

**DE CES TRACES QUI INCITENT  
À L'IMAGINATION PRODUCTRICE  
(Archives du Nord de Marguerite Yourcenar)**

par Elisaveta POPOVSKA  
(Université Sts. Cyrille et Méthode, Skopje)

En écrivant ses chroniques familiales intitulées *Le Labyrinthe du monde*, Marguerite Yourcenar a réalisé un « édifice immense du souvenir » en l'honneur de son ascendance. Les procédés littéraires qui sont intervenus dans la construction de cet édifice qu'on n'ose même pas nommer autobiographique tant le personnage de Marguerite s'est délibérément absenté de cette entreprise de reconstruction / construction de l'histoire familiale, sont déjà annoncés une vingtaine d'années plus tôt à propos d'un autre exploit littéraire qui lui a valu la gloire mondiale, celui dans lequel Yourcenar a (re)créé la vie de l'empereur Hadrien. Ainsi dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », Yourcenar écrit, « La vie de mon père m'est plus inconnue que celle d'Hadrien. Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre ; j'aurais à m'adresser à des lettres, aux souvenirs d'autrui, pour fixer ces flottantes mémoires » (*OR*, p. 527). Cette posture créatrice marque un curieux rapprochement avec la position qu'a adoptée Roland Barthes en écrivant son autoportrait en forme de compte rendu de ses idées mais aussi de ses obsessions, intitulé *Roland Barthes par Roland Barthes*. Il dit en exergue de cette œuvre, « Tout ceci doit

être considéré comme dit par un personnage de roman »<sup>1</sup>. Curieux rapprochement, car cette coïncidence dans la tentative d'entreprendre une écriture de soi de la position de l'extériorité par rapport à soi, se redouble avec la coïncidence des époques où les deux écrivains ont décidé de réaliser des œuvres de facture autobiographique (les années 70 du siècle précédent) ; et tout cela, dans des conditions où ils ne se sont jamais prononcés l'un par rapport à l'autre, comme s'ils vivaient dans la méconnaissance absolue de leurs travaux respectifs.

Et pourtant... que certaines comparaisons nous soient permises. Yourcenar dans le *Labyrinthe du monde* se dévoile à la fois romancière et historienne de sa souche ; Roland Barthes, lui aussi, se voulait un romancier, mais un romancier du romanesque et non pas du roman – il rêvait d'un mode expressif qui ne raconterait pas d'histoire bien structurée, mais qui rendrait compte de l'investissement affectif et intellectuel du personnage dans les faits de la vie quotidienne. Yourcenar avoue elle-même avoir compté, dans les volumes de sa chronique familiale, sur son imagination pour évoquer « le retour de l'église villageoise de [sa] grand-mère Mathilde et le bonheur que [celle-ci éprouvait] à marcher dans l'herbe par le matin d'été », et ajoute immédiatement après, « Mais mon projet m'obligeait à ce que *tous* les détails, même s'ils faisaient l'objet d'une sorte de montage romanesque, fussent authentiques » (*YO*, p. 214). Par une discipline éthique et esthétique, l'imagination, même dans les œuvres les plus fictionnelles de Yourcenar, est circonscrite par le document, par la trace. Yourcenar s'est clairement prononcée par rapport à la différence entre la méthodologie de l'historien savant et celle du romancier historique : l'historien doit comprendre le passé en essayant de résister à ses biais personnels, le romancier doit intérioriser le passé pour le recréer, pour le faire revivre.

---

<sup>1</sup> Roland BARTHES, *Œuvres complètes*. Tome III, Éric MARTY éd., Paris, Seuil, 1995, p. 79.

*De ces traces qui incitent à l'imagination productrice*

Le romancier [...] doit s'efforcer de rendre à ces documents figés que sont les documents historiques la souplesse et la chaleur des choses vivantes, et cette fluidité de la vie vécue. Il doit aussi rassembler en un tout (un tout plein peut-être d'éléments inexpliqués et contradictoires, absurdes même comme la réalité semble si souvent l'être) ces faits en miettes, en poussière, que l'historien recolle lui aussi, mais parfois tend à systématiser à l'excès. (ER, p. 51-52)

Ce procédé d'*intériorisation* du passé historique pour le faire revivre comme un présent littéraire rapproche Yourcenar de la méthode historique de Michelet qu'elle appelle « historien-poète » (ER, p. 55). C'est là l'autre point de rencontre avec Barthes, ou plutôt avec son engouement pour la méthode de Michelet. Yourcenar incarne à la perfection cette attitude d'historien que Barthes prisait tant dans Michelet parce que Michelet

[...] s'est fait historien par déchirement d'amour ; il ne supportait pas que d'innombrables morts de l'histoire (et surtout les morts inconnus) fussent morts pour rien, sans que nul ne pût savoir rien d'eux ; l'image du néant historique lui était intolérable ; il a donc essayé de redonner une figure, un destin, une mémoire au plus grand nombre d'hommes passés.<sup>2</sup>

Plus qu'évidente est la similitude avec la méthode que pratique Yourcenar pour l'écriture du *Labyrinthe*. Yourcenar est « frappée par la pauvreté de l'imagination généalogique de la plupart des gens », ainsi que par cet intérêt pour le passé de « la famille » qui ne réside que sur le sentiment de la possession d'un nom, et c'est pourquoi elle peut déclarer, « Il s'agit pour moi de donner une pensée à ces millions d'êtres qui vont se multipliant de génération en génération [...], à l'immense foule anonyme dont nous sommes faits [...] » (YO, p. 216-217). De la sorte, Yourcenar revient sur la clause programmatique qu'elle a déjà émise à l'occasion des *Mémoires d'Hadrien* « Refaire du dedans ce que les archéologues

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1249.

du XIX<sup>e</sup> siècle ont fait du dehors » (OR, p. 524). Ainsi, la boucle est bouclée, et Marguerite Yourcenar se confirme définitivement ancrée dans un acte créateur qui est une véritable osmose de l'investigation historique avec l'invention romanesque.

### De la trace au document

Quant à l'Histoire avec un H majuscule..., elle représente une connaissance par trace, dit François Simiand<sup>3</sup>. Rappelons brièvement certaines définitions clés que Paul Ricoeur donne dans son étude *Temps et Récit* à propos du phénomène de la trace. Cette dernière est pour lui le résultat d'un passage qui s'est effectué dans le passé : quelqu'un est passé par là et il en a laissé une trace ; la trace représente un effet-signe, le lieu de l'intersection de l'axe syntagmatique avec l'axe paradigmatique, de la relation causale avec la relation symbolique, de la capacité de la trace de représenter avec sa capacité de signifier ; la trace est une chose présente valant pour une chose absente...

En effet, la nature paradoxale de la trace réside dans sa dualité – elle est à la fois dynamique et statique ; son côté dynamique consiste dans l'acte de passage de quelqu'un « par là » dans le passé, tandis que son côté statique consiste dans l'acte de marquage – ce quelqu'un a laissé une marque, une trace de « ce » passage. La tentative de remonter de la trace au passage, puis du passage au passant, donc de remonter de ce qui est statique à ce qui est dynamique, de bondir de ces *ici* et *maintenant* de la trace à ces *là* et *jadis* du passage afin de se figurer le contexte dans lequel cette trace a été laissée, représente une tentative herméneutique ; pour réaliser cela, on procède par figuration, par médiation réflexive et imaginaire dans l'interprétation de la trace ; quand on se réfère au dynamisme de la trace, on prend plutôt en considération sa capacité de signifier, son caractère symbolique ; on met au premier plan toute l'ambiguïté de la relation entre le vestige et le passage parce que *la trace signifie sans faire*

---

<sup>3</sup> Paul RICOEUR, *Temps et Récit*, Tome III, Paris, Seuil, 1985, p. 13

*apparaître*<sup>4</sup>. La trace est l'évidence même de l'absence. Se figurer ce que *signifie* la trace, remplir intuitivement cette aporie de l'absence dans la présence, imaginer le contexte qui aujourd'hui manque autour de la trace, représente pour l'écrivain, et surtout pour la romancière chroniqueuse qu'est Marguerite Yourcenar, un procédé d'élection qu'elle utilise dans la construction de l'univers romanesque. Ce qui importe à Yourcenar, ce n'est pas tant le côté visible, statique de la trace, que son côté dynamique, invisible, à qui elle attribue un surcroît de sens et dont elle fait ressortir les potentialités poétiques. Son imagination créatrice / productrice fonde son œuvre sur les traces qui, en tant que legs, lui sont parvenues par voies différentes et sous formes différentes. Ces documents écrits, objets ou photographies, directement hérités des fonds familiaux ou compulsés dans les archives municipales, ont tous servi de restes / traces auxquels l'auteure Yourcenar a attribué une nouvelle pertinence sémantique. La valeur cohésive de cette attribution, sa capacité de placer ces traces dans un nouveau contexte interprétatif qui dépendrait de l'imaginaire de Yourcenar, résultent d'un récit qui possède le statut d'œuvre littéraire.

Pour introduire une subtile différenciation entre les notions de trace et de document, entre ce qui est concept et ce qui en est la réalisation concrète, matérielle, Ricœur dit qu'à partir du moment où la trace n'est pas seulement laissée, mais conservée, elle devient document. En effet, toute trace laissée par le passé vaut en tant que document dès qu'elle devient objet d'un choix raisonné de questions de la part du chercheur<sup>5</sup>. La collecte des documents, leur sauvegarde, se réalisent par des formes institutionnalisées, dans l'acte de leur mise en archives. Ainsi, le document est le lieu d'une double intentionnalité : d'une part, quelqu'un a conservé le document dans l'intention de le rendre accessible à la consultation par les générations à venir – c'est dans le but de conjurer la menace de l'effacement de la trace que les archives sont instaurées ; d'autre part, toute trace peut s'élever au rang de document à partir du

---

<sup>4</sup> Une formule de Lévinas citée par Ricœur, *ibid.*, p. 226-227.

<sup>5</sup> Paul RICOEUR, *ibid.*, p.13.

moment où elle devient objet de questionnement intentionnel de la part de celui qui l'examine ; mais, peuvent aussi obtenir le statut de documents les traces qui n'ont pas été intentionnellement destinées à être examinées par la postérité et qui, par le jeu des hasards, sont parvenues jusqu'à nous, attirent notre attention et se prêtent à notre interprétation. Dans une telle perspective, il est tout à fait pertinent d'envisager la possibilité d'une *invention documentaire*<sup>6</sup> et d'avancer l'idée que la démarche herméneutique prédomine dans l'acte de l'interprétation de la trace / document.

En effet, toute question se pose dans l'attente d'avoir une réponse et présuppose une quête de sens. Cette forme de dialogue avec les documents représente le socle sur lequel repose l'histoire familiale romancée de Marguerite Yourcenar. Les traces dans l'entreprise romanesque de Yourcenar deviennent inévitablement des documents, hantés par les fréquentations passionnées qu'elle en fait. Il y en a de toutes sortes : témoignages écrits (documents livresques), témoignages non-écrits (objets de toute sorte), témoignages oraux (souvenirs des autres). Cette obsession du document est clairement affichée dans les titres des deux premiers volumes de la trilogie familiale *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord* ; ces titres représentent des programmes narratifs, abritent le sème de la recherche, de la quête et suggèrent un développement narratif à partir de l'instrumentalisation de la trace.

Dans le premier volume, *Souvenirs pieux*, la reconstruction de la lignée maternelle s'ouvre par l'évocation du souvenir pieux dédié à la mémoire de sa mère, morte deux jours après son accouchement de Marguerite. Les évocations de plusieurs souvenirs pieux, dispersés dans le texte et dédiés à plusieurs membres de la famille maternelle, servent de déclencheurs pour les développements imaginaires et méditatifs sur ce que ces individus avaient pu représenter pendant leur vivant. Le volume intitulé *Souvenirs pieux* est métaphoriquement l'hommage que Yourcenar a voulu rendre aux prédécesseurs morts, une dette dont elle

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

ressentait devoir s'acquitter, une dette envers la famille de sa mère que l'écrivaine n'a pas eu la possibilité de mieux connaître.

Le titre du deuxième volume, *Archives du Nord*, suggère explicitement la tentative de l'écrivaine d'étayer un récit à partir des documents. Yourcenar a évidemment voulu jouer sur le fait que, pour écrire ce livre, elle a eu à consulter les archives de la région française du Nord car, comme elle le dit, les *Archives du Nord* sont nées de son retour en Flandre (YO, p. 214). Donc, il s'agit, de prime abord, du niveau le plus institutionnalisé de la sauvegarde de documents, il s'agit d'archives régionales, locales et municipales, qui sont comme les gardiens de la mémoire collective et aident à la reconstruction de la couleur locale. Mais, la véritable tentation pour l'imaginaire généalogique de Yourcenar ce sont justement ces archives familiales, ces legs en forme de notes, lettres, objets personnels, portraits, qui sont constitués dans l'intention de rester dans le cercle restreint de la famille et de passer de génération en génération. Ils sont gardiens de la mémoire familiale et représentent « un excellent champ d'étude, ne fût-ce que parce que, différant en cela des documents historiques bien connus, ils n'ont pas été tirés à hue et à dia par les érudits, de vues et de partis opposés les uns aux autres » (YO, p. 218-219). Et, finalement, c'est une certaine manière pour Yourcenar d'archiver les faits du passé en sédimentant sa propre biographie<sup>7</sup>. Cela veut dire que Yourcenar se livre elle-même à l'écriture d'archives, en assurant en même temps une consécration littéraire à ce document / monument érigé en mémoire de sa famille.

### **De l'imagination historique à l'imagination romanesque**

Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>8</sup>, Paul Ricoeur, en essayant de définir le phénomène du souvenir, reprend la métaphore *de la*

---

<sup>7</sup>Jean RAYMOND, « *Archives du Nord*, Archives de l'écriture », *Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque international de Valencia, Elena REAL éd., Université de Valencia, 1984, p. 123-127.

<sup>8</sup> Paul RICOEUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000.

*présence de l'absence*. Cette métaphore est commune à l'imagination et à la mémoire par le fait que les capacités représentatives de ces deux activités mentales reposent sur la construction des images. Dans une telle perspective, la tentative de la reconstruction de *ce qui fut et n'est plus* retombe irrémédiablement dans la représentation imagée. Collingwood parlait déjà d'une imagination historique donnée *a priori*<sup>9</sup>, qui d'ailleurs l'avait amené à établir une sorte de quasi-identification entre le travail du romancier et celui de l'historien. Cela permet à Ricœur de conclure que « l'implication subjective constitue à la fois la condition et la limite de la connaissance historique »<sup>10</sup>. En effet, ce qui est la plus grande contrainte pour l'historien, semble être pour le romancier le moment privilégié pour l'épanouissement de son imagination ; le romancier transforme cette imagination historique, qui se soucie de *reconstruire* selon la grille de l'exact, en une imagination romanesque qui se donne la liberté de *construire* selon la grille du potentiel. C'est une imagination qui produit en libérant progressivement les possibles enfouis dans le passé.

Pour Yourcenar, romancière de l'histoire familiale, le document, même s'il subit une forte subjectivation, reste la source principale d'information. L'interprétation subjective se greffe sur le savoir objectif qu'est le document ; cette interprétation subjective s'interdit, en même temps, de s'éloigner des ancrages socioculturels que véhicule le document. Donc l'imagination productrice de Yourcenar n'agit pas sans contrainte ; tout au contraire, elle est soumise à une discipline éthique et esthétique, on dirait une discipline presque classique, dans la tradition la plus favorable du mot. Ce code du respect des règles du jeu, qui sont de ne pas tomber dans des divagations et de se tenir au plus près du vraisemblable, d'apporter même un certain contrôle dans la liberté de créer, fait de Yourcenar l'un de ces rares talents qui donnent le

---

<sup>9</sup> Paul RICOEUR, *Temps et Récit III*, *op. cit.*, p. 260.

<sup>10</sup> Paul RICOEUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, *op. cit.*, p. 440.

meilleur de soi dans des conditions restrictives, en l'occurrence, des *restrictions documentaires*. C'est, évidemment, le plus grand paradoxe de presque toutes les œuvres de Yourcenar – elle excelle à donner le maximum d'intensité romanesque ou dramatique là où le document demande d'elle un inconditionnel encadrement dans un milieu déterminé comme vrai. Dans l'évocation de l'histoire des membres d'une famille, il y a ce que l'on sait (les dates et les lieux des événements importants, les habitations, les professions), mais il y a aussi « ce que l'on suppose, ce que l'on invente ou réinvente pour trouver des clés, pour combler un doute, en quelque sorte pour assurer la continuité jusqu'à soi de ces personnages, et ainsi se rassurer. C'est dans cette quête que s'enracinent les dérives romanesques. Dans les arrangements et la redistribution des rôles, dans les opérations de valorisation ou de dévalorisation d'une lignée par rapport à une autre, selon les intérêts de chacun »<sup>11</sup>.

Ces suppositions qui constituent la force cohésive du récit yourcenarien, déplacent les accents d'importance quant aux faits, induisent à une *transparence intérieure* quant aux personnages et comblent les vides de la mémoire familiale par des solutions poétiques, c'est-à-dire narratives, rhétoriques et imaginaires. En illustration, nous pouvons évoquer le récit reconstituant le terrible accident de chemin de fer qu'a subi le grand-père Michel Charles lorsqu'il était encore étudiant en droit à Paris. Il s'agit d'un épisode d'*Archives du Nord* qui raconte l'excursion du jeune homme à Versailles lors des Grandes Eaux. Il avait pris avec sa bande d'amis le train, un moyen de transport tout nouvellement introduit en France et qui n'inspirait pas encore un sentiment de sécurité à tous les voyageurs. C'est un récit au présent, merveilleusement mené dans sa métamorphose évocatrice ; il commence par la présentation d'une atmosphère de détente et de bonheur, d'un merveilleux jour de printemps où les jeunes gens sont accompagnés de leurs grisettes, pour finir par une vision dantesque où le grand-père, se frayant une voie à travers le bois enflammé et la chair humaine, étouffé dans la fumée, réussit à se sortir du compartiment par une

---

<sup>11</sup>Anne MUXEL, *Individu et la mémoire familiale*, Paris, Nathan, 2002, p. 186.

brèche et à être l'unique des quarante-huit voyageurs de son wagon à survivre à cet accident (*AN*, p. 1014-1015). Cette histoire, marquée par un grand diapason de tons, atteint une grande intensité dramatique, et se termine par une pause narrative, par une sorte d'intrusion métadiscursive de la part de l'auteur, moyennant laquelle Yourcenar nous présente les sources, les documents, qui ont servi de tremplin à son imagination. Ce sont, en premier lieu, les brefs souvenirs que Michel Charles avait rédigés près de quarante ans plus tard dans le but de les léguer à ses enfants. Selon l'appréciation de Yourcenar, son grand-père était dénué de tout don d'écrivain, mais l'intensité de son récit démontrait que les cicatrices psychiques de ce désastre l'avaient tirillé jusqu'à la fin de sa vie. Néanmoins,

[h]omme du XIX<sup>e</sup> siècle, respectueux de toutes les formes de décence, Michel Charles n'a pas indiqué par écrit que quelques aimables filles s'étaient jointes à la joyeuse petite bande. Il mentionna leur présence à son fils. Il a aussi épargné à ses enfants quelques détails hideux, que je prends dans les rapports officiels. (*AN*, p. 1016)

Yourcenar avoue que, faute de pouvoir trouver dans la liste officielle des morts les noms des jeunes filles, elle se donne la liberté de les affubler de noms littéraires pour leur donner une consistance de personnages qui ont réellement existé dans le passé. Le fait que personne ne s'est donné la peine de noter leurs noms dans les rapports officiels, même si leur présence a été attestée par le témoin oculaire qu'était Michel Charles, offre à l'auteure la possibilité de l'invention documentaire.

Donc, on discerne trois formes de documents dont s'est servie Yourcenar dans la résurrection des scènes de l'accident : témoignages directs écrits, témoignages indirects oraux et documents officiels institutionnalisés par l'État. Cette hantise de Yourcenar pour l'exactitude dans l'évocation des faits historiques est une fois de plus confirmée par sa correspondance où elle demande à une amie de lui envoyer quelque compte rendu de journal de l'époque pour savoir « depuis quand cette ligne a été

ouverte et si cette expérience représentait pour les jeunes filles et garçons une expérience nouvelle »<sup>12</sup>. Le récit de cette catastrophe dans *Archives du Nord* se réalise par une sorte de stratification entre la mémoire généalogique, la documentation minutieuse et l'invention littéraire, dont témoigne le passage suivant :

Une atmosphère de fête foraine et d'émeute bon enfant règne à la gare de Versailles. [...] Un train tiré par deux locomotives entre en gare ; des couples bourgeois endimanchés, mais que débraillent la poussière et la chaleur précoce, des lycéens, des ouvriers en casquette, des femmes traînant des enfants et tenant des brassées de jonquilles qui, déjà, commencent à se faner, se ruent sur les hauts marche-pieds. Lemarié a juste le temps de faire remarquer à ses camarades un marin très galonné qui monte dans le compartiment voisin du leur : l'amiral Dumont d'Urville, récemment rentré après mille dangers d'une exploration de l'Antarctique ; une dame bien mise et un jeune garçon qui est sans doute son fils l'accompagnent. (*AN*, p. 1014)

Ainsi, l'intuition littéraire qui préside à la description du grouillement humain à la gare de Versailles dans une atmosphère printanière est inextricablement liée aux informations que l'histoire peut confirmer comme valides : les heures de départs des trains en ce jour fatal et la mort dans le train accidenté de l'un des plus grands explorateurs français de l'époque, Dumont d'Urville.

Yourcenar continue même de refuser une valeur littéraire aux lettres que son grand-père avait rédigées lors de son voyage en Italie qu'il avait entrepris pour se remettre de l'accident ; il avait soigneusement recopié ces lettres peu avant sa mort dans l'intention de les laisser à sa postérité. Mais, cette défaillance littéraire n'empêche pas, selon Yourcenar, que ces lettres deviennent de véritables documents qui renseignent sur plusieurs points du vue de son grand-père ; Yourcenar utilise même le verbe *déchiffrer* pour désigner son approche de ces documents – elle les

---

<sup>12</sup> Valeria SPERTI, *Écriture et Mémoire*. Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar, Napoli, Liguori editore, 1999, p. 111.

interroge sur ce qu'ils disent, selon l'optique d'un jeune Flamand qui trouve que certains aspects de l'Italie du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ne l'enthousiasment pas, autant que sur ce qu'ils ne disent pas, au sujet des aventures sensuelles de Michel Charles qu'on présume à partir de minces mentions sur le charme de certaines femmes rencontrées au cours du voyage. Ces interrogations adressées aux documents sont le prétexte pour un glissement vers des considérations reflétant les vues critiques de Yourcenar sur l'Italie contemporaine. Ainsi, le tourisme moderne qui commercialise, en les désacralisant, les lieux de mémoire de la civilisation occidentale ; l'aveuglement populaire qui a amené, à un moment donné de l'histoire, à la légitimation du fascisme ; la pollution grandissante, la surpopulation et l'industrialisation incontrôlées qui ôtent aux villes leur charme de patrimoine culturel, en font partie (AN, p. 1029). Les points de vue de Yourcenar se greffent sur les points de vue du grand-père et leur entrelacement illustre à merveille cette tendance de l'écrivaine, ouvertement déclarée, de forger par cette œuvre un nouveau genre mixte entre le roman, le poème et l'essai et qui serait plus près de l'essai<sup>13</sup>.

Ce procédé par analogie prend à un certain moment le nom de *sympathie imaginative*, une expression que Yourcenar utilise pour désigner à quel point elle imagine certains de ces ancêtres selon l'optique de ses propres préoccupations. C'est en imaginant une représentante de ses ancêtres innommés qui constitueraient le côté paysan de sa lignée et dont, d'ailleurs, elle n'a pas réussi à trouver de traces fiables dans les documents officiels, que Marguerite Yourcenar peut écrire<sup>14</sup> :

Au sein de commodités et même de luxes d'un autre âge, je fais encore des gestes qu'elle fit avant moi. Je pétris le pain ; je balaie le seuil ; après les nuits de grand vent, je ramasse le bois mort. [...] Nous avons l'hiver les mêmes mains gonflées. Et je sais bien que ce qui fut pour elle nécessité a été pour moi un choix, du moins

---

<sup>13</sup> Valeria SPERTI, *op. cit.*, p. 50.

<sup>14</sup> Yourcenar donne à cette ancêtre imaginaire le nom littéraire de Françoise Leroux.

*De ces traces qui incitent à l'imagination productrice*

jusqu'au moment où tout choix devient irréversible. [...] C'est par les faits et gestes les plus banals qu'il faut d'abord tenter de cerner un être, comme si on le crayonnait à grands traits. Mais il serait grossier de dénier à cette inconnue ces émotions plus subtiles, presque plus pures, qui semblent naître du raffinement de l'âme [...]. Françoise a pu aimer autant que moi la musique des ménétriers et des joueurs de vielle, [...], trouver beau un coucher de soleil rouge sur la neige, ramasser tristement un oiselet tombé du nid en se disant que c'est grand-pitié. Ce qu'elle a pensé et senti à l'égard de ses contentements et de ses peines, de ses maux physiques, de la vieillesse, de la mort qui vient, de ceux qu'elle a aimés et qui sont partis, importe ni plus ni moins que ce que j'ai pensé ou senti moi-même. Sa vie a sans doute été plus dure que la mienne ; j'ai pourtant idée que c'est couci-couça. Elle est comme nous tous dans l'inextricable et l'inéluctable. (AN, p. 1050-1051)

Cette dernière considération nous ramène à l'idéologie dominante qui anime toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar, une idéologie qui nous apprend que toute l'humanité est animée par les relations de parenté, par le seul fait que nous tous appartenons à la même espèce, que nous répétons les mêmes gestes à travers les millénaires, que nous sentons les mêmes frissons de tristesse ou de joie face aux événements que nous offre la vie, faisant toujours partie de cet immense réseau où chacun est toujours en relation avec chacun par des correspondances dont les traces se font des relais.

Cette trace-relais qui nous met en relation avec nos prédécesseurs qui sont les humains et pas forcément toujours ceux qui participent à notre lignée, peut aussi être représentée par des objets dont nous sommes devenus les possesseurs moyennant leur transmission à travers les générations. D'ailleurs, Yourcenar au moment de la rédaction d'*Archives du Nord* était encore en possession de quelques objets que Michel Charles avait apportés de son voyage en Italie. Et parmi eux, deux poignées de porte en bronze doré en forme de bustes antiques. Yourcenar écrit :

Ces deux petits bronzes fondus en Italie il y a près de quatre siècles, [...] recouverts de l'or presque inaltérable des anciens

doreurs, ont été touchés par des centaines de mains d'inconnus qui tournèrent ces poignées, ouvrirent des portes derrière lesquelles les attendait quelque chose. Un antiquaire les a vendus au jeune homme en pantalon gris perle ; vieilli et malade, mon grand-père les a peut-être affectueusement caressés. (AN, p. 1041)

Par le sentiment d'appartenance, dans ce jeu de substitution métonymique (l'objet pour l'homme), Yourcenar se sent autorisée à faire revivre non seulement son ascendance la plus proche mais aussi tous les personnages qui ont posé leurs mains sur cet objet. Cet objet devient relique, objet sacré, parce qu'il assure la continuité entre les générations qui l'ont touché. Il devient un objet émotionnellement et symboliquement investi. La force magique du toucher, réciproquement échangée entre l'objet et l'homme, ira même au-delà de cette continuité générationnelle et chatouillera l'imagination de Yourcenar. Par une mise en abîme dans le temps, elle mettra cet objet en relation avec d'autres objets, et ceux-ci en relation avec d'autres humains et ainsi de suite, constituant cet immense réseau de l'analogie universelle :

Je les ai fait monter sur deux bouts de solive provenant de la maison américaine que j'ai faite mienne ; le bois de leur socle a crû avant la naissance de Michel Charles dans le grand silence de ce qui était alors authentiquement l'île des Monts-Déserts ; le tronc coupé par l'homme qui construisit cette maisonnette a été flotté sur les eaux étincelantes du bras de mer, qui, l'hiver, bouillent et fument au contact de l'air plus froid qu'elles-mêmes. Les "gens du pays" qui logeaient ici avant moi en ont usé le grain en traînant leurs gros souliers sur cet épais plancher [...]. On me dira que chaque objet pourrait donner lieu à une pareille méditation. On n'aura pas tort. (AN, p. 1042)

C'est par ce procédé original que Yourcenar, en écrivant *Le Labyrinthe du monde*, a réussi à laisser d'elle-même une trace dans le Temps. Elle a réalisé une œuvre littéraire en composant ses propres archives, en constituant un document / monument en forme de trace écrite à valeur littéraire. Elle a vaincu le Temps et elle a définitivement rencontré Proust.