

YOURCENAR ET PROUST : ENTRE L'IMAGINAIRE ET LA CRITIQUE

par Stéphane CHAUDIER
(Université Jean Monnet, Saint-Étienne)

*J'espère bien n'avoir jamais
à entreprendre un travail sur Proust (L, p. 299)*

La chronologie est ainsi faite : bien que nés l'un en 1869, l'autre en 1871, Gide est plus contemporain de Yourcenar que Proust ne le fut jamais¹. Mort en 1951, le premier pèse de tout le poids de sa longue existence sur la carrière de la femme de lettres. Le titre de son premier roman, paru en 1929, *Alexis ou le Traité du vain combat*, rend un son très gidien : « [...] il s'agissait », explique Yourcenar, « d'un récit "à la française", et [...] ce genre de récit, pour nous, à cette époque, c'était Gide. On pensait toujours à lui dans ce cas-là². » En 1952, pour faire accepter à Gaston Gallimard son *Kavafis*, Yourcenar fait appel au jugement favorable de son prestigieux aîné : « [...] je lisais hier l'étonnant article de Marguerite Yourcenar sur l'étonnant poète Kavafis », écrivait en effet Gide dans son *Journal*. (*HZ*, p. 186 et la note 2). Même s'il ne s'y réduit pas, le nom de Gide pour Yourcenar reste associé à la stratégie éditoriale, à cette arrière-cour de la littérature. Dans *Paludes* ou les *Caves*, Yourcenar ne voit que jeu de lettré, déconstruction sans grande portée ; d'où ce jugement déjà sévère qu'en 1962, elle confie à Schlumberger : « ce qui, je crois, d'abord, a détaché partiellement de lui certains lecteurs, c'était de s'apercevoir combien il était resté presque étroitement homme de lettres » (*HZ*, p. 166). La littérature comme pratique cléricale, telle serait la limite de Gide. Voilà qui explique sans doute la sentence lapidaire de 1986-1987 : « je n'ai jamais beaucoup aimé Gide » (*PV*, p. 365 et la note 2). Pour Proust, rien de tel. On est d'emblée en plein imaginaire.

¹ Sur Gide et Yourcenar, voir C. ALLAMAND, « Yourcenar et Gide : paternité ou parricide ? », *Bulletin n° 18 de la SIEY*, décembre 1997. Sur Proust et Yourcenar, voir P. OPPICI, « Marguerite Yourcenar lectrice de Proust », *Bulletin de la SIEY n° 11*, 1993.

² *Les Yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, repris en Livre de Poche, p. 64.

« – Et Proust, quand l'avez-vous découvert ? – Peu de temps après sa mort [1922] ; je devais avoir vingt-quatre ou vingt-cinq ans. Mais là mon père ne me suivait plus. [...] Proust, pour lui, c'était l'incompréhensible » (YO, p. 48). Admirons ce prédicat : non pas un simple caractérisant, qui se contenterait de marquer les limites du père, mais un substantif plein, « l'incompréhensible », qui signale en Yourcenar la conscience d'un territoire, d'une culture propres. C'est par la lecture de Proust que Marguerite naît à la littérature d'un siècle qui n'est déjà plus celui de son père. Dans le *Labyrinthe du monde*, la boucle, si l'on peut dire, se referme. Michel y apparaît comme un personnage proustien, partageant la vie oisive des créatures fictives de *La Recherche*. Dans l'œuvre de sa fille, ce père admirable revit en partie grâce au roman que, par son « refus » (YO, p. 48), il lui avait abandonné. La mémoire des êtres et des textes s'interpénètre dans un jeu où la piété filiale rencontre la conscience esthétique.

« Marguerite Yourcenar lectrice de Proust » : comment ne pas souscrire à cette formule ? Dans sa limpide évidence, elle dissimule pourtant le jeu complexe et peut-être opaque des circonstances ou des prédilections grâce auquel un écrivain advient à lui-même. Assurément, Proust fut l'un de ces « conducteurs » d'identité. Au fil des réflexions qui émaillent sa correspondance et ses entretiens se construit un imaginaire (c'est-à-dire une collection vivante d'images) dont l'objet propre est un rapport entre deux écrivains : Proust et Yourcenar³. Il ne s'agit pas seulement pour elle de marquer des dettes et des différences. Au-delà des exercices obligés que sont l'admiration, la distance, au-delà même de la psychologie des influences – on voudrait et l'on craint de ressembler au modèle qu'on se choisit –, Yourcenar a essayé de cerner ce qui faisait de ses lectures de Proust une véritable aventure individuelle, à la fois intellectuelle, spirituelle et existentielle. Liée aux genres de la correspondance intime et de l'entretien familial, cette part de subjectivité revendiquée et de spontanéité soigneusement dosée situe la parole critique au plus près de l'imaginaire. Mais que faut-il entendre par ce mot ?

« Ce qui m'appartient en propre, c'est *mon* imaginaire, c'est *ma* fantasmatique : d'où ce livre », écrit Barthes à propos de son *Roland*

³ Dans le cadre de cet article, je limite mon corpus aux trois textes publiés dans la rubrique « Correspondance et entretiens » de la liste des Œuvres de Marguerite Yourcenar publiées par Gallimard, soit : *Lettres à ses amis et quelques autres*, *D'Hadrien à Zénon*, et *Portrait d'une voix*. Quoique leur conservation ou leur publication aient fait l'objet d'un contrôle rigoureux, ces textes n'ont pas un statut auctorial comparable à celui des *Essais* publiés par Yourcenar en son seul et propre nom.

*Barthes par Roland Barthes*⁴. « L'effort vital de ce livre est de mettre en scène un imaginaire⁵ ». La métaphore théâtrale le montre : toute parole qui prend en charge un discours sur le « je » tombe d'après Barthes sous le coup de l'imaginaire, précisément parce que le « *sujet* » n'est pas autre chose qu'un « *effet de langage*⁶ ». « Ne sais-je pas que, dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent ?⁷ ». Si le « champ du sujet » existe (c'est l'imaginaire), il faut donc le penser indépendamment de toute référence (norme ou valeur). Il n'y a pas de vérité, pas de présence à soi qui fonderait la possibilité d'une quelconque authenticité : « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », avertit Barthes au seuil de son ouvrage⁸. La distinction entre fiction et non-fiction tombe. En revanche, des fragments se déploient qui soulignent l'irrépressible besoin de se dire. « Me commenter ? Quel ennui ! Je n'avais d'autre solution que de me ré-écrire⁹ ». Ce verbe caractérise la nature et l'enjeu de la relation entre Yourcenar et Proust. L'effort qu'elle fait pour se situer par rapport à son aîné la conduit à s'exposer, à découvrir son « imaginaire » d'écrivain, cette relation réflexive de l'*ego scriptor* à lui-même.

1. Saillances

Tous les Proust de Yourcenar ne se ressemblent pas. Ils évoluent dans le temps. Selon les circonstances (genre du discours, nature du destinataire, stratégie du locuteur), ce sont différents aspects de Proust, étranges ou familiers, originaux ou conventionnels, qui surgissent. Toutes les situations de communication ne mobilisent pas en Yourcenar les mêmes ressources intellectuelles. Certaines évocations peuvent paraître rapides, et certains commentaires superficiels, si on ne tient pas compte de leur inscription dans un contexte où, par la force des choses, Yourcenar n'est pas le seul maître à bord : la lettre et l'entretien sont biaisés par la présence d'un partenaire, plus ou moins bon conducteur de la pensée.

Dans un échange aigre-doux avec Thyde Monnier (2 juillet 1952), Yourcenar se défend d'avoir été désinvolte envers elle : « Si un écrivain quelconque dont j'avais aimé un ouvrage m'avait envoyé

⁴ *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, le Seuil, collection « Écrivains de toujours », 1975, édition complétée en 1995, p. 135 (« la récession »).

⁵ *Id.*, p. 98 (« L'imaginaire »).

⁶ *Ibid.*, p. 77 (« Nouveau sujet, nouvelle science »).

⁷ *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 61, « La coïncidence ».

⁸ *Id.*, p. 5.

⁹ *Ibid.*, p. 127.

quatre mots de remerciements au dos d'une image de Combray, de Rosmersholm ou du Grand Meaulnes, j'en aurais été fort heureuse. Je cite ces noms au hasard, non pour établir de comparaison, mais pour montrer que chacun de nous sent les choses à sa manière » (HZ, p. 168). Proust, Ibsen, Alain-Fournier seraient-ils des « écrivain[s] quelconque[s] » ? La mise en scène épistolaire de la spontanéité les désigne comme des amis, des complices ou des protecteurs auxquels elle songe « naturellement » dès qu'elle se sent attaquée. Contrairement à ce qui est dit, ces noms ne sont sans doute pas cités « au hasard ». Faisant valoir le bon droit de l'épistolière, ils dessinent les contours d'une solidarité affective. Certes, il y aurait de l'indécence à s'identifier à eux ; mais sous couvert d'une dénégation prescrite par l'usage social – « non pour établir de comparaison », cela va sans dire –, c'est pourtant bien un panthéon intime que découvre la lettre de circonstance. Si grand qu'il soit, Proust fait partie de ces écrivains « proches » sur lesquels Yourcenar peut compter en vertu de subtiles affinités électives que le discours déploie chaque fois que nécessaire.

Dans un tout autre contexte, on retrouve le même dispositif pragmatique :

– Est-ce que vous diriez, comme Hadrien : « Ma vie m'émouvait moins que l'histoire » ?

– Je vais de nouveau vous citer des exemples littéraires, parce que ce sont en quelque sorte des répondants. Vous rappelez-vous la Françoise de Proust qui était si impitoyable pour la fille de cuisine ? Mais quand elle lit dans un livre de médecine la description de la maladie de la fille de cuisine [...], tout d'un coup, elle se met à pleurer : « Ah, la pauvre ! » [*Rires.*] (PV, p. 243)

La question de Pivot est un piège. Prise par surprise, Yourcenar est sommée d'être à la hauteur de sa propre fiction. Soit elle contredit, soit elle glose la maxime qu'elle prête à son personnage ; dans tous les cas, elle en affaiblit la portée. Se référant à Proust, elle neutralise la question sans l'esquiver. Une œuvre aimée, méditée, longuement fréquentée est pour elle un refuge : elle lui permet de rétablir son autorité (« vous rappelez-vous »), de retrouver avec l'interlocuteur une complicité bienveillante, dont témoignent les « rires ». Employé par métaphore, le mot « répondant » est donc fort bien choisi : il désigne en effet une personne qui se porte garant pour quelqu'un d'autre ou encore l'étudiant qui, soutenant une thèse, doit répondre aux objections. Le décalage manifeste entre la référence à Proust et la question de Pivot trahit la dimension irrationnelle de la citation. Yourcenar s'y peint en Françoise ; elle se reconnaît dans le

mouvement par lequel la vieille servante se détourne de la vie pour mieux en saisir la valeur.

C'est à l'aune de ces dispositifs énonciatifs que se mesure la profondeur d'une lecture, d'une élection. Pouvait-on prévoir que Yourcenar fit appel à Proust, cet « homme livre » dont l'existence quotidienne semble avoir été absorbée par l'œuvre, pour répondre à une question jugée « terriblement personnell[e] » et qui porte précisément sur la difficulté à articuler la littérature et la vie ?

– Comment faites-vous pour concilier vos occupations journalières avec vos études littéraires et vos recherches ?

– Je crois qu'on peut très bien s'habituer – et c'est très important – à continuer sa vie journalière, à continuer à s'intéresser passionnément aux choses qui nous entourent, aux causes que nous avons besoin de servir, [...] et en même temps continuer notre vie intérieure. Je ne crois pas du tout que ce soit contradictoire – je m'explique mal, parce que c'est un problème complexe – mais je crois qu'au contraire plus on fait l'un, plus on s'enfonce dans l'autre. Je ne trouve pour m'aider en ce moment qu'une phrase de Proust. Proust, qui était très troublé par la guerre de 1914, écrivait à un ami : “Comme on vit en Dieu, je vis dans la guerre” (*PV*, p. 103-104).

Commentant sa propre parole, soulignant la difficile émergence de la pensée à travers les mots, Yourcenar choisit de s'en remettre à l'autre, à ce talisman d'une phrase de Proust qui est bien plus qu'une phrase. Établie par la comparaison, l'équivalence inouïe entre l'extérieur (Proust est physiquement étranger à la guerre) et l'intérieur (Dieu) dépasse l'opposition du profane et du sacré, du monde et de l'esprit, de l'homme de 1914 et de la femme de 1971. La phrase citée atteint au sublime, à la mystique : les frontières entre les ordres s'abolissent. L'exercice concret de la compassion, la capacité à sortir de soi pour devenir autre, l'empathie devenant œuvre littéraire et source féconde de l'art, voilà ce que Yourcenar demandait à Proust ; voilà ce qu'elle sut y trouver. Telle était la pente de son esprit.

2. Limites de Proust

À l'évidence, Yourcenar aime Proust : elle l'a relu, dit-elle, « sept ou huit fois » (*YO*, p. 234). Mais elle conserve à son égard son esprit critique. Le faisceau de reproches qu'elle lui adresse découle d'une seule et même cause : prisonnier de son époque, Proust n'a pas pu ou pas su trouver en lui-même les conditions d'un rapport satisfaisant au désir. « Est-ce Sainte-Beuve qui a remarqué quelque part que le langage des vrais voluptueux est chaste ; on ne parle de ce qu'on aime qu'avec des soins et une prudence infinis » (*HZ*, p. 163, lettre de 1952 à B. de Fallois). Or l'œuvre de Proust témoigne d'un désamour persistant de sa propre sexualité. Il participe de cette tare de la « pensée française, même la plus libre », qui « reste plus ou moins consciemment basée sur la rigueur janséniste et le mépris de la chair, dont on accepte d'user comme d'une réalité inévitable et basse¹⁰ ». Cette critique dépasse Proust. Elle enveloppe toute une époque, dont Gide et Madeleine participent eux aussi :

Je vois bien dans ces deux vies le tragique si banal et si profond de *l'insoluble*, et ce qu'il y a de pathétique à voir deux êtres presque également intelligents se débattre, empêtrés dans les conventions de leur temps, le culte presque exagéré de leur sensibilité propre, et des réalités sensuelles que ni l'un ni l'autre au fond n'ont regardées en face. Mais il me semble tout de même que nous sommes plus nets et plus simples... (*HZ*, p. 563, lettre du 11 juillet 1956 à A. Curvers et M. Delcourt)

L'analyse accompagne les êtres jusqu'au moment où le jugement reprend ses droits : la compréhension intime n'empêche pas la lucidité. En Gide, Madeleine et Proust, l'idéalisme fervent de Yourcenar souffre de voir de hautes qualités dominées par la bêtise d'une époque. En Zénon, elle représente au contraire la victoire précaire du génie humain sur la contingence historique. La critique rejoint l'imaginaire de l'écrivain.

Dans une lettre à Natalie Barney datée du 29 juillet 1963, Yourcenar lui rend hommage. À cette occasion, la perception des limites de Proust s'approfondit :

¹⁰ ID. On pense à cette analyse de Sartre : « Naturalistes et puritains – cette combinaison de vertus est moins rare qu'on ne pense – les Schweitzer aimaient les mots crus qui, tout en rabaissant très chrétiennement le corps, manifestaient leur large consentement aux fonctions naturelles » (*Les Mots*, « lire », Paris, Gallimard, 1964, collection « folio », p. 13).

[...] vous et lui étiez peu faits pour vous entendre sur les joies ou les servitudes de l'amour, mais je crois que Proust a dû se sentir également déconcerté en présence d'une femme qui collectionnait les êtres et non pas les duchesses, désirait jouir à sa manière plutôt que réussir à celle des autres. Son univers si prodigieusement riche ne comporte pas la possibilité d'une existence comme la vôtre. (*L*, p. 188)

Là encore, Proust est évalué à l'aune d'un critère étranger à son univers, « l'existence » avérée de Natalie. Située face à la réalité, l'œuvre d'art un instant pâlit : Miss Barney apporte un éblouissant démenti au dogme selon lequel la vraie vie s'accomplit dans l'art. L'enjeu esthétique de la réflexion se révèle : la grandeur de la *Recherche* en découvre la faille. Obéissant à ses règles propres, cette œuvre n'est en effet qu'une représentation alors même qu'elle prétend être la vérité ; de la vie, elle n'offre qu'un point de vue partiel. Yourcenar se permet de dire ce que, bien souvent, le lecteur s'interdit de penser : subissant le pouvoir de séduction de la *Recherche*, il finit par oublier à quel point la vision de Proust est relative et ce faisant contestable. Elle fait de l'artiste la seule figure apte à triompher du néant. Dans les salons de la *Recherche* règne le plus strict déterminisme : les êtres sont soumis aux lois du temps perdu : gaspillage des dons, imitation stérile des modèles sociaux, dissimulation conformiste de soi. Cet univers exclut la possibilité de la liberté qu'incarne au contraire Miss Barney : « vous avez eu la chance de vivre à une époque où la notion de plaisir restait civilisatrice » (*L*, p. 189). Proust, lui, n'admet qu'une seule valeur : le travail de l'artiste. Confrontant l'œuvre géniale et la femme exemplaire, Yourcenar redonne à l'homme, à la vie, ce lustre, ce pouvoir créateur que Proust et son art incomparable nous invitent à leur refuser.

3. Des convergences poétiques : le sujet et le temps

Toute grande lecture est un dialogue ; elle suppose l'égalité entre celui qui interroge et l'œuvre qui répond. Le lecteur éprouve le texte qu'il commente par ses propres questions ; et les réponses du texte à leur tour interrogent les questions et l'imaginaire dont elles procèdent. C'est pourquoi, dans l'acte de lecture auquel il nous est donné de participer, Yourcenar et Proust se découvrent l'un par l'autre. En quoi leurs poétiques sont-elles convergentes ?

C'est d'abord sa conception du sujet que Yourcenar mesure à celle de Proust. Une évolution nette se dessine. En 1952, la représentation d'un sujet maître et possesseur de lui-même, capable de s'opposer au chaos du monde, domine encore l'imaginaire de Yourcenar :

Si grand que soit l'admirable génie de Proust, l'adoption à toutes fins de sa psychologie mécanistique [*sic*] de l'habitude me paraît avoir fait un tort irréparable au roman moderne. C'est par là surtout qu'il me semble rester inférieur (en dépit de tant de points sur lesquels il les dépasse) à ces grands poètes de l'être et de la volonté que sont Dostoïevsky et Balzac, pour ne pas dire Shakespeare (*HZ*, p. 384).

Cette phrase reprend les termes du débat qui agite les premiers lecteurs de la *Recherche* : comment évaluer l'intellectualisme analytique de Proust ? Faut-il le comprendre comme le triomphe de la lucidité sur les fausses certitudes ? La méthode de Proust n'est alors plus très éloignée de celle de Descartes. N'est-ce pas plutôt un principe dangereux de dissolution nihiliste ? L'unité psychique du sujet, le temps, la perception se décomposent : dans cet univers en miettes, l'action n'est plus possible. Yourcenar penche alors nettement du côté des lecteurs les plus critiques.

En 1976, ce débat n'a plus cours. Une nouvelle *doxa* critique triomphe : celle du sujet déconstruit ou du moins « dispersé¹¹ ». À sa manière, Yourcenar s'en fait l'écho : « Je ne crois pas à la personne en tant qu'entité. Je ne suis pas du tout sûre qu'elle existe. Je crois à des confluences de courants, des vibrations si vous voulez, qui constituent un être. Mais celui-ci se défait et se refait continuellement. C'est le point de vue d'un grand nombre de penseurs orientaux ; et celui de Proust, qui était bouddhiste sans le savoir » (*PV*, p.181)¹². Yourcenar, on le voit, n'échappe pas à l'histoire des idées et des mentalités : de 1952 à 1976, si « l'être » perdure, la « volonté », elle, a bel et bien disparu. Déjà présent en 1968, dans une lettre à Jean Mouton, le Proust bouddhiste de Yourcenar ne convainc pas tout à fait : « cette œuvre si bouddhiste par la constatation du passage, par l'émiettement de toute personnalité extérieure, par la notion du néant du désir » (*L*, p. 283). En réalité, l'axiologie proustienne n'humilie le monde que pour mieux établir la primauté de l'art, ce qui paraît fort peu bouddhiste. Dans la *Recherche*, le désir cesse d'être néant dès qu'il trouve le seul objet qui soit à sa mesure : il coïncide alors avec l'énergie créatrice. Une hyperbate saisissante me semble définir

¹¹ Roland Barthes par Roland Barthes, « La personne divisée ? », p. 127.

¹² *Portait d'une voix*, p. 181. Ce point de vue – le « moi » est une commodité grammaticale, philosophique, psychologique – est déjà celui que Yourcenar prête à Hadrien : « il y a entre moi et ces actes dont je suis fait un hiatus indéfinissable. [...] Les trois quarts de ma vie échappent d'ailleurs à cette définition par les actes : la masse de mes velléités et de mes désirs, de mes projets même, demeure aussi nébuleuse et aussi fuyante qu'un fantôme » (*Mémoires d'Hadrien*, « Folio », p. 34). Par Hadrien interposé, Yourcenar semble bien réfuter Sartre.

l'exigence qui rapproche Yourcenar et Proust ; « Je suis allergique », écrit-elle à Jean Lambert en 1974, « à tout récit d'un érotisme sentimental ou sensuel, ou les deux, qui n'inclut pas aussi autre chose, et, s'il se peut, tout » (*L*, p. 426). La psychologie ne vaut que si elle est la porte étroite qui ouvre sur « tout », c'est-à-dire sur une anthropologie qui intègre une portée spirituelle élargie aux dimensions du cosmos. Comme Hadrien, Proust (bien plus que son héros pusillanime) peut être qualifié ainsi : un « homme seul, et d'ailleurs relié à tout » (*OR*, p. 519).

Voulant définir sa conception du roman historique, Yourcenar rencontre Proust¹³. La vision proustienne du temps contrebalance et enrichit le modèle positiviste du savoir, qui fascine Yourcenar : « Refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors » (*OR*, p. 524). Résumé sous forme de maxime, ce programme esthétique est ainsi développé : « de notre temps, le roman historique [...] ne peut être que plongé dans un temps retrouvé, prise de possession d'un monde intérieur » (*OR*, p. 527). Grâce à Proust, le « romancier historien » du XX^e siècle s'approprie de nouveaux territoires. Ces analyses trouvent dans la correspondance un « avant texte » qui les éclaire :

[...] il s'agit [...] d'évoquer, comme Proust, un temps perdu, de faire, comme il le disait lui-même, *plus fort que les tables tournantes* : pour ce faire, l'analyse la plus pénétrante a besoin de s'appuyer sur des faits [...]. Pour que mon émotion se déclenche, et permette la montée de ce chant dont vous parlez, il faut d'abord que je sois assurée de la réalité des êtres que je m'attache à comprendre, il faut que j'aie la sensation d'avoir fait cet immense et merveilleux effort qui consiste à toucher, à travers un temps et un espace irréversible, proche et lointain à la fois, cette créature unique, et *qui a été* (*HZ*, p. 138).

À ces pages de 1952, la poétique du « *ça-a-été* » de Barthes fait écho : « la photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici¹⁴ ». Yourcenar et Barthes rêvent d'une « réalité », d'un « référent » qui persistent, *intacts* malgré le temps et la mort. Dans les deux textes, le verbe « toucher » témoigne de la dimension corporelle de ce fantasme d'intellectuel. Il s'agit de trouver

¹³ Bruno Blanckeman l'a bien noté : « les *Mémoires d'Hadrien* participent du roman historique et du récit de mémoire habité par l'expérience proustienne » (« Marguerite Yourcenar passeur du siècle », dans *Marguerite Yourcenar écrivain du XIX^e siècle ?*, SIEY, Clermont-Ferrand, 2004, p. 18).

¹⁴ BARTHES, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 126.

un dispositif culturel qui ait la puissance d'un rite magique : « émanation du référent », explique Barthes. Yourcenar, elle, cite Proust ; plus exactement, M^{me} de Monteriender, « célèbre par ses naïvetés ». Analysant son impression après avoir entendu la sonate de Vinteuil, la comtesse ne trouve que ces mots : « "C'est prodigieux, je n'ai jamais rien vu d'aussi fort... [...] rien d'aussi fort, depuis les tables tournantes" ». Dans ces paroles, Swann, et Yourcenar après lui, ne peuvent s'empêcher de « trouver [...] un sens profond qu'elle n'y voyait pas¹⁵ ». Pour que la photographie ou l'érudition opère, pour que le « fait » franchisse victorieusement les frontières de la mort et déclenche l'émotion lyrique, il faut en effet s'en remettre au surnaturel. Cet abandon conscient porte un nom : la religion. Sans appartenir le moins du monde à une église dont ils confesseraient les vérités, Barthes, Proust et Yourcenar n'en font pas moins partie de ces écrivains pour qui la religion existe ; elle intervient concrètement dans le processus créateur. C'est là précisément la question dont débat Yourcenar avec un critique proustien aujourd'hui un peu oublié : Jean Mouton.

4. Sur Proust et le religieux : un débat avec Jean Mouton

Les éditeurs des *Lettres à ses amis et quelques autres* présentent sept lettres de Yourcenar à Jean Mouton : ce critique d'inspiration catholique est l'auteur du *Style de Marcel Proust*, paru en 1948 chez Corrèa et réédité en 1968 chez Nizet (*L*, p. 131 et la note 1). Les lettres s'étalent sur 13 ans, d'avril 1957 à mars 1970 ; en raison de la personnalité de leur destinataire, elles portent presque toutes et quasi exclusivement sur Proust et la religion. La première lettre institue Jean Mouton comme un interlocuteur digne de confiance : « je vous sais un gré infini d'avoir ainsi tourné votre attention vers les vrais "secrets" de Proust » (*L*, p. 131). Yourcenar définit ensuite sa perspective : « Vous dirai-je que je suis de ces amateurs qui, reprenant Proust presque chaque année, rouvrent volontiers l'ouvrage au début du *Côté de Guermantes* pour lire ensuite d'un trait jusqu'au bout ? À coup sûr *Swann* est bien beau, mais d'une beauté encore pénétrée de la langueur d'une époque heureuse, et plus j'avance dans l'œuvre et plus j'ai l'impression de me rapprocher du plus profond de Proust [...] » (*L*, p. 131-132). Ce n'est pas là, on s'en doute, l'aveu d'une banale prédilection : le critère esthétique importe moins que le facteur humain, l'évaluation éthique ou philosophique de l'œuvre. Dès le

¹⁵ « Un amour de Swann », *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, la Pléiade, vol. I, p. 347.

début, Yourcenar indique au contraire la pente que suit sa lecture : arracher Proust à la contingence historique, à ce vernis « Belle Époque » dont elle retrouvera les charmes pour évoquer Michel dans *Le Labyrinthe du monde*. Commencer par *Guermantes*, c'est entrer dans la cathédrale de Proust par le porche de la vanité ; c'est accompagner le héros dans son œuvre de détachement spirituel.

Conscient de l'exceptionnel intérêt de cet échange épistolaire, Jean Mouton propose la publication de certaines lettres, dans un quotidien d'abord, puis dans une revue spécialisée. Il se heurte à un double refus : ces commentaires, explique Yourcenar, marquent les étapes d'une « recherche de Proust faite un peu en commun » ; séparés du contexte intime qui les a fait naître, ils risqueraient de prendre « je ne sais quoi de tranchant qui n'est pas dans ma pensée ». « Cela est d'autant plus vrai », ajoute-t-elle, « qu'il s'agit d'un jugement moral porté sur l'homme lui-même, où l'on risque si souvent de manquer à la charité » (*L*, p. 299). Séparant la parole intime du discours public, cette hiérarchie énonciative a aussi une dimension éthique : « publiés de mon vivant, je craindrais [...] que ces textes ne paraissent par trop unilatéraux et par là même trop sévères [...] » (*L*, p. 347-348). Ainsi se dessine une poétique de la « critique intime » : « les divers points de vue exprimés par l'écrivain se complètent et s'expliquent les uns par les autres » (*L*, p. 347).

Yourcenar et son destinataire sont néanmoins d'accord sur l'essentiel. Discuter du « problème de l'absence de Dieu » (*L*, p. 296) dans la *Recherche*, c'est interroger non cette « absence », qui leur paraît évidente, mais sa nature problématique : « y a-t-il réellement problème ? » se demande Yourcenar. Avec perspicacité, elle note « qu'il n'y a pas chez [Proust] trace d'angoisse religieuse à proprement parler. Le monde matériel aurait si bien pu lui suffire » (*L*, p. 326). Les deux épistoliers s'entendent pour situer la préoccupation religieuse de Proust en dehors de tout rapport à Dieu : « on se félicite presque qu'aucun théologien ou qu'aucun *guru* ne se soit chargé de le convertir, et qu'il nous ait laissé sans aucune intention apologétique cette œuvre si bouddhiste [...] » (*L*, p. 283). À quoi tient donc la dimension spirituelle de l'œuvre ? La *Recherche*, explique Yourcenar, échappe aux déterminations de son époque et rejoint l'intemporel par « la contemplation de l'artiste très proche de la *visio intellectualis* » (*L*, p. 284). Elle cite « les passages les plus chargés d'éléments mystiques », ceux qui montrent le mieux « l'intimation de l'immanent et de l'éternel » : « l'épisode des trois arbres, les admirables descriptions de la sonate et du septuor de Vinteuil, ou encore [...] *Le Temps retrouvé* » (*L*, p. 324). Mais tout ceci n'est guère original.

Yourcenar est en revanche beaucoup plus personnelle lorsqu'elle se montre sensible à « cette charité que Proust exerce sans cesse à l'égard de ses personnages, même dans la satire, et qui l'a sauvé de toute ironie et de tout persiflage facile » (*L*, p. 284). Il ne s'agit pourtant pas de nier l'ironie et la cruauté d'une écriture qui « radiographi[e]¹⁶ » toutes les insuffisances humaines. Mais le refus d'être dupe n'entraîne ni haine ni condamnation. Proust montre ses personnages comme les victimes de leurs propres erreurs et du mal qu'ils commettent. Le « je narrant » qui met à nu les tares ou les aveuglements des personnages procède fictivement d'un « je narré » qui les a partagés. La sévérité du jugement porté n'exclut donc nullement la compassion ; celle-ci transcende les élan limités de l'affect : « malgré tout le mal qu'elle put faire à Albertine, j'aimai Françoise d'une affection, intermittente il est vrai, mais du genre le plus fort, celui qui a pour base la pitié¹⁷ ». Retiré du monde qu'il contemple en écrivain, le « je narrant » rejoint le regard sublime de la grand-mère : ne se servant que « de son intelligence pour observer les travers de M. de Charlus, elle parlait de l'oncle de Saint-Loup avec cette bienveillance détachée, souriante, presque sympathique, par laquelle nous récompensons l'objet de notre observation désintéressée du plaisir qu'elle nous procure¹⁸ ». Yourcenar a fort bien perçu le fond religieux d'où procède une telle contemplation : réalisée dans la personne du Christ, la parfaite alliance de l'amour et de la connaissance du prochain constitue aux yeux de Proust, comme de Yourcenar, l'expression universelle, atemporelle, et donc indépassable, de la morale.

Mais la religion permet aussi d'inscrire la *Recherche* dans son temps. Yourcenar dénonce alors « cet agnosticisme un peu mou qui est de sa génération, et qui ne laisse de place ni au refus, ni à l'acceptation » (*L*, p. 283). Elle formule avec justesse le rapport de l'œuvre avec « l'ambiance catholique » de la Belle Époque : « ces pages teintées soit d'une sorte d'attendrissement esthétique soit d'une familiarité moqueuse rappellent des passages analogues chez France » (*L*, p. 324-325), quand ce dernier n'est pas voltairien. « Le plaidoyer en faveur des églises assassinées ou pour la présence de M. le Curé aux distributions de prix trah[it] la même sympathie à base [...] d'attachement au passé et la même condescendance un peu fade » (*L*, p. 325). Proust, à l'évidence, n'est pas Claudel : dans la *Recherche*,

¹⁶ *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu, op. cit.*, vol. IV, p. 297.

¹⁷ *Sodome et Gomorrhe, À la recherche du temps perdu*, vol. III, p. 174.

¹⁸ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu, op. cit.*, vol. II, p. 115.

l'expression du sentiment religieux médiatisé par la culture catholique reste en effet bien conventionnelle. Sur ce fond de lucidité critique se détache l'intuition la plus forte de Yourcenar. Elle voit dans la hantise du « péché originel » (*L*, p. 283) l'empreinte du catholicisme sur Proust. Fruit de l'éducation bourgeoise qu'il a reçue, intériorisée, ce « rigorisme mi-religieux mi-social » (*L*, p. 325) dépose dans l'œuvre des traces indélébiles. « L'horreur de l'acte charnel » est liée chez Proust à celle de « tromper ou scandaliser sa mère » (*L*, p. 325). Interdit majeur, objet de jouissance, le scandale sexuel devient alors l'acte transgressif par excellence. En ce sens, toute représentation du désir dans la *Recherche* implique et recherche la désapprobation horrifiée de la mère.

Ce lien pervers au désir explique selon Yourcenar la hideuse dissimulation de soi dont témoigne le dispositif narratif de la *Recherche* : en faisant de son héros un hétérosexuel jouisseur, préservé du scandale par le conformisme de ses choix (qu'il paie cependant au prix fort de la jalousie), Proust peut en toute impunité accabler les personnages chargés de représenter sa propre sexualité. Toutefois, ajoute Yourcenar, « on a très souvent l'impression qu'en ce qui concerne Marcel l'auteur *exprès* ment trop, et ment mal, comme pour établir une connivence avec le lecteur intelligent ou renseigné qui ne sera pas dupe » (*L*, p. 295). C'est pourquoi, malgré la bassesse morale qu'il révèle, « ce jeu dangereux et peu hystérique du mensonge dont [Proust] décrit si bien le mécanisme chez Charlus » acquiert une valeur esthétique et une signification profonde. Plus encore que les « aveux de Gide » (*L*, p. 295), « le camouflage » (*L*, p. 295) de Proust et sa « complexité presque vertigineuse » traduisent les apories d'une époque. Le parallèle entre Gide et Proust tourne donc à l'avantage du second. Plus courageux que son contemporain, Gide « tout compte fait nous instruit moins [...] que Proust et ses faux-fuyants » (*L*, p. 284) :

[...] c'est que ce que Gide avait à nous dire [...] était infiniment moins compromettant. Le récit d'une aventure dans un café maure demandait peut-être, à l'époque, quelque courage, mais il eût fallu de l'héroïsme à Proust pour avouer qu'il était lui-même le principal acteur de la scène où il fait figurer Mademoiselle Vinteuil crachant sur le portrait de son père. (*L*, p. 296)

Pour écrire un hommage si pénétrant à l'art de Proust, Yourcenar lutte pied à pied contre elle-même ; ses analyses la montrent capable d'assumer et de traverser le sentiment de dégoût que lui inspirent les procédés de la transposition romanesque chez Proust. Mais c'est précisément parce qu'elle perçoit sans ciller les fondements ignobles

de la *Recherche* qu'elle en comprend la profondeur morale et la complexité énonciative.

Yourcenar choisit Proust contre Gide, lequel « a opté abusivement pour la sincérité » (*L*, p. 284). En l'aveu de Gide, elle dénonce l'alliance naïvement obtenue de l'éthique et de l'esthétique. C'est pourtant un tel accord que recherche Yourcenar ; mais comment le mettre en œuvre ? La leçon esthétique de Proust invite à réfléchir ; elle conduit à refuser l'abandon confiant à la transparence militante de l'être et du paraître. Certes les faux-semblants proustiens lui répugnent : « d'une telle manœuvre, un homme vraiment humble ou un homme vraiment fier serait incapables » (*L*, p. 295). Mais Yourcenar le reconnaît : c'est à ce prix que se manifeste en Proust un génie qui, sans qu'elle le dise nettement, fait selon elle défaut à Gide. Le premier a sacrifié la morale à son art ; le second a fait le choix inverse. Quoique résolue à n'imiter ni l'un ni l'autre, Yourcenar ne peut s'empêcher de donner raison à celui qui semble *a priori* le plus opposé à sa propre nature.

Conclusion

En parlant d'un très grand écrivain, un auteur prend toujours un risque : celui que sa parole ne soit pas à la hauteur de l'objet choisi. Au plus profond de sa relation à Proust, Yourcenar découvre ce qui la fascine et l'inquiète, ce à quoi elle ne peut ni consentir ni se dérober, et qu'elle nomme le « *démonique* » (*L*, p. 239). Elle le définit comme « cet abandon à de puissantes forces élémentaires ou spirituelles » ; certes, le « *démonique* » permet à l'artiste de balayer routines et entraves. Mais « en proie à des forces plus ou moins pernicieuses, plus ou moins conscientes, qui tendent à lui faire dire oui au mal qu'il se sent chargé de décrire [...] » (*L*, p. 239), le créateur peut être conduit à « particip[er] dangereusement à l'atrocité » qu'il dénonce, comme s'il avait été « contaminé par ce qu'il décrit » (*L*, p. 240). C'est ainsi que, citant et commentant la *Recherche* au fil de lettres familières, Yourcenar finit par affronter la question insoluble de la représentation. Elle l'aborde avec une vigueur, une acuité qu'on n'attendait pas dans le cadre somme toute restreint d'échanges épistolaires privés.

Plus encore que les autres fragments, pourtant déjà très riches, de sa correspondance, les lettres à Jean Mouton rejoignent par leur inquiète intensité ces quelques lignes de Proust, dont elles se font l'écho : « Quel est le médecin de fous qui n'aura pas à force de les fréquenter eu sa crise de folie ? Heureux encore s'il peut affirmer que ce n'est pas une folie antérieure et latente qui l'avait voué à s'occuper

d'eux. L'objet de ses études, pour un psychiatre, réagit souvent sur lui. Mais avant cela, cet objet, quelle obscure inclination, quel fascinateur effroi le lui avait fait choisir ?¹⁹ » Cette question laissée en suspens, c'est bien sûr celle que pose l'artiste exigeant, celui qui consent à se peindre dans l'objet qu'il peint. Sa correspondance le prouve : Yourcenar parlant de Proust ne s'est pas dérobée au trouble jeu de la représentation oblique de soi.

¹⁹ *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, III, 711.