

# LES PAYSAGES NORD-AMÉRICAINS DE MARGUERITE YOURCENAR

par Walter WAGNER (Université de Vienne)

Voyageuse et lectrice infatigable, Marguerite Yourcenar possède un goût insatiable pour l'évasion aussi bien sur le plan spatial qu'intellectuel ; les traces en sont visibles un peu partout dans son œuvre protéiforme. À part la période d'immobilité à laquelle elle fut contrainte durant la dernière maladie de Grace Frick, Yourcenar ne cessa d'explorer le visage de la terre, poussée par une curiosité hors du commun qu'elle partagea avec Stendhal : « J'ai recherché avec une sensibilité exquise la vue des beaux paysages ; c'est pour cela uniquement que j'ai voyagé. Les paysages étaient comme un *archet* qui jouait sur mon âme »<sup>1</sup>.

Dans cette étude, nous ne cherchons pas à suivre l'écrivaine dans les coins les plus exotiques du globe, mais nous nous contentons d'analyser ses « virées » sur le continent nord-américain où elle fut confrontée tout à la fois aux excès de l'urbanisation et aux grands espaces vierges. Après avoir exploré dans sa jeunesse les paysages européens parsemés de vestiges et monuments classés, précieux témoins de l'histoire humaine, Yourcenar fit la connaissance de la nature sauvage<sup>2</sup> et ahistorique

---

<sup>1</sup> STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1973, p. 37.

<sup>2</sup> Étant donné le caractère dynamique du concept de nature sauvage, le philosophe américain Oelschlaeger postule : « L'idée de nature sauvage est ce que n'importe qui ou n'importe quel groupe se plaît à penser » (Max OELSCHLAEGER, *The Idea of Wilderness. From Prehistory to the Age of Ecology*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1991, p. 281). Pour notre étude, nous proposons

durant les années suivant son émigration aux USA. D'ailleurs elle ne semble pas avoir compris les conséquences poétologiques de son changement de domicile qu'elle jugeait d'abord comme provisoire lorsqu'elle explique à Claude Servan-Schreiber en 1976 : « Les États-Unis ne m'ont pas marquée sur le plan littéraire » (*PV*, p. 177). Au contraire, comme le démontre Bérengère Deprez, les années américaines de Yourcenar entraînent bel et bien « une approche complètement nouvelle de la nature dans l'ensemble de la fiction et des autres écrits d'après-guerre de l'auteur »<sup>3</sup>, transformation qui a également dû toucher sa conception du paysage.

En dépit de l'avertissement du géographe Georges Bertrand, qui va jusqu'à postuler un « refus assez général de considérer le paysage comme un objet de recherche »<sup>4</sup>, soutenant qu' « aucune méthode connue ne saurait s'appliquer à une notion aussi confuse et chaotique »<sup>5</sup>, nous nous pencherons sur un corpus de textes qui en raison de leur littérarité devraient s'opposer *a priori* à toute étude scientifique. Ce qui nous intéresse donc dans un premier temps, c'est de dépister les descriptions de paysages nord-américains dans l'œuvre de Yourcenar, pour ensuite déchiffrer ses préférences paysagères dans une perspective esthétique et éthique en recourant au théorème de Michael Jakob selon lequel « l'expérience *du* paysage est en général, et en premier lieu, une expérience *de soi* »<sup>6</sup>. Autrement dit, la fascination de l'auteur pour les paysages naturels dissimule des préoccupations existentielles que nous espérons mettre en lumière.

---

la définition suivante : est nature sauvage tout morceau de nature non-anthropogène. Nous traduisons.

<sup>3</sup> Bérengère DEPREZ, *Marguerite Yourcenar and the USA. From Prophecy to Protest*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 57. Nous traduisons.

<sup>4</sup> Georges BERTRAND, « Le paysage entre la Nature et la Société », *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Alain ROGER éd., Seyssel, Champ Vallon, coll. Pays/Paysages, 1995, p. 89.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Michel JAKOB, *Le paysage*, Gollion, Infolio, 2008, p. 31.

## **Définition**

À cheval entre le naturel et le culturel, le concept de paysage, ensemble de signifiants géo-écologiques et socio-culturels, de par sa polysémie, semble résister aux définitions simples. Nonobstant ce constat, nous nous référons à la définition proposée par le dictionnaire *Le Petit Robert* qui nous paraît suffisamment vaste sans se perdre dans l'obscurité sémantique : « Partie d'un pays, étendue de terre que la nature présente à l'observateur »<sup>7</sup>, acception rejetant évidemment l'idée d'un paysage urbain.

Pour qu'on puisse parler de paysage, il faut partir d'une interrelation triadique entre un sujet, un morceau délimité de territoire et un regard transformant l'environnement aperçu en catégorie esthétique. La « lecture » plus ou moins consciente du paysage par le sujet peut se traduire par des épithètes telles que « riant », « mélancolique », « pittoresque », « beau », « laid », etc. Autrement dit, le paysage est une « *construction mentale* »<sup>8</sup> du sujet et reste une entité subjective.

Or, le contact visuel qu'établit le sujet avec l'espace naturel n'amène pas forcément à son esthétisation, mais permet également l'emploi d'un code scientifique destiné à détailler les composantes objectives d'un environnement naturel précis, comme c'est le cas d'une approche géographique ou géologique qui ne nous intéresse pas ici.

## **Quels paysages ?**

Pendant les presque quatre décennies que Yourcenar vécut aux États-Unis, elle parcourut son pays d'accueil, même si ses textes en parlent relativement peu. Nous savons, par exemple, qu'elle visita

---

<sup>7</sup> *Le Grand Robert de la langue française, nouvelle édition augmentée*, tome 5, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, p. 381.

<sup>8</sup> Roger BRUNET, « Analyse des paysages et sémiologie. Éléments pour un débat », *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, op. cit., p. 17 sq.

le Sud – la Louisiane, la Caroline du Nord, la Floride, le Tennessee – pour préparer le recueil de negro spirituals publiés sous le titre de *Fleuve profond, sombre rivière* tout en renonçant à communiquer à d'éventuels lecteurs ses impressions de voyage. Dans « Les hommes vêtus d'espace »<sup>9</sup>, où elle dresse le bilan personnel du patrimoine mondial, elle se souvient, en dehors de l'Alaska qui lui est si cher, des « Barrier Islands »<sup>10</sup> et des « Everglades » en Floride (*TND*, p. 31), de « la côte californienne » (*TND*, p. 35), décor de la noyade esquissée dans « L'Italienne à Alger ».

Les passages consacrés aux descriptions de paysages nord-américains concernent principalement la côte de la Nouvelle-Angleterre, la région frontalière du Canada et surtout le Grand Nord des USA. Dans un entretien avec Jean Montalbetti, en 1977, elle avoue d'ailleurs sa prédilection pour les « paysages encore peu connus d'une Amérique restée primitive » (*PV*, p. 194 sq.) et déclare : « Cela rejoint mon goût pour l'Alaska où je suis allée au printemps, pour le cap Nord en général, mon goût pour les extrêmes frontières » (*PV*, p. 195). Il est intéressant de noter que cette rôdeuse des confins avec son penchant pour le mysticisme ne se sent pas attirée par les déserts américains. Est-ce qu'elle supporta mal la chaleur ? Ou bien l'eau, élément si abondant en Alaska, lui était-elle nécessaire ? Toutes questions sur lesquelles l'on ne peut que spéculer.

Dans l'œuvre yourcenarienne, l'expérience du paysage nord-américain, mythe double comprenant la nature sauvage et le paysage arcadien, inclut les paysages pastoraux, avatars de la

---

<sup>9</sup> Dans Marguerite YOURCENAR, *Les trente-trois noms de Dieu*, Achmy HALLEY éd., Montpellier, éd. Fata Morgana, 2003 (le titre a été choisi par l'éditeur).

<sup>10</sup> Le nom propre fait aussi fonction de terme générique décrivant une île allongée et située parallèlement à une côte. Il s'agit sans doute des îles-barrières de Virginie que Yourcenar compte parmi les paysages qu'elle voudrait revoir lors de son passage à la mort (cf. *YO*, p. 316). Nous citons d'après Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Bayard Éditions, 1997.

nature sauvage, apprivoisée et transformée en Éden contemporain<sup>11</sup>. La mention des environs idylliques de Petite Plaisance dans l'île des Monts-Déserts et la version fictionnalisée d'une Nouvelle-Angleterre du XVI<sup>e</sup> siècle dans *Un homme obscur* attestent de façon convaincante l'importance que l'auteur accorde à ce type de paysage.

### **Des paysages sublimes**

En mai 1977, Grace Frick, qui vient tout juste de terminer un séjour à l'hôpital, se lance dans un voyage d'un mois en Alaska accompagnée de Marguerite Yourcenar, sachant que le temps presse à la fois pour la malade et pour la région en question : « Elle [= Grace Frick] ne doutait pas que j'apprécierais l'Alaska, et voulait se hâter de le voir avant la détériorisation [*sic*] inévitable du pays » (*L*, p. 548). Les deux femmes traversent d'abord en chemin de fer le Canada de l'Atlantique au Pacifique, visitant les parcs nationaux de Banff et de Jasper avant d'arriver dans l'État le plus septentrional des USA. À la frontière entre le Canada (territoire du Yukon et Colombie-Britannique) et les États-Unis (Alaska), Grace Frick et Marguerite Yourcenar traversent la mer Intérieure, parmi les paysages naturels les plus spectaculaires au monde. Elle évoque le voyage pour la première fois dans une lettre à Jeanne Carayon du 6 juillet 1977, où elle décrit à la fois le ravissement qu'elle a éprouvé et le sentiment que l'art ne peut rendre compte de la somptuosité de la nature :

Comment parler de la beauté des ces immenses paysages encore quasi inviolés (pour combien de temps ?). En parcourant cet archipel d'îles et de promontoires surmontés de glaciers, et où le plus souvent la forêt descend jusqu'au ras de l'eau, je me suis

---

<sup>11</sup> Leo Marx souligne l'importance du mythe pastoral pour l'identité américaine et propose le terme de « "paysage intermédiaire", ni trop sauvage ni surcivilisé où le rêve d'une harmonie entre l'humanité et la nature pourrait être réalisable » (Leo MARX, *The Machine in the Garden. Technology and the pastoral ideal in America*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2000, p. 377). Nous traduisons.

souvent dit que c'était proprement *indescriptible*, et que seules les visions des poètes offraient çà et là un équivalent (Rimbaud : *J'ai vu des archipels sidéraux, et des îles...* ; Vigny : *Libre comme la mer au bord des sombres îles... Les grands pays muets...* ; toute la fin du *Voyage* de Baudelaire, moins le dernier vers, qui m'irrite toujours ; et Hugo, chez qui il s'agit moins d'un vers ou même d'un poème en particulier que du sens de la mer dans toute l'œuvre). Ceux-là ont *vu*, même ceux qui n'ont pas vu avec leurs yeux de chair. (*L*, p. 552)

Yourcenar est bouleversée par la contemplation de cette nature intacte et intemporelle où même la vie végétale est interdite, mais elle veut surmonter cet obstacle de l'impossible description, en faisant appel à l'autorité des poètes qui, eux, voient au-delà de la configuration physique du monde naturel pour en atteindre le fond symbolique.

Six ans plus tard, lorsqu'elle entreprend la rédaction du *Tour de la prison*, elle relève de nouveau le défi de décrire ce paysage de glaciers, cette fois mieux préparée, comme le montrent les lignes suivantes, tirées de l'essai « L'Italienne à Alger ». Dans un style sobre, elle décrit un moment d'éternité qui ressemble à une photographie :

La navigation dans la mer Intérieure fut un long glissement entre des créneaux de montagnes encapuchonnés de neige, encore assez dénués d'histoire pour paraître neufs et purs. Des blocs de glace tombaient avec un bruit sourd dans l'eau. Ce n'était pas le grand jour solaire de l'Arctique en été, mais la longueur des soirs et les rayons obliquement glissés entre les chaises longues y faisaient déjà penser. On ne quittait le pont que passé minuit, en plein crépuscule. Étendue au côté de cette femme couchée sous ses couvertures sur une chaise longue parallèle à la mienne, je regardais avec elle le ciel longtemps rouge, avec cette sensation d'être à la proue de la planète que donne toute remontée sur mer vers le Nord. (*TP*, p. 610)

La fascination de la voyageuse pour le paysage arctique s'explique en partie, sans doute, par une profonde mutation

intervenue à la suite des horreurs de la Seconde Guerre mondiale et induisant sa passion pour le règne minéral. Dans la préface de *La Petite Sirène*, Yourcenar s'en explique :

C'est à partir de cette époque et par l'effet d'une ascèse qui se poursuit encore, qu'au prestige des paysages portant la trace du passé humain, naguère si intensément aimée, vint peu à peu se substituer pour moi celui des lieux, de plus en plus rares, peu marqués encore par l'atroce aventure humaine. [...] Ce passage de l'archéologie à la géologie, de la méditation sur l'homme à la méditation sur la terre, a été et est encore par moments ressenti par moi comme un processus douloureux, bien qu'il mène finalement à quelques gains inestimables. (*PS*, p. 146)

En réalité, Yourcenar ne quitte pas le domaine de l'histoire, bien qu'elle touche à une sorte de limite en arrivant en Alaska. Dans cette contrée où l'impact de l'aventure humaine est minime, elle apprend à voir d'une nouvelle façon.

En effet, rétrospectivement, ce périple vers le nord fait figure de voyage initiatique de l'écrivaine habituée aux espaces peuplés et plus ou moins urbanisés de l'Europe et de l'Amérique du Nord. Dans le Grand Nord, elle fait la connaissance du sublime, état d'âme produit par le spectacle d'objets naturels infiniment plus grands que l'observateur. Il s'agit là d'une qualité esthétique que l'on trouve « seulement dans l'âme de celui qui juge »<sup>12</sup> et qu'en Europe peu de paysages peuvent susciter. On pensera surtout aux points culminants des Alpes et à certains endroits reculés de la Scandinavie. En employant les épithètes « neuf » et « pur », Yourcenar renvoie à un environnement qui n'est pas encore touché ou « souillé » par la présence humaine, faisant basculer son discours esthétique dans une réflexion écologique pour créer l'utopie d'un monde vierge des origines qui cependant n'est pas fait pour la vie tout court.

---

<sup>12</sup> Emmanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Heiner F. KLEMME éd., Hambourg, Meiner, 2001, § 26, p. 121. Nous traduisons.

L'importance de cette confrontation avec un paysage transcendant la catégorie du beau est soulignée par un commentaire dans un de ses fragments en prose intitulés « Écrit dans un jardin » : « Parmi les plus saisissants paysages, je mets ceux de certains fjords de l'Alaska et de la Norvège au printemps, où l'eau apparaît à la fois sous ses trois formes et sous plusieurs aspects » (*TGS*, p. 406).

La prédilection pour les paysages du Grand Nord s'explique, comme nous l'avons vu, par leur caractère sublime, concept qui depuis le *Peri hypsous* de Longin fait partie de l'esthétique occidentale et qui connut une renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle grâce à Edmund Burke et à Kant. Il désigne le sentiment de respect et d'effroi face aux objets naturels grandioses qui, malgré leur puissance, ne risquent pas d'écraser le sujet, que ce soit physiquement ou psychologiquement. Dans sa *Critique du jugement*, le philosophe allemand illustre ses idées par des exemples :

Des rochers abrupts, en surplomb, comme menaçants, des nuages orageux se dressant dans le ciel, accompagnés d'éclairs et de coups de tonnerre, des volcans dans toute leur force destructive, des ouragans ayant fait des ravages, l'océan sans bornes en colère, une cascade d'un fleuve puissant, etc. réduisent notre capacité de résister par rapport à leur puissance à une bagatelle sans importance<sup>13</sup>.

La phénoménologie du sublime proposée par Kant comprend des scènes montagneuses, qui occupent une place très secondaire dans l'imaginaire paysager de Yourcenar. Les montagnes sont très rares dans les passages consacrés aux paysages nord-américains et parcimonieusement décrites.

Lors de ses traversées Est-Ouest de Montréal à Vancouver, la première fois avec Grace Frick, la deuxième fois avec Jerry Wilson, elle a été face à la majesté de la plus grande chaîne de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, § 28, p. 128 sq. Nous traduisons.

montagne du continent américain éternisée par les peintres de la *Hudson River School* et les légendaires photographies en noir et blanc d'Ansel Adams. Pourtant, elle n'en rend aucunement compte. Le peu qu'elle nous transmet se résume à quelques brefs commentaires d'où toute considération esthétique sur ce paysage imposant est absente. Une note insérée dans une lettre à Jeanne Carayon (citée plus haut) prouve que Yourcenar ne « voit » pas la montagne : « À Jasper, devant le beau lac de montagne où se reflètent les cîmes [*sic* !] des Rocheuses [...] » (*L*, p. 555).

En descendant en train le *Dead Horse Creek*, célèbre col dans le nord du Canada, Yourcenar aperçoit « quatre sommets neigeux de la chaîne des monts Saint-Élie. À la hauteur où nous étions, ils semblaient consister en quatre cônes assez bas. Mais sur le ciel pâlement bleu, leur blancheur était éclatante » (*TP*, p. 614). Par un tour de magie de la mémoire, elle les associe à des statues de bouddha qu'elle vit quelques années auparavant dans un musée à Utrecht : « Ce jour-là, l'image de ces quatre bodhisattva vint se superposer à ces quatre sommets, cristaux de neige sur cristaux de neige. Le même tourbillon de force avait pour enveloppe la même sérénité » (*TP*, p. 614). L'énergie spirituelle émanant des monts Saint-Élie, voilà jusqu'où peut aller sa vision de la montagne.

D'ailleurs, ce qu'elle rapporte d'un deuxième voyage à travers le pays sept ans plus tard, en compagnie de Jerry Wilson, ne nous apprend guère plus sur la beauté des célèbres Rocheuses. Elle se limite à un commentaire laconique trahissant son soulagement au fur et à mesure que les traces de la civilisation disparaissent : « L'assertion humaine diminue, à mesure que les âpres Rocheuses viennent vers nous » (*TP*, p. 607). La montagne est seulement caractérisée par l'épithète « âpre », qui se réfère explicitement à la morphologie du paysage et signifie qu'il ne constitue pas un habitat propice à l'homme.

Plutôt que de décrire la beauté des parois rocheuses, des façades abruptes, et des pics escarpés dont l'image reste gravée dans sa mémoire, Yourcenar se souvient spontanément de la posture

méditative de quatre sculptures en écho avec le caractère sacré que revêt pour elle la haute montagne. En aucun endroit dans sa représentation dépouillée elle ne fait appel aux sèmes typiques du sublime, c'est-à-dire l'infiniment plus grand, le puissant, le redoutable<sup>14</sup>. Ces caractéristiques ne s'appliquent pas au Yukon ni au Klondike canadiens de Marguerite Yourcenar, elles restent réservées au pays des glaces éternelles de l'Alaska. Là est pour elle l'incarnation du sublime, là est la source de son enthousiasme toujours renouvelé, d'autant qu'elle pressent cette splendeur comme éphémère : « Paysages immenses et admirables, qui, j'en ai peur, vont bientôt être exploités et pollués par la ruée vers le pétrole » (*L*, p. 548).

### Des rêveries océaniques

En qualifiant *La Petite Sirène* de « rêverie océanique » (*PS*, p. 146), Yourcenar ne situe pas seulement le cadre de la pièce, elle montre également un tropisme en direction des régions maritimes. L'auteur a vécu la plus grande partie de sa vie à proximité de la mer, et les paysages côtiers font partie intégrante de son imaginaire. Cette prédilection se fait jour dans la traduction des poèmes d'Hortense Flexner, tout entiers traversés par la présence stimulante du rocher et de l'eau qui composent le paysage de l'île de Sutton dans le Maine : « Des rares vers d'Hortense Flexner que j'avais eu l'occasion de lire jusque-là, j'avais surtout aimé quelques poèmes consacrés au paysage de Sutton, où s'affirmait son sens des substances minérales ou ligneuses usées et durcies par leur résistance aux intempéries et au temps » (*PCF*, p. 14).

---

<sup>14</sup> À comparer au sublime tel que le ressentit Rousseau : « [...] ce qu'il y a de plaisant dans mon goût pour les lieux escarpés, est qu'ils me font tourner la tête, et j'aime beaucoup ce tournoiement, pourvu que je sois en sûreté » (Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1959, p. 227). Yourcenar, elle, est loin d'éprouver les mêmes vertiges face aux Rocheuses.

Hortense Flexner séjourna de nombreuses années avec son mari dans une résidence secondaire qu'ils possédaient dans cette île épargnée par le tourisme de masse. Dans cet endroit reculé, la poétesse observe et écoute les forces de l'érosion se manifestant par le déferlement incessant de la houle sur la côte, surtout par temps de tempête. Lorsqu'il fait trop mauvais, le service par bateaux est suspendu, ce qui plonge les quelques estivants dans une réclusion profonde. Ce qui apparaît en filigrane dans ses poèmes est que les êtres humains figurent seulement provisoirement sur la scène d'une nature puissante, qui évolue sans tenir compte de ses habitants temporaires. L'écocentrisme yourcenarien, apparaissant sous forme de holisme unissant tous les êtres vivants et non-vivants, pénètre la description de l'île faite par la traductrice dans la préface du livre, où la place de l'homme sur la terre perd l'importance capitale qu'il a gagnée en Occident. Les affinités de Yourcenar avec les poèmes présentés reflètent son écologisme et un certain antihumanisme. Lorsqu'elle parle du « bref ébattement des hommes sur des rivages que lentement l'océan désagrège et dont les authentiques possesseurs sont les bêtes de l'eau et du ciel » (*PCF*, p. 17), nous reconnaissons la voix de celle qui dira plus tard dans une interview que « la nature est pour moi, et je crois pour nous tous, ce qu'il y a probablement de plus important, et d'autant plus important qu'en ce moment elle est gravement menacée » (*PV*, p. 173). On remarque qu'elle ne présente pas l'homme comme faisant partie de cette nature. Sur « L'île heureuse », titre d'un des poèmes d'Hortense Flexner, « l'histoire [...] n'a pas eu lieu. / Pas d'autres rois que les arbres » (*PCF*, p. 77). Le paysage dépouillé « résiste encore » (*PCF*, p. 91), comme le remarque la poétesse dans un vers, et déclenche chez la traductrice une rêverie sur une nature sans êtres humains et repliée sur elle-même comme aux premiers jours de la planète : « On pense surtout aux grands maîtres du Tao et du Zen authentique, au goût prononcé de ces derniers pour les surfaces usées, rendues polies ou au contraire rugueuses par le passage du temps, pour les substances supportant patiemment l'action des éléments » (*PCF*, p. 19).

L'océan se heurtant contre le continent ne donne pas toujours lieu à une méditation grave et lourde de sens. La transcription de ce

que Yourcenar voit lors d'un voyage le long du Pacifique se passe de l'habituelle pointe écologique dans « L'Italienne à Alger » : « Plus loin, la côte déchiquetée par les milliers de coups de ciseaux des vagues présente le spectacle grandiose peut-être, mais surtout monotone, d'une guerre d'attrition. Les quelques îlots rocheux qu'engouffre, en passant sur eux, la houle, ressemblent à ce qu'ils sont : des éboulements » (TP, p. 616). Au fur et à mesure que l'auteur développe son essai, le thème apparaît clairement. La confrontation entre l'humain et le milieu naturel montre que l'homme n'est pas toujours l'agresseur, mais parfois l'agressé. Ce conflit non résolu, s'expliquant par un rapport de force déséquilibré, se déroule sur le fond d'un océan tourmenté. Le paysage dans ce contexte sert une fois de plus de cadre allégorique présenté sans aucune appréciation esthétique :

D'autres motels perchés sur la mer [...] ont bien en évidence dans chaque chambre une notice conseillant au client de ne pas descendre seul sur l'étroite bande de plage, de ne pas se laisser distraire par la récolte de coquillages ou d'algues, de faire sans cesse face à l'océan, comme de la jungle on fait face au fauve. (TP, p. 617)

Au lieu de se lancer dans une description mimétique de l'océan déchaîné, Yourcenar se contente de constater qu'« une énorme lame de fond emporta la femme » (TP, p. 618). La mort de l'inconnue engloutie par une vague, événement représenté sur une photographie dans le magazine *Life* (quelle ironie !) et relaté par Yourcenar, transcende le simple fait divers pour devenir une digression métaphysique sur la condition humaine. En suspendant brutalement la dissociation de l'homme et de la nature, cet accident nous enseigne une leçon susceptible d'être lue dans une perspective à la fois bouddhique et écologique : « Mrs. Smith (si c'était là son nom), ou Jones, ou Hopkins, avait disparu dans le primordial et l'illimité » (TP, p. 618). L'image de la femme qui se confond avec l'immense toile de fond naturelle préfigure *Un homme obscur*, inaugurant le thème de la fusion de l'individu avec le cosmos ancré dans la pensée bouddhiste.

Sur le plan écologique, elle contient un avertissement implicite adressé à tous les nostalgiques regrettant l'insurmontable dualisme culture-nature. Ce qui était un simple fait divers se présente désormais comme une parabole dans laquelle l'homme prend sa véritable mesure, le paysage s'effaçant derrière le registre sapiential de l'écrivaine.

### **Le Maine, un Éden américain ?**

Quiconque a bien lu l'épître yourcenarienne comprendra l'amour que Yourcenar éprouva pour l'île des Monts-Déserts où elle choisit de vivre jusqu'à la fin de ses jours. Ses entretiens et lettres abondent en références au paysage qui charme le visiteur en toutes les saisons et dont elle dit de façon sommaire : « Le paysage est très beau » (*L*, p. 155).

Le 6 juin 1969, lorsque le printemps bat son plein, elle écrit à Jacques Brosse : « Le Maine en est à son plus beau moment d'herbe, de mousse, de fleurs sauvages et d'oiseaux » (*L*, p. 323). L'épistolière ne peut s'empêcher d'exprimer son enthousiasme face à la « splendeur » (*L*, 442 et *L*, p. 411) de l'été et de l'automne qui transfigurent le vaste jardin attaché à son domicile. Cependant, c'est l'hiver qui fait véritablement rêver : « Ici, nous sommes dans la neige depuis avant Noël, comme on s'y attend dans cette partie du monde, mais le paysage blanc et le soleil souvent étincelant font penser à ceux d'une station suisse, avec le charme du voisinage de l'Océan (aujourd'hui fort démonté en plus) » (*L*, p. 121).

La neige à proximité de la mer crée une agréable impression de dépaysement qui s'atténue dans la mesure où Yourcenar, ayant grandi près de la Manche et ayant passé ses premiers hivers sur la côte d'Azur, est habituée aux grandes étendues aquatiques sans pour autant avoir l'habitude de la neige et du froid. À la différence de la désolation hostile de l'hiver en Alaska, le Maine et en particulier l'île des Monts-Déserts, avec ses chalets, correspondent à une ambiance de conte de fées dans laquelle les habitantes de Petite Plaisance ont dû se sentir protégées. Ce terrain ressemblant à

un immense parc n'est rien de moins qu'un morceau de la nature rendu habitable par l'intervention mesurée de l'homme. Ni urbain ni désert, la représentation du site, malgré son aspect alpin en hiver, recourt à l'iconographie pastorale – au moins au printemps et en été – telle que l'ont perpétuée la littérature et la peinture. Le bois et la prairie fleurie, appartenant à Petite Plaisance et transformés en paysage fictionnel dans *Un homme obscur*, font écho aux images archétypiques et arcadiennes des *Bucoliques* où des bergers oisifs proclament les promesses d'une vie loin de la cité tumultueuse. Il est intéressant de noter qu'en abordant à la côte de la Nouvelle-Angleterre,

Nathanaël se ressouvenait vaguement de bois inviolés au bord de sanctuaires dont parle Virgile, mais ces lieux-ci ne semblaient contenir ni anciens dieux, ni fées ou lutins tels qu'il avait cru parfois en voir dans les bocages de l'Angleterre, mais seulement de l'air et de l'eau, des arbres et des rochers. (*HO*, p. 950)

Virgile en tant que chantre du retour à la terre a été lu et cité par des écrivains tels que Pagnol, Giono, Yourcenar. Le protagoniste d'*Un homme obscur* (de même que Rémo et Octave) compte au nombre des lecteurs du poète romain et redécouvre, sur la côte Est des futurs États-Unis, cet espace édénique, toile de fond des *Bucoliques*, où l'équilibre écologique n'est pas mis en péril par la présence de l'humain. Nous pouvons émettre l'hypothèse que les paysages arcadiens, fictionnels ou réels, ne sont pas défigurés et qu'ils reflètent un ordre écologique sous-jacent marqué par le respect mutuel de tous les êtres vivants pour la nature.

L'idylle pastorale entrevue par Nathanaël ne constitue pas un détail insignifiant dans le récit, mais fait écho à la beauté de l'État du Maine et notamment de l'île des Monts-Déserts que Yourcenar a exaltée dans le paratexte de son œuvre. C'est donc à Northeast Harbor, cette terre vaste et faiblement peuplée, unissant les avantages du parc et du jardin, qu'elle réalise le mythe arcadien et son rêve du petit coin de paradis terrestre.

## **Conclusion**

Dans ce tour d'horizon des espaces nord-américains présentés par Yourcenar, nous avons relevé trois types de paysages : le paysage pastoral, le paysage sublime de l'Arctique et l'océan.

On peut d'abord constater qu'en s'installant aux États-Unis, Yourcenar renoue avec le paysage de son enfance au Mont-Noir avant sa destruction par la première Guerre mondiale et l'industrialisation. Au chapitre « Les Miettes de l'enfance » du troisième volet des Mémoires, l'auteur ressuscite une campagne verdoyante composée de fleurs, de bêtes et d'arbres fruitiers. Lorsque la narratrice parle de cueillettes de fruits et de l'herbe n'ayant pas encore été fauchée (cf. *QE*, p. 1327), le lecteur se sent d'emblée transporté dans l'île américaine de Yourcenar, éternelle villégiature propice à la lecture et à l'écriture à la fois, et depuis laquelle l'écrivaine considérait le monde.

La campagne du Maine comme celle du Mont-Noir, fait figure d'avatar de l'Arcadie, s'inscrivant dans la tradition pastorale qui mène des *Bucoliques* de Virgile aux poésies de Philippe Jaccottet, en passant par *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Elle désigne, dans son sens le plus large, « toute littérature qui décrit la campagne en contraste implicite ou explicite avec l'urbain »<sup>15</sup> et qui cherche à faire revivre l'idéal de rapports harmonieux de l'homme avec son environnement naturel. L'image d'un pays rural, comprenant champs, prairies et jardins, fait partie des deux grands mythes du paysage nord-américain et a profondément marqué les écrits yourcenariens.

Vivre outre-Atlantique permet aussi à Yourcenar de découvrir l'Alaska qu'elle présente sur le mode du sublime incarné par la nature sauvage, deuxième composante de l'identité paysagère des USA. C'est en passant le cercle polaire qu'elle s'éloigne le plus de

---

<sup>15</sup> Terry GIFFORD, *Pastoral*, Londres / New York, Routledge, coll. The New Critical Idiom, p. 2. Nous traduisons.

son siècle et qu'elle se rapproche le plus de son rêve d'une nature intacte.

Ce qui nous marque le plus dans les descriptions dont nous avons rendu compte, c'est sans doute l'affinité de Yourcenar avec la mer, qui lui fut familière depuis son plus jeune âge et qu'elle redécouvre dans des dimensions nouvelles sur les côtes de l'Atlantique et du Pacifique.

À l'exception des régions pittoresques du Maine, l'esthétique de l'espace n'est pas un sujet littéraire pour Yourcenar. En revanche, l'ensemble des paysages nord-américains évoqués dans ses essais, lettres, interviews, etc., se constitue en métatextes écologiques plaidant pour une éthique de l'environnement qui fait défaut dans le monde moderne. En transmettant ses impressions des paysages vus en Amérique du Nord, Yourcenar, loin d'intervenir directement sur l'environnement<sup>16</sup>, préconise un hédonisme du regard, même si sa volonté de voir résulte souvent du vain effort de récupérer une nature qui déjà risque de disparaître.

---

<sup>16</sup> Alain Roger parle de la « double artialisiation » de la nature, l'une étant *in situ*, c'est-à-dire par l'intervention directe, l'autre étant *in visu*, donc par le regard (Alain ROGER, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences humaines, 1997, p. 16).