ne peuvent-ils pas se réclamer de cette lignée, qui est peut-être la formule même du grand romancier ?...

Et d'ailleurs, quelle Yourcenar comparer à Balzac ? L'exégèse nous offre, nous osons l'avouer, mille visages de Marguerite Yourcenar. À parcourir les publications de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, les Actes des colloques qui lui ont été consacrés – ouvrages admirables qui suscitent notre éloge – on est conquis par

---

<sup>1</sup> Les citations tirées des romans, des préfaces et des notes de l'auteur qui les accompagnent vont à l'édition *Œuvres romanesques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

l'érudition, la capacité de synthèse des recherches menées par Rémy Poignault sur l'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar<sup>2</sup>. Mais on trouve aussi un digne sujet de réflexion à considérer l'impact de la Grèce contemporaine dans son œuvre<sup>3</sup> ou bien le retour au mythe d'Antigone.<sup>4</sup>

Étrange équation, que de faire équivaloir deux inconnues, pour obtenir la clé ; de quel mystère ?... Mais c'est là le moindre souci de ceux qui parlent « rencontre », « intertexte » ou « interfaces ».

Faute de nous être penchée pendant de longues années sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar, pour mener des études suivies en ce sens, nous avouons être revenue de temps en temps à ses écrits en tant que lectrice fidèle et passionnée, comme pour confirmer, en secret, à nos moments de faiblesse, qu'une femme peut être une voix à écouter dans le domaine de la littérature. Nous approchons maintenant son œuvre de la perspective d'un chercheur intéressé surtout par le roman du XIX<sup>e</sup> et le théâtre du XX<sup>e</sup> siècles. Et avouons qu'il y a malgré tout un certain avantage de notre situation, celui de jeter un regard frais sur un objet tant convoité, avec l'innocence mais peut-être aussi le courage de se fier à une relation sympathique, à une forte impression de lecture, que nous essayons de soutenir par notre démarche. Cette intuition nous dit que oui, il y a un certain côté balzacien dans l'œuvre yourcenarienne, même au-delà du domaine approché par la plupart des chercheurs – les sciences occultes, la quête alchimique, qui forment la matière de certains romans des deux auteurs. *L'Œuvre au Noir*, affirme-t-on à juste titre, est une véritable *Recherche de l'absolu*, même si Zénon, ce médecin lucide et ironique, est très loin d'un Balthazar Claës, de sa passion dévoratrice et dévastatrice. Nombre de recherches ont été d'ailleurs consacrées à l'alchimie chez Marguerite Yourcenar ; ce thème semble être si familier à son œuvre que, Rimbaud y aidant, les exégètes parlent aussi de son alchimie sociale et littéraire.

---

<sup>2</sup> Rémy POIGNAULT. « La Symphonie héroïque : un prélude ? », *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque international de Mendoza (4-7 août 1994), textes réunis par Rémy POIGNAULT avec la collaboration de Blanca ARANCIBIA, Tours, SIEY, 1997, p. 145-160 ; *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, coll. Latomus, 1995.

<sup>3</sup> Georges FRERIS, « Marguerite Yourcenar et l'impact de la Grèce contemporaine », *Marguerite Yourcenar retour aux sources*, Actes du Colloque international de Cluj-Napoca (28-30 octobre 1993), édités par Rodica LASCU-POP et Rémy POIGNAULT, Editura LIBRA, Bucaresti-Tours, SIEY, 1998, p. 125-140

<sup>4</sup> Rodica LASCU-POP, « Marguerite Yourcenar et Henry Bauchau : retour au mythe d'Antigone », *ibid.*, p. 85-102.

Si l'angélisme de *Séraphita*, livre que Balzac avoue avoir arraché « aux profondeurs de la mysticité »<sup>5</sup>, ne convient guère comme terme de comparaison, en échange *Jésus-Christ en Flandre* le fait pleinement, là où le narrateur affirme : « Je me trouvais, comme sur la limite des illusions et de la réalité, pris dans les pièges de l'optique et presque étourdi par la multitude des aspects »<sup>6</sup>. Mais il nous semble, quant à nous, que leur parenté est plus profonde que cette rencontre des thèmes. Le côté balzacien de Marguerite Yourcenar est nourri de sa conception même du roman et j'ose dire de la vie, de sa philosophie même – les deux s'informent l'une l'autre, réciproquement. Elle a accédé à ce qu'elle considérait comme exceptionnel dans le cas des femmes :

Il y a peu de romanciers de génie ; les romancières de génie sont, certes, encore plus rares. [...] un grand roman présuppose un libre regard porté sur la vie que la coutume sociale, jusqu'ici, n'a guère permis aux femmes ; il suppose aussi, dans les meilleurs cas, un luxe de puissance créatrice que les femmes semblent avoir rarement eue, ou du moins pu manifester, et qui ne s'est donné jusqu'à présent libre cours que dans la maternité physiologique<sup>7</sup>.

Romancière de génie, elle l'est, sans aucun doute, mais il reste à envisager si, parmi les grands romanciers du monde, Balzac se prête vraiment à un rapprochement à faire. On a souvent remarqué que les noms d'auteurs qui reviennent le plus souvent sous la plume de Marguerite Yourcenar n'appartiennent pas à la littérature française, et pas au XIX<sup>e</sup> siècle. Nous apprenons que le père de Marguerite Yourcenar n'était pas très grand lecteur de Balzac.<sup>8</sup> En revanche, elle avoue qu'elle relit Hardy et Tolstoï et au moment où on lui réplique « Là encore, aucun Français » elle répond : « Vous me le faites remarquer : je n'y pensais même pas. Je relis certes Balzac, ou Saint-Simon, ou Montaigne, mais ceux-là sont déjà beaucoup plus loin dans le passé »<sup>9</sup>.

En toute probité, rappelons donc d'abord si Marguerite Yourcenar nous encourage à faire cette comparaison. La mention du nom de

---

<sup>5</sup> Honoré de BALZAC, Dédicace au *Livre mystique – Séraphita*, II<sup>e</sup> édition, Paris, Werdet, 1836, p. 6

<sup>6</sup> Honoré de BALZAC, *Jésus-Christ en Flandre, Œuvres complètes – Études philosophiques*, Paris, Société d'Édition littéraire et artistique, 1901, p. 332

<sup>7</sup> Marguerite YOURCENAR, « Selma Lagerlöf, conteuse épique », *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1991, p.109-129, p.109

<sup>8</sup> Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Éditions du Centurion, 1980, p. 48

<sup>9</sup> *Ibid.*, 1980, p. 250

Balzac dans ses écrits constituerait à elle seule l'objet d'une longue recherche. Nous n'avons pas l'intention de l'entreprendre ici. Contentons-nous de dire que dans les notes qui accompagnent ses romans ou bien dans ses entretiens Balzac apparaît dans une position moins avantageuse que Flaubert, par exemple, pour ne pas parler des écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels Proust occupe une place privilégiée. Notons deux remarques de Marguerite Yourcenar sur le roman où Balzac est évoqué. La première est tirée des "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*" :

Ceux qui mettent le roman historique dans une catégorie à part oublient que le romancier ne fait jamais qu'interpréter, à l'aide des procédés de son temps, un certain nombre de faits passés, de souvenirs conscients ou non, personnels ou non, tissés de la même matière que l'histoire. Tout autant que *La Guerre et la Paix*, l'oeuvre de Proust est la reconstitution d'un passé perdu. Le roman historique de 1830 verse, il est vrai, dans le mélo et le feuilleton de cape et d'épée ; pas plus que la sublime *Duchesse de Langeais* ou l'étonnante *Fille aux yeux d'or*. Flaubert reconstruit laborieusement le palais d'Hamilcar à l'aide de centaines de petits détails ; c'est de la même façon qu'il procède pour Yonville. De notre temps, le roman historique, ou ce que, par commodité, on consent à nommer tel, ne peut être que plongé dans un temps retrouvé, prise de possession d'un monde intérieur. (CNMH, p. 527)

La seconde appartient au "Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir*" :

Combien de personnages ressemblent à des héros de bandes comiques : on s'en sert *ad nauseam*, tirant parti de l'agrément que la connaissance antérieure d'un nom ou d'un caractère procure au paresseux lecteur. Dickens pêche souvent ainsi par sentimentalité envers ses propres créatures. Stendhal jamais. Balzac verse dans ce travers, mais le foisonnement des faits et des sensations est tel dans la *Comédie humaine* que les répétitions aussi sont imbues d'une vie propre, finissent par *enrichir*, même si elles ne développent ni ne modulent pas. Même jeu pour Proust. (CNON, p. 854)

Les deux fois Balzac n'est qu'un élément dans une suite d'exemples pour argumenter une assertion d'ordre général. La première concerne le temps, le rapport entre l'histoire et le présent dans le roman historique, l'autre, il est vrai, porte sur un procédé considéré comme balzacien dans son origine, qui allait garantir la cohésion de son oeuvre ; celui justement qui avait arraché à l'auteur de *La Comédie humaine* un cri d'enthousiasme au moment où il s'était rendu rendu compte qu'il était en train de devenir un génie – le retour de personnages, les répétitions. Mais, depuis, nombre d'écrivains en ont

fait usage, et Marguerite Yourcenar en nomme quelques-uns. Même dans ce dernier cas, après qu'elle a énoncé l'idée générale que les exemples sont censés concrétiser, Balzac n'apparaît guère comme noyau de la démonstration. Non pas qu'il ne soit pas situé le premier – bien que, chronologiquement, il puisse prétendre à cette position. Mais ici, comme ailleurs, la chronologie n'est pas le grand souci de l'auteur. On n'a qu'à relire la remarque citée sur le roman historique, qui s'ajoute à tant d'autres sur les grands phénomènes de la culture, pour comprendre que le temps pour Yourcenar est plutôt une durée qu'un temps mathématique. Non seulement grâce à la subjectivisation imposée par une forte personnalité qui « intériorise » temps et espace, mais surtout la vision synthétique qui régit sa création n'a que faire d'une telle approche analytique.

C'est Proust qui apparaît plutôt, ici comme ailleurs, en tant qu'exemple et « maître » privilégié – bien que pour l'auteur d'*Alexis* la posture de « disciple » ne convienne pas, lorsqu'on essaie de définir sa relation aux grands auteurs souvent invoqués. Si Proust l'est, plus que d'autres, ce n'est guère pour reconnaître de façon explicite une influence directe sur son œuvre mais plutôt pour cerner de plus près la mentalité et les stratégies littéraires du siècle auquel elle appartient et dont l'auteur de *La Recherche* est le porte-parole. En échange il ne figure pas parmi les plus grands romanciers, quand il s'agit de considérer l'existence du personnage en tant que critère d'appréciation, son enrichissement progressif ; c'est Tolstoï qui l'emporte de ce point de vue dans la suite du paragraphe cité.

Yourcenar se plaît à nommer les chroniques ou les grands auteurs qu'elle lit, elle les commente – ses sources sont là, avec une probité hors pair, on n'a qu'à les cueillir. Mais il faut reconnaître que leur multitude même ne nous aide guère à dire laquelle considérer en fin de compte, d'autant plus que l'auteur s'empresse d'ajouter d'habitude comment elle les transgresse toutes dans l'imaginaire. « Prise de possession », « intériorisation » – tels sont les mots qui reviennent sous sa plume quand il s'agit de fictionnaliser les données de l'histoire ou de transposer un texte préexistant.

Dans le deuxième cas, le passage où le nom de Balzac apparaît – et que nous n'avons pas cité en entier – aboutit toujours à Proust, pour s'y attarder longuement, bien qu'il illustre en fait le procédé balzacien du retour des personnages. Là, ou dans d'autres circonstances, Balzac ne joue pas le premier rôle. L'admiration manifeste dans certaines épithètes – « sublime », *La Duchesse de Langeais*, « étonnante », *La Fille aux yeux d'or* – y est tempérée par des reproches assez durs qu'on leur adresse : « verser dans le mélo et le feuilleton de cape et d'épée »,

pareils, sous un certain angle, à la plupart des romans historiques des années '30.

À lire attentivement le premier passage cité on pourrait découvrir que les « petits détails » dont Flaubert se sert dans *Salammbô* sont en fait le propre de Balzac, qui, lui, considérerait que les détails sont une invention à même de renouveler le roman. Les introductions en tête des *Études de mœurs* et des *Études philosophiques*, écrites sous sa dictée, en portent foi, insistent sur « la minutie du détail » balzacien : « Souvent M. de Balzac n'a encore décrit que l'intérieur d'une cuisine, d'une arrière-boutique, d'une chambre à coucher, que sais-je, et déjà l'intérêt arrive, le drame palpite, l'action est entamée ; de l'arrangement de ces meubles, de la disposition de ces intérieurs et de leur minutieuse description, s'exhale une révélation lumineuse du caractère de ceux qui les habitent, de leurs passions, de leurs intérêts dominants, de toute leur vie en un mot »<sup>10</sup>.

Quant à Marguerite Yourcenar, elle reprend dans le passage cité une opposition qui lui est chère entre l'extériorité et l'intériorité dans la construction d'un roman et fait le départ entre le type de vision nourri par Balzac et par Flaubert et celle du XX<sup>e</sup> siècle ; aussi le détail l'intéresse-t-elle d'un autre point de vue, où l'observation ne prime pas :

Invention des détails. Procession de Saint-Sang : le détail n'a été donné que pour motiver celui des dîneurs assis près de la fenêtre de la taverne (influencé par les souvenirs de Séville) ; mais la procession avait lieu après le premier lundi de mai, ce qui va finir par décider de la chronologie de la fin du livre.

D'autre part, le détail amène celui des gardes-wallonnes ayant fait la haie et celui de la fatigue du prieur, qui a suivi la procession à pied. Finalement, la mention du Saint-Sang devient une espèce de symbole du sang qui coule. (CNON, p. 877)

À souligner, dès le début, que la présence des détails apparaît ici comme le fruit de l'« invention » et non pas de l'observation, même si, par la suite, ceux qui s'ajoutent au premier trouvent leur source dans les souvenirs de l'écrivain. On y insiste sur la cohérence de la scène où un détail en amène un autre, pas essentiellement pour créer de la couleur locale, un milieu. En fin de compte c'est la valeur symbolique du détail qui importe dans ce cas. C'est elle qui fait la force de la séquence commentée par l'auteur même. Cette stratégie, Balzac l'emploie parfois – telle la valeur de la fleur dans *Le Lys dans la*

---

<sup>10</sup> Félix DAVIN, « Introduction aux *Études de mœurs* et aux *Études philosophiques* », BALZAC, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 12 tomes, 1976–1981, t XI, p. 244-5.

vallée, à mettre en rapport aussi avec un certain symbolisme mystique cultivé aussi par Nerval.

Mais la conception de l'amour qui nourrit ce roman et la symbolique qui en dérive sont loin de plaire à Marguerite Yourcenar :

Voilà qui nous éloigne fort de l'amour selon le roman français, de l'amour tel que Félix de Vandenesse croit l'éprouver pour Mme de Mortsau, justement, et qui est une forme artificielle de l'adoration. Au mieux, c'est un amour de Dieu qui se trompe d'objet, ou qui passe à travers une série de verres réflecteurs romantiques<sup>11</sup>.

Mais ce qui est vraiment caractéristique pour Balzac, c'est la minutie de la description faisant appel à une suite de détails qui servent en fin de compte la cohérence psychologique d'un portrait, l'atmosphère cohérente d'une description, fût-elle celle d'une ville ou d'une maison, *incipit* familier aux romans balzaciens. Dans le portrait d'un Gobseck l'auteur de *La Comédie Humaine* s'ingéniait, par des comparaisons diverses et inquiétantes, à suggérer un mystère du personnage, mais celui-ci reste, malgré tout, centré sur un trait dominant d'ordre psychologique.

La diversité des portraits chez Marguerite Yourcenar est déconcertante. À ne suivre qu'un seul roman, *L'Œuvre au Noir*, on y découvre toutes les stratégies connues au long des siècles, depuis le portrait en action à la Homère jusqu'au portrait dans le miroir, véritable anamorphose de Zénon.

Construit à l'aide de certains détails concrets, certes, on ne peut guère qualifier le portrait yourcenarien de détaillé, de minutieux, d'autant moins à la manière d'un Balzac. L'auteur semble préférer en inventer ou glaner quelques-uns dans ses souvenirs, comme il l'affirme dans la note sur la procession du Saint-Sang.

Cultiver le détail, à la Balzac et/ou à la Yourcenar, voilà un sujet qui prête à réflexion. Contentons-nous ici d'en fixer quelques points de repère en faisant appel à une voix d'autorité au XX<sup>e</sup> siècle, celle de Roland Barthes qui dans son *Effet de réel*<sup>12</sup> se plaît à démythifier l'illusion référentielle. Il choisit lui aussi des exemples de Flaubert et de Michelet. Un « réaliste », d'abord – vu que sa démarche concerne surtout la littérature dite réaliste – mais pas Balzac, c'est vrai, peut-être parce que l'auteur de *Bouvard et Pécuchet* annonçait aussi la crise du personnage et celle du langage. Il a été assumé même par le Nouveau Roman français, où le détail envahit le texte chez un Robbe-

<sup>11</sup> Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p.78-9

<sup>12</sup> Publié originellement dans *Communications*, 11,1968. Nous citons d'après Roland BARTHES et al., *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p. 81-90.

Grillet et chez tant d'autres, tandis que Balzac, lui, reste la bête noire d'une ère du soupçon qui conteste le roman traditionnel, par quoi on entend surtout une fable cohérente, à base de personnages psychologiques bien individualisés. Puis Barthes nomme Michelet, un romantique, pour suggérer peut-être l'envergure de cet « effet de réel » qui ne couvre pas seulement la littérature dite réaliste. Il se manifeste dans toute œuvre qui entend donner une illusion référentielle.

Les détails que Barthes cite, il les qualifie d'« inutiles » voire d'« injustifiables » par rapport à la structure narrative ; notations « scandaleuses », véritable « luxe de la narration » ; « insignifiants » en dernière instance, de même que la description qu'ils esquissent, qui en fait ne décrit et ne représente rien, étant conforme non pas à un modèle réel mais aux règles culturelles de la représentation. À s'interroger sur « la signification de cette insignifiance », il affirme : « en posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave, la description réaliste évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmatique (précaution que l'on croyait nécessaire à "l'objectivité" de la relation) » ; et de conclure : « Sémiotiquement, le "détail concret" est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une *forme du signifié*, c'est-à-dire, en fait la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux "détails" et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler *l'illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de dénotation, le "réel" revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie de "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même de signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité »<sup>13</sup>.

Nous ne pouvons pas échapper à la force de fascination du verbe barthien. Et pourtant, on peut se demander si cette sévérité qui fait table rase de toute un tradition du roman occidental est vraiment justifiée. Oui, pour le Barthes des années '60, intéressé avant tout par

<sup>13</sup> Roland BARTHES et al., *op. cit.*, p. 86, 88-9.

les structures narratives. Il se faisait fort de dénoncer une littérature qui prétendait rendre compte du réel de façon immédiate, faisant ainsi concurrence à l'histoire, quand il ne s'agissait que de fournir du vraisemblable, produire un « effet de réel » qui nourrisse l'illusion référentielle. En fait, il dénonce plutôt les théoriciens du réalisme que les grands auteurs qui illustrent cette voie. Mais pour le Barthes des années '80, l'auteur de *L'Obvie et l'obtus*<sup>14</sup>, qui s'intéresse de plus en plus à l'image, l'effet de réel s'enrichit des prestiges du visible et l'écriture même n'est pas seulement destinée à donner du sens, à faire entendre, mais aussi à faire voir. Et que ce visible soit du « réel » ou bien du fantasmagorique – la question reste toujours ouverte.

Mais est-ce que « l'activité fantasmagorique » est vraiment « évitée » chez un Balzac ? Bien sûr que non, dans la mesure où il n'existe pas de réalisme pur, même pas dans le cas de l'histoire. D'ailleurs l'auteur de *La Comédie humaine* peut être vu aussi bien, à partir déjà de Baudelaire, comme un romantique.

Quant à Marguerite Yourcenar, qui écrit dans un siècle où le terme de « réalisme » s'est quelque peu dévalorisé – et on aime l'affubler d'épithètes telles que « poétique » ou « magique » –, elle est plutôt prudente à l'employer. En parlant de Thomas Mann, ce mot apparaît sous sa plume accompagné d'épithètes restrictives et pas toujours flatteuses. Il s'agit du « méticuleux réalisme » abritant l'allégorie, le mythe et le songe, ou bien d'un « réalisme bourgeois » qui couvre le document humain<sup>15</sup>.

Marguerite Yourcenar sent donc le besoin d'employer le terme de réalisme, vu qu'il nomme, tant bien que mal, une tradition littéraire où Thomas Mann se situe d'emblée et à laquelle elle n'est pas étrangère non plus : « un peu plus de réalité se coagulait. » (*CNON*, p. 857), dit-elle à propos de la création de Zénon. Cette quête de réalité, d'existence, un des leitmotifs de ses carnets de notes en marge de la genèse de ses personnages, est apparentée en son essence à celle d'un Balzac, lui aussi un pied dans la réalité et l'autre dans l'illusion. Mais elle est menée par des moyens différents de ceux du XIX<sup>e</sup> siècle. Et comment pourrait-il en être autrement quand, en véritable écrivain post-proustien, elle a perdu l'innocence de l'écrivain omniscient, la confiance d'un Balzac dans son savoir. Le rôle de narrateur qu'elle joue en est un bien différent. Un des chapitres de *L'Œuvre au Noir* porte le titre *La Voix publique*, et ne fait que reprendre les *quid-dire* à propos de Zénon :

<sup>14</sup> Voir notamment Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques* - III, Seuil, 1982, p. 25-42.

<sup>15</sup> Marguerite YOURCENAR, « Humanisme et hermétisme chez » Thomas Mann, *Essais et Mémoires*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1991, p. 165-194, p. 161, 194.

On sut plus tard qu'il avait d'abord passé quelque temps à Gand, chez le prévôt mitré de Saint-Bavon, qui s'occupait d'alchimie. On crut ensuite l'avoir vu à Paris, dans cette rue de la Bûcherie où les étudiants dissèquent en secret des morts, et où se prennent comme un mauvais air le pyrrhonisme et l'hérésie. D'autres, fort dignes de foi, assuraient qu'il tenait ses diplômes de l'université de Montpellier, ce à quoi certains répondaient qu'il n'avait jamais fait que s'inscrire à cette faculté célèbre [...]. On crut le reconnaître en Languedoc dans la personne d'un magicien séducteur de femmes [...]. (OR, p. 600)

Certains de ces bruits, Zénon les confirme par la suite, en passant, d'autres restent sans aucun écho. On croit entendre dans ce passage un véritable dialogue des voix qui forment la voix publique.

La « réalité » des détails yourcenariens dans ce chapitre est celle des oui-dire. Un acte de parole s'interpose entre un référent problématique – de par la distance qui le sépare dans le temps et dans l'espace du moment de l'écriture – et le signe qui en rend compte. Ils ne renvoient pas au réel même mais à ce qu'on en dit. Est-ce peut-être, ici, la démythisation des sources que les carnets et les entretiens énumèrent longuement ?... Mais en écrivain qui traite souvent d'un passé lointain, fût-ce l'Antiquité d'Hadrien ou la Renaissance de Zénon, comment ne pas mettre en doute la réalité de ce qu'on en relate, même dans les chroniques et les documents les plus dignes de confiance. Le réel y apparaît sous la forme d'un portrait à mille facettes dans le miroir où Zénon se mirait. Qui pourrait confirmer si ce que l'on dit d'Hadrien ou d'un autre est le réel même. Nombre de détails ne sont que parole rapportée. Comment s'y fier ?... Mieux vaut en inventer d'autres, en les dotant d'une signification différente du simple poids de réel, en vue d'une cohésion symbolique supérieure.

L'effet de réel est, chez Marguerite Yourcenar, le prix d'une infatigable quête de réalité qu'elle a le courage de mener à bon terme en pleine activité fantasmatique. Balzacienne, son œuvre l'est par cette obsession du réel qui se fait jour dans les interstices mêmes du rêve.

Ai-je vraiment répondu à la question si Marguerite Yourcenar est un écrivain balzacien ?... J'ose avouer avec la modestie de celle qui n'est pas, hélas, une yourcenarienne par érudition mais par une fidélité de lectrice acharnée, que je n'ai fait que peser le pour et le contre. Ce que j'ai réussi à faire c'est plutôt donner quelques détails sur le Détail à la quête d'un effet de réel qui, dans un siècle ne se faisant par fort d'infuser la vie à l'écriture, a la chance d'avoir eu et d'avoir encore, pour toujours, Marguerite Yourcenar.