

UN ENTRETIEN INÉDIT DE MARGUERITE YOURCENAR

On trouvera ici l'échange de questions et de réponses auquel Marguerite Yourcenar a consenti, le 1^{er} juin 1971, dans le cadre des Literaire Verkenningen (Explorations littéraires) du cercle culturel brugeois Moritoen, aujourd'hui en veillesse. Marie-Paule Coens en avait assuré la transcription à partir d'une bande d'enregistrement aujourd'hui introuvable. Nous n'avons pu vérifier l'exactitude de la transcription, mais elle porte la marque du sérieux. On reconnaît l'écrivain. On l'entend parler. Portrait d'une voix.

Il eût été dommage de soustraire à l'attention des passionnés de Marguerite Yourcenar une longue prise de parole qui ne se borne pas à en recouper d'autres. Outre qu'elle accorde une attention minutieuse à l'interprétation de L'Œuvre au Noir, le style y est plus familier qu'à l'accoutumée. C'est celui d'une conversation avec des étudiants. Mais nous n'aurions pas osé la publier telle quelle si Marc Brossollet et Yannick Guillou, les exécuteurs littéraires de Marguerite Yourcenar, ne nous avaient donné leur aval. Nous les en remercions.

Nous remercions très particulièrement Joost Vanhecke de nous avoir transmis ce texte voici bien longtemps, d'avoir tout récemment identifié l'auteur de la transcription et retrouvé sa trace. Nous remercions Marie-Paule Coens et, avec elle, Hilde Smekens et Dominique Willems, qui avaient eu le privilège d'introduire et d'interroger Marguerite Yourcenar à cette occasion, de la laisser paraître aujourd'hui.

Maurice Delcroix

Première partie de l'entretien

Q. : Bruges et la Flandre, que signifient-elles pour vous ?
Connaissiez-vous Bruges avant d'y être venue pour écrire votre livre ?

M.Y. : Je connaissais Bruges et je l'ai connue depuis ma toute petite enfance et évidemment, la question a en quelque sorte un double tranchant. On peut parler de l'immense intérêt, l'attrait de Bruges au point de vue valeur de civilisation, peinture, souvenirs historiques et tout cela évidemment existe, a existé presque de tout temps pour moi. Mais il y a aussi pour moi les souvenirs presque instinctifs, les souvenirs de ma toute petite enfance, parce que, vous savez, j'ai une fraction de sang belge, qui est excessivement difficile à calculer mathématiquement : ma mère était belge, du Hainaut, donc d'expression française. Mon père était un Français, de Cassel, plus exactement d'un petit pays qui s'appelait Caëstre, près de Cassel. C'était là l'origine de la famille, et quoique bien entendu on parlait

français chez nous, à l'origine ma famille était flamande. Donc j'ai cet étrange destin d'être Wallonne par ma mère et Flamande par mon père français.

Ce père français descendait d'une famille où on allait souvent chercher femme à Ypres, à Bruges. J'ai une lointaine aïeule qui était fille d'un des magistrats qui siégeaient au franc de Bruges et par conséquent la ville a été toujours pour moi un peu légendaire. Et comme les collines de Flandre où nous vivions – le mont des Cats, le mont Kemmel (mais du côté français) – étaient très près de Bruges après tout (même à cette époque), on se rendait souvent à Bruges pour des jours de fête, pour une semaine ou pour quelques jours tout au moins. Ce qui fait que j'ai connu votre ville de très bonne heure. Il y a des souvenirs de Zénon enfant qui sont mes souvenirs.

Q. : Il y a une chose qui nous étonne un peu : vous êtes très attachée à la Flandre et à Bruges et cependant, depuis tout un temps vous vivez en Amérique. Ça nous étonne d'autant plus que vous nous semblez un écrivain très européen et même méditerranéen et vous avez quitté "définitivement" ces lieux.

M.Y. : Si nous examinons tous notre vie avec un grand sérieux et une grande sincérité, nous nous apercevons qu'il y a énormément de choses qui sont plus ou moins fortuites – peut-être sont-elles mystérieusement dirigées par la destinée (ce sont des questions dans lesquelles je n'entre pas ce soir) –, mais à notre propre point de vue elles paraissent fortuites.

Le hasard a fait par exemple que je me suis trouvée en 1940 en Amérique. J'avais fait une brève visite aux États-Unis quelques années plus tôt pour visiter certaines universités, pour rencontrer certains amis, mais c'était un voyage comme beaucoup d'autres voyages. En 1940, j'étais allée au ministère de ce qu'on appelait encore "l'Instruction Publique" à ce moment-là, qui s'occupait aussi de propagande pendant "la drôle de guerre", et j'avais demandé à Giraudoux de m'envoyer en Grèce, d'où je revenais, où j'avais vécu plusieurs années, où il me semblait que j'aurais pu faire peut-être quelque chose d'utile (mais probablement je n'aurais rien fait d'utile et j'y aurais peut-être eu de graves ennuis, qui m'ont été ainsi épargnés). Mais on m'a dit : "Mais non, vous aviez un projet de retourner voir les États-Unis, pourquoi n'allez-vous pas aux États-Unis ? Faites-y des conférences françaises". J'ai fait des conférences. Les conférences terminées, Paris était tombé, la Grèce était inaccessible : je suis restée. J'ai pris un poste de professeur dont j'étais fort indigne, car je n'avais aucun diplôme universitaire, mais ça m'a appris énormément de choses. (Je ne sais pas ce que ça a appris à mes élèves, mais ça m'a beaucoup appris à moi !).

Et ensuite j'ai découvert, grâce à l'aide d'amis, une petite maison dans l'île des Monts-Déserts, sur la côte est de l'Atlantique, qui a été autrefois une possession française puisqu'elle a fait partie de l'Acadie de Louis XIV, et le hasard fait (aussi un autre hasard providentiel) que des livres que j'avais en Italie ont fini par arriver dans cette petite île, un très grand nombre de volumes auxquels j'en ai ajouté depuis. Alors, quand on a une petite maison quelque part avec un hectare d'arbres et beaucoup de livres, plusieurs milliers de livres, cela deviendrait une entreprise de s'en aller vivre ailleurs. Alors on garde cette résidence. Et me voilà alors entre l'Europe et les États-Unis.

Vous voyez que dans tout cela il n'y a pas de volonté préméditée. Il y a la force des choses qui quelquefois est agréable et quelquefois désagréable. Cette fois-ci ce n'était pas si désagréable que ça.

Q. : Madame, pour passer de votre vie à votre œuvre, la première question que nous nous sommes tous posée était comment vous aviez eu l'idée d'écrire *L'Œuvre au Noir* ? Parce que jusqu'alors vous vous étiez surtout intéressée à la Grèce, à l'Antiquité en général et maintenant ce livre se situe au XVI^e siècle. Comment avez-vous eu l'idée d'écrire un livre qui se situe au XVI^e siècle ?

M.Y. : En fait, c'est mon premier livre : c'est-à-dire qu'à l'âge de vingt ans, j'avais rêvé d'un immense ouvrage – vous savez, à cet âge-là, on ne doute de rien – et je m'étais dit que je pourrais écrire une sorte de grande chronique, peut-être pas tellement d'une famille que d'un groupe, dans lequel on suivrait différents types d'êtres humains : les enthousiastes, les saints, les indifférents, les avides, et de génération en génération, en tâchant de montrer la manière dont ces vagues de l'histoire se brisaient et refluaient l'une sur l'autre. Évidemment c'était un projet beaucoup trop vaste pour moi à l'âge de vingt ans.

Mais tout de même j'avais pris une immense feuille de papier, j'avais collé les unes à côté des autres plusieurs feuilles de papier, et j'avais inventé une généalogie, dans laquelle il y avait beaucoup de noms, que j'avais empruntés à la partie flamande de ma famille. Parmi ces noms se trouvait Zénon, et Zénon était dès le début un personnage important. Il était en quelque sorte l'ouverture de l'histoire de plusieurs générations. Ce nom de Zénon, je l'avais trouvé dans de vieux papiers de famille qui se sont évaporés depuis durant la guerre de 40. Mais ce n'est pas un nom tellement rare en Flandre et on m'a dit à Gand que quelqu'un connaît encore un vieux monsieur qui s'appelle Zénon. Et très souvent en France on me dit : "Tiens, Zénon du Portique, le grand Stoïcien, Zénon d'Élée. Il doit y avoir des raisons profondes philosophiquement pour vous avoir fait choisir ce nom de Zénon". En réalité, j'ai été inspirée par le fait que ce nom

existait dans des papiers de famille. Et je me demande même, je vous demande à tous "pourquoi ?", je me suis souvent demandé pourquoi il y avait des gens qui s'appelaient Zénon en Flandre. Je crois que j'ai une réponse : vous aviez de nombreux rapports avec l'Italie et il y a un saint Zénon qui est très vénéré en Italie du Nord. Je me demande si ça ne vient pas de là. Il y a une belle église de Saint-Zénon à Vérone.

Alors donc voilà le point de départ de *L'Œuvre au Noir* qui ne s'appelait naturellement pas encore *L'Œuvre au Noir*. Il ne s'appelait rien du tout.

Et puis je me suis rendu compte que c'était un projet beaucoup trop vaste. Entre-temps j'étais allée en Italie, j'avais découvert la Villa Hadriana et j'avais entrepris un autre projet beaucoup trop vaste : les *Mémoires d'Hadrien*. (Ce sont des choses, comme j'ai dit, qui arrivent à vingt ans).

Vers l'âge de trente ans, un éditeur m'ayant demandé un recueil de nouvelles, j'ai sorti mon vieux manuscrit de ma chronique flamande et j'en ai tiré trois récits – pas très au point – qu'on a publiés sous le nom de *La Mort conduit l'Attelage* et qui ne paraissaient pas du tout se relier entre eux.

Le premier s'appelait "D'après Dürer" et racontait l'histoire d'un philosophe de naissance flamande, d'origine italienne par son père et qui, finalement, après des voyages aventureux, mourait à Bruges : tout ça tenait en trente-cinq pages. C'était encore une œuvre de jeunesse, bien entendu, puisqu'elle provenait de mon manuscrit de ma vingtième année. Et si j'avais non seulement récupéré une petite nouvelle mais écrit l'équivalent de *L'Œuvre au Noir* à ce moment-là, je crains bien que je serais tombée dans plusieurs pièges. J'avais encore la naïveté de croire que la vérité est d'un côté, l'erreur de l'autre, que certains personnages sont admirables et que d'autres sont médiocres ou pires, et mes personnages auraient sans doute eu ce noble côté de carton-pâte qu'ont les héros qui ne se trompent jamais.

Heureusement j'ai laissé dans l'oubli mon recueil de nouvelles de 1934 ; je pensais de plus en plus à *L'Œuvre au Noir*, de plus en plus à Zénon. Et voilà ce qui s'est vraiment passé, je crois. Vous me disiez tout à l'heure que vous avez pensé aussi aux *Mémoires d'Hadrien* comme sujet d'étude et que *L'Œuvre au Noir* était plus récente. Eh bien oui, elle est plus récente finalement dans sa version finale et c'est un point qui me paraît important, car entre les *Mémoires d'Hadrien*, qui ont été écrits de 1948 à 1951, et *L'Œuvre au Noir*, qui a été recommencée en 1956 (pendant la crise de Suez), mise de côté pendant plusieurs années sans que j'abandonne jamais mes lectures et mes relectures pour ce livre, et puis alors reprise d'un élan vers 59 et

terminée en 65, avec quelques arrêts pour d'autres ouvrages et travaux, il s'était donc passé environ quinze ans. Et pendant ces quinze ans-là nous pourrions situer la différence entre l'écrivain qui pensait à une espèce de maître-esprit "Hadrien", encore capable de dominer le monde – non pas par la violence, la force mais par l'ordre, par la capacité pragmatique de voir le monde tel qu'il est –, de l'améliorer, de récupérer ce qui était récupérable et d'obtenir ce qu'Hadrien appelait : "cette terre stabilisée", qu'il a en effet stabilisée pour environ 50 ans. Et je crois que vers 1950, nous en étions tous là (fin 48-50). C'était peut-être naïf de notre part, mais après, dans cette espèce de moment de demi-euphorie qui suivait les années de guerre, nous croyions tous qu'il se pourrait peut-être qu'un certain nombre de grands esprits, sinon un grand esprit, soient capables de rétablir l'ordre dans notre monde et de reconstruire quelque chose. Malheureusement, les quinze ans qui ont suivi n'ont pas été dans cette ligne-là. Au contraire. Nous avons vu de plus en plus les problèmes s'aggraver. Et c'est ainsi que j'aurai été portée à m'intéresser non plus cette fois à l'image d'un empereur, qui tout de même dominait la situation, tâchait de reconstruire, d'édifier un monde encore durable – comme il le disait lui-même –, qui n'était pas obligé de se coucher sur un cadavre pour le ressusciter, mais qui avait encore devant lui un monde viable, mais à Zénon, lui qui, parfois persécuté, toujours inquiet, hésitant en présence d'un monde chaotique, tâchant de lutter pour conserver son intégrité et sa pensée, mais en un sens vaincu – comme nous le sommes tous – par le chaos même de la vie autour de lui, du monde tel qu'il est. Et quand je dis vaincu, je le dis dans l'ordre matériel, car je ne suis pas sûre qu'il soit vaincu dans l'ordre moral, au contraire.

Il y a donc là pour moi une question chronologique très importante. À l'époque où Hadrien a été écrit, je me souviens qu'un critique italien (je crois que c'était Moravia) m'a beaucoup amusée en disant qu'Hadrien était un mélange (si vous vous souvenez encore de ce nom d'homme d'État), un mélange de Trygve Lie, le secrétaire aux Nations Unies de l'époque, et d'André Gide ! Mais Zénon ne tient pas d'eux, ni de Trygve Lie, ni même d'André Gide. C'est un autre monde dans lequel se posent des problèmes qui au fond sont identiques. Il y a là la même passion, le même désir de conserver la lucidité de l'intelligence, mais en un sens Zénon est plus près de moi parce que, lorsqu'on étudie la vie d'un empereur, qu'on tâche de saisir sa pensée, de voir ce qu'il a essayé de faire, on se sent toujours un peu la secrétaire de l'empereur. Tandis que Zénon, mon Dieu, est encore si près de moi dans cette espèce d'humanité incertaine et menacée, qui est la nôtre à tous, que je me sens plutôt envers lui fraternelle.

Q. : Comment avez-vous procédé pratiquement pour écrire *L'Œuvre au Noir* ? Vous donnez à la fin du livre les sources que vous avez utilisées. Comment travaillez-vous pratiquement, parce qu'un tel livre ne peut naître en bibliothèque uniquement, vous avez dû voyager, vous avez dû constituer de nombreux fichiers pour marquer tous les détails...

M.Y. : Des fichiers ! Après-coup !

C'est après-coup qu'il y a un moment où on établit un fichier et où on se dit : "Tiens, il y a tant de personnages italiens, tant de personnages espagnols, tant d'allusions aux auteurs classiques. Comme c'est intéressant !" Mais c'est au moment où le livre est déjà fini, dans cette espèce d'arrêt où l'on attend que le livre soit publié. En réalité, je ne crois pas beaucoup aux recherches. Surtout les Américains vous disent toujours : "Ah ! Vous êtes en train de faire des recherches !" Ça, c'est un magnifique mot scientifique, mais je trouve que nous en abusons dans ce qui n'est pas nettement la méthode de laboratoire. Je pense que quand on s'intéresse à un sujet — et d'ailleurs la raison même par laquelle on s'intéresse à un sujet tient au fait qu'on a beaucoup lu — on a beaucoup étudié ce sujet, on s'en est occupé plus ou moins toute sa vie. Alors, un peu à la fois, les choses tombent en place.

Je possède encore, dans un coin de ma bibliothèque, deux gros volumes des troubles flamands qui avaient été annotés pour la première fois par moi à l'âge de dix-huit ans. C'est-à-dire que j'avais lu dans cette direction, comme j'avais lu dans celle d'Hadrien plus ou moins toute ma vie. Et je n'avais jamais essayé de me dire : "Tiens, on va faire passer Zénon par telle ligne, il sera fils d'un homme d'Église comme Érasme, il fera ceci ou cela comme Dolet et ceci et cela comme Paracelse", parce qu'on arriverait à une mosaïque qui serait absolument inhumaine. Mais évidemment quand on est très imprégné de ces faits, qu'on a fini par apprendre à voir comment on vivait à une époque, les choses tombent elles-mêmes dans certaines cases. Et quant aux voyages, un critique a remarqué que les voyages de Zénon et les voyages d'Hadrien en quelque sorte se recouvrent et suivent à peu près le même itinéraire, qui a été à peu près le mien. Les itinéraires ne sont pas tout à fait pareils. Par exemple, Zénon a une très grande attirance vers le Nord qu'Hadrien a dû se contenter de satisfaire en allant en Écosse, tandis que Zénon au contraire va jusqu'aux pays polaires, or j'aime beaucoup la Scandinavie. Je crois que c'est la simple raison pour laquelle je l'ai conduit là-bas.

Q. : Quelle a été la plus grande difficulté dans l'élaboration de *L'Œuvre au Noir* ?

M.Y. : Ça dépend de quel ordre de difficulté vous parlez. Si vous parlez de *la technique*, du métier, ça présentait une grande difficulté. C'est que le héros commençait avant sa naissance, à sa conception, et que nous le voyons mourir à l'âge de cinquante-neuf ans. Que donc, par conséquent, dans la première partie, il était comme tout le monde, comme nous tous, pas encore formé et qu'il fallait décrire non seulement lui, mais aussi le milieu dont il sortait. Donc nous avons une première partie, dans laquelle Zénon, en somme, jouait un rôle presque secondaire, mais sa famille, son entourage jouait un rôle encore considérable, comme je crois que ça se passe pour chacun de nous. Et puis, peu à peu, c'est Zénon qui de plus en plus devenait un individu isolé, existant par lui-même et responsable de lui-même dans la seconde partie : "La Vie immobile". Le passage de la première partie symphonique, dans laquelle la mère de Zénon, son beau-père, son entourage, le monde des banquiers qu'il refuse – il y a une espèce de jeu entre l'or des banquiers et l'or alchimique, qui sera celui de Zénon, qui au fond est un symbole de la perfection –, ce passage de cette première partie polyphonique, avec la fin, dans laquelle c'est surtout Zénon qui compte, où vient un dialogue entre Zénon et un personnage placé sur le même plan que lui, était difficile à faire du point de vue technique.

Maintenant, si vous vous placez au point de vue moral ou intellectuel, la grande difficulté était de ne pas adopter les préjugés quels qu'ils soient (j'en ai probablement adopté plus que je ne pensais), mais de ne pas tomber dans notre erreur moderne de, ou bien, mépriser le passé – c'est-à-dire croire qu'il était plus simple qu'il n'était – (cette erreur que nous commettons tous quand nous regardons les albums de photographies de nos familles : quand nous voyons un monsieur à chapeau haut de forme, nous avons un sourire attendri en nous disant que ces gens-là devaient avoir une vie beaucoup plus simple et plus commode que la nôtre. Ce n'est pas vrai. Ils avaient leurs drames, leurs soucis, leurs complications, que nous ne connaissons pas). Ou bien d'embellir le passé, voilà l'autre erreur. Je suis loin d'être enthousiaste de certaines directives de notre époque, mais c'est bien certain que ce n'est pas elle qui a inventé certaines erreurs. Elles sont dans la nature humaine, dans le comportement humain depuis des siècles. À chaque époque énormément de mal a été fait, énormément d'erreurs ont été commises et il faut avoir le courage d'essayer de s'en rendre compte.

Et enfin, bien entendu, dans la situation particulière de Zénon et dans le sujet du livre, il fallait tâcher de (sans les opposer, ce qui est artificiel, n'est-ce pas), il fallait tâcher de montrer, l'un à côté de l'autre, différents points de vue humains : ce point de vue du

philosophe, extrêmement audacieux, en avance sur son temps, c'est-à-dire tâchant désespérément de s'élever, de respirer par-dessus les couches d'air de son temps, si on peut dire. (Ce qui nous arrive à nous, il n'y a aucune raison de croire que ça n'arrivait pas à nos grands-parents). Et il y a en même temps à côté de lui, d'autres hommes qui au fond font la même chose – parfois d'une manière plus modeste, parfois d'une manière plus secrète et dans des directions souvent presque opposées – mais qui se rejoignent pourtant. Parce qu'enfin cette œuvre au noir, cette découverte, que nous vivons dans l'illusion et dans l'erreur la plupart du temps, et que la vérité est quelque chose de beaucoup plus intérieur (car je crois que c'est vraiment là le sens de *L'Œuvre au Noir* pour Zénon), cette œuvre au noir qu'il finit par réaliser dans son silence de Bruges, elle est faite aussi par d'autres personnages du livre.

Elle est faite d'abord par son beau-père, Simon Adriansen, qui était un riche marchand, qui avait eu du succès comme grand navigateur, comme grand explorateur, qui ensuite avait cru avec une naïveté presque fanatique aux chances de renouvellement du monde que lui apportait l'anabaptisme et qui alors, complètement vaincu à la fin, ayant perdu toute espèce d'ambition ou d'avidité d'homme d'affaires et s'étant rendu compte aussi que l'aventure anabaptiste aboutirait à une sorte de tragique anarchie, lui aussi me paraît aboutir modestement à son œuvre au noir, en se rendant compte après tout qu'il n'a plus pour les êtres humains, quels qu'ils soient, même pour l'homme qui l'a trompé avec la femme qu'il aimait, qu'une espèce d'infinie pitié. Ils sont tous solidaires dans la même grande aventure. Pour moi, Simon, à un autre degré, dans un autre milieu moins intellectuel bien sûr que Zénon, est aussi un des personnages qui accomplit son œuvre au noir.

Il y a un autre personnage qui est presque un contrepoint comique de Zénon, son cousin Henri-Maximilien. Ce Flamand est un Français, c'est-à-dire un mélange des deux. Il est gai, il est jovial, il prend les choses légèrement, il part pour la gloire, il croit en la beauté de l'Italie, en la splendeur du métier militaire. Quand nous le retrouvons plus tard, il a bien déchanté : il n'a pas à se plaindre, il a une vie aussi bonne qu'une autre ou aussi mauvaise, mais enfin ce n'était pas le monde héroïque, sublime et lyrique qu'il espérait. Et quand nous le voyons un peu plus tard encore au siège de Sienne, il a abandonné toute ambition. Et lui qui rêvait de grandes amours, qui rêvait d'être aimé par les femmes les plus belles de son temps, il finit par éprouver la plus grande joie de sa vie à une époque de disette en apportant une tranche de jambon à une dame qui le remercie, mais qui enfin n'éprouve aucun sentiment pour lui et il se rend compte que c'est bien

naturel, car il sait qu'il n'a rien d'un Adonis. À ce moment-là, très modestement, le pauvre Henri-Maximilien lui aussi a accompli son œuvre au noir. Il a vu que tout ce qu'il rêvait était magnifique, mais un peu factice et il est retombé dans cette espèce de vérité humaine.

Finalement il y a le Prieur. Alors là, le Prieur et Zénon sont pour moi tellement solidaires, tout en étant opposés jusqu'à un certain point, que là, le monologue devient un dialogue. Mais ce qui s'est produit (et cela je vous le donne comme une curiosité littéraire,) c'est que ce Prieur n'existait pas dans mon projet. J'avais l'intention d'avoir un Zénon noblement solitaire jusqu'à la fin. Et ayant terminé le livre exactement au mois d'août 65, c'est au mois de mars 64 seulement, en me trouvant un dimanche matin dans l'église des Franciscains de Salzbourg, que j'ai rencontré le Prieur des Cordeliers. C'est-à-dire que, tout d'un coup, il m'est apparu que ce personnage serait possible : le personnage d'un chrétien, le personnage d'un croyant, dans son humilité, absolument désireux de ne pas ajouter une note discordante de plus au monde, et pourtant dans cette, en quelque sorte, totale liberté du mystique, qui a accepté même sa servitude et qui l'accepte jusqu'en consentant à faire abnégation totale de sa vie. Et j'ai pensé que ce personnage pourrait répondre à Zénon sans qu'il y ait hostilité, sans qu'il y ait combat, mais dans une sorte de complémentarité de deux tempéraments et de deux vues du monde. Vous voyez qu'en somme, si j'avais terminé le livre en février 64, je crois à mon avis que ç'aurait été un grand malheur, car il n'aurait pas eu la plénitude que maintenant j'ai essayé de lui donner.

Q. : Je m'arrête un moment à ce que vous disiez, qu'en introduisant le Prieur, vous aboutissez à établir un dialogue avec le personnage principal Zénon. Dans un autre sens, ce mot dialogue me rappelle une question : c'est-à-dire que vous faites en effet parler des personnages dans ce livre ; or ce livre se situe au XVI^e siècle, est un roman historique. Est-ce que le dialogue posait pour vous difficultés ?

M. Y. : Pas dans *L'Œuvre au Noir*, pour la simple raison que pour le XVI^e siècle, il s'agit de tâcher de trouver le ton, ce ton unique, qui même à notre époque varie de groupe en groupe, quelquefois de famille en famille, de société en société, et si on ne le trouve pas, si on ne trouve pas sur quoi porte une conversation, en donnant notre ton à nous, nous sentons bien qu'on est dans le faux. Et quant à trouver ce ton pour une certaine époque du passé, il y a des époques où on le peut et il y en a où on ne le peut pas. Par exemple, vous avez peut-être remarqué dans les *Mémoires d'Hadrien* je n'ai pas osé risquer même une demi-ligne de conversation, parce qu'au fond nous ne savons pas comment ces gens disaient " je suis enchanté de vous voir. Asseyez-vous, j'ai quelque chose à vous dire. Il y a longtemps que je ne vous ai

pas vu...” Même quand nous avons ces formules par hasard dans une lettre, nous ne savons pas vraiment comment ils les échangeaient dans la vie, sauf dans la comédie et alors la comédie tout de même truque un peu, donne une impression volontairement caricaturale.

Pour le XVI^e siècle nous avons des documents. D’abord des documents des grands poètes, par exemple Shakespeare, qui est si réaliste dans sa poésie qu’il nous permet de voir, à une époque très proche de notre *Œuvre au Noir* des Pays Bas, comment on parlait dans l’Angleterre du XVI^e siècle. Ensuite des essais, comme les *Essais* de Montaigne, qui sont dans un style tellement familier, qu’on croit entendre des gens qui parlent les uns aux autres. Et quelquefois nous avons des documents d’archives, par exemple des procès-verbaux d’espions – ayant été envoyés pour écouter une conversation – qui sont prodigieux de vérité.

Il existe par exemple trois gros volumes, très précieux d’ailleurs, imprimés vers 1684 en Italie, qui donnent le procès complet du fameux philosophe et révolutionnaire Campanella. Ce document est d’autant plus précieux que vous savez que les archives de Naples ont été détruites pendant la guerre. Les envahisseurs allemands y ont mis le feu avant de quitter Naples et par conséquent un très grand nombre de ces pièces ont disparu. Donc nous n’avons plus que ces trois volumes pour nous donner tous ces détails. Il existe par exemple un rapport, envoyé par un espion qui écoutait les conversations de Campanella avec un des moines, emprisonné avec lui pour des motifs variés comme Zénon. Les principaux sujets de conversation étaient d’une part les soupçons des prisonniers et de l’autre la révolte contre l’Espagne. Cet espion les écoutait parler et notait leurs conversations. C’est écrit en un mauvais latin – les moines entre eux parlaient un latin assez barbare – tout à fait extraordinaire. On les entendait dire : “Il fait beau aujourd’hui. Attention, ne parlons pas trop haut parce qu’on nous écoute ! Et ton frère, qu’est-ce qu’il est devenu ton frère ? Ah, je crois qu’il a été arrêté. Ah, le malheureux ! Et qu’est-ce que tu fais ici ? Je continue à écrire des poèmes. Je voudrais bien pouvoir les lire... C’est tout de même dangereux de continuer à parler. Nous ferions mieux d’aller nous coucher. Séparons-nous !”

Nous avons donc là un document qu’un simple espion a signé disant que c’était ça qu’il avait entendu, et d’autre part il y a le point de vue de l’évêque – qui a l’air d’être très intelligent, qui est sympathique – qui au début dirigeait ce procès ; car malheureusement, après il est mort.

Eh bien, devant un document comme ça, on entend vraiment des voix du passé et ça nous permet de nous rendre compte à peu près de ce qu’on pouvait dire et de ce qu’on ne pouvait pas dire. Donc là je

crois qu'avec une oreille un peu attentive on peut, je ne dis pas réussir, mais essayer tout au moins de rendre ces voix.

Q. : Est-ce que c'est ça peut-être qui vous a aidée dans ces dialogues entre les pêcheurs de Heist ?

M.Y. : Évidemment, quand il s'agit de conversations de gens très simples, alors là, à presque toutes les époques, il y a un commun dénominateur. Une des conversations les plus difficiles était la conversation avec le Chanoine, parce qu'il ne fallait pas faire de ce Chanoine une caricature. Ce qui pour moi rendait la situation intéressante, c'est que le Chanoine avait évidemment les idées de son temps, les opinions de son temps, ce qui, bien entendu, le limitait et le rendait incapable de comprendre certaines réactions de Zénon, et pourtant, il était un homme éclairé, un homme de bonne volonté qui aurait voulu sauver Zénon. Et ces deux personnages, qui ont au fond de l'affection l'un pour l'autre, sont incapables de s'entendre et se froissent chaque fois qu'ils s'adressent la parole. C'était peut-être l'une des choses les plus difficiles à faire.

Q. : Avec le problème du dialogue nous abordons un problème beaucoup plus vaste, c'est le problème de la réalité historique : vous avez créé avec *Mémoires d'Hadrien* et avec *L'Œuvre au Noir* une nouvelle sorte de roman historique. C'est l'histoire vue de l'intérieur, non pas à distance, mais vue de l'intérieur de l'époque même. Est-ce que cela vous a posé des problèmes particuliers ?

M.Y. : Ça a toujours eu un intérêt particulier pour moi, parce qu'il me semble que c'est là le seul avantage en quelque sorte que le romancier ait, si vous voulez, sur l'historien proprement dit. L'historien est pris dans les méthodes de son siècle, dans les méthodes scientifiques de son temps. Il doit établir son plan et s'exprimer d'une certaine manière.

Il nous dit par exemple qu'Hadrien est né en l'an 76 de l'ère chrétienne et qu'il est mort en l'an 138 ; ce qui est vrai. Seulement, ceci ne répond pas à grand-chose pour Hadrien, qui connaissait très mal les chrétiens, qui n'a eu des rapports très vagues avec eux que tout à fait vers la fin et qui se sentait vivre au VIII^e siècle de l'ère romaine. Et le jour où, du fait de la grande liberté romanesque, opposée aux méthodes strictes de l'histoire, on fait ce renversement où on tâche de s'imaginer un personnage vivant dans une ère qui est la sienne, qui n'est plus la nôtre, nous avons fait un grand progrès dans l'individualité de chaque personnage. Et par individualité, je ne veux pas seulement dire son tempérament et notre individualité à tous, mais la place particulière que nous occupons dans l'espace et le temps.

Q. : Zénon de *L'Œuvre au Noir* nous paraît certes, bien qu'un individu exceptionnel, appartenir vraiment à son temps, et peut-être

surtout par ses préoccupations alchimiques. Cette alchimie occupe tout de même dans votre livre une très grande place...

M.Y. : Ça c'est un grand problème parce qu'au fond nous ne sommes pas encore très renseignés sur l'alchimie. Il y a évidemment beaucoup de gens qui vous diront qu'ils savent tout sur ce sujet, et je me méfie d'eux. Les textes alchimiques sont prodigieusement intéressants, peut-être surtout pour nous parce que nous sommes les premiers à être capables de commencer à les examiner. Au premier coup d'œil, quand vous les lisez, vous êtes gêné par ce qui vous paraît un jargon barbare, surtout un symbolisme qui nous paraît barbare. Mais ça, nous l'avons presque toujours. Si vous êtes, par exemple, intéressé à l'étude des religions comparées... Évidemment, quand nous lisons un grand texte sur la mort ou l'immortalité, nous voyons des noms de divinités extraordinaires que nous ne connaissons pas et qui sont décrites dans des colorations étranges qui ne signifient rien pour nous et nous sommes en quelque sorte repoussés par ce que cet élément-là a d'exotique et pour nous d'incompréhensible. C'est un peu la même chose pour l'alchimie.

Maintenant, qu'est-ce qui se passe derrière ce code alchimique ? D'un côté, il y a certainement des éléments purement techniques. Les groupes d'ouvrières, les groupes d'artisans, tous ceux qui travaillaient dans la métallurgie avaient des secrets et devaient les garder précieusement, et c'est bien possible que l'origine tout à fait primitive de l'alchimie soit là. D'autre part, dans la recherche de l'or, la recherche des transmutations des métaux, ils ont trouvé pas mal de choses utiles ou pas utiles, comme tout ce qu'on trouve dans l'ordre technique. (Par exemple, ils ont trouvé l'alcool : c'est une bonne, très bonne chose et une très mauvaise). Mais d'autre part, il est bien certain qu'il y a très vite des infiltrations religieuses ou philosophiques dans ces groupes alchimiques et qu'elles venaient de différentes sources et alors là nous perdons un peu le fil.

Il y a l'alchimie chinoise. Il y a l'alchimie hindoue, très intéressante. Il y a l'alchimie hébraïque, qui a joué un rôle très important, mais qui, en quelque sorte, est de seconde main car elle est influencée par l'alchimie d'Alexandrie. Et dans ces différents groupes alchimiques, la recherche principale n'est plus de l'or. Il y a toujours le grand symbole de l'or alchimique : le cercle parfait avec un point au milieu, mais ça devient la perfection, le symbole de l'Absolu. Et on recherchait certaines vérités concernant la structure même de l'univers, on recherchait certaines vérités morales. Il y a une chose qui est très évidente chez tous les alchimistes : c'est qu'ils savent et qu'ils disent et qu'ils répètent qu'il est absolument nécessaire que l'expérience soit faite dans un total désintéressement ; sans ça, elle

rate. Il faut absolument que le développement intellectuel de l'alchimiste s'accompagne d'un développement moral ou d'une purification morale : c'est là que nous tombons dans la notion d'œuvre au noir, d'œuvre au blanc, d'œuvre au rouge, et il y avait de ces groupes qui étaient sincèrement chrétiens. On trouve très souvent dans les groupes alchimiques cette phrase que j'ai mise sur les lèvres du Prieur, que "Jésus-Christ représente l'Alchimiste suprême et que le sacrifice de la Messe représente l'œuvre au noir et l'œuvre au blanc et l'œuvre au rouge à la fois"¹. Il n'y a aucune raison de douter de la sincérité de leur foi.

Il y avait aussi des alchimistes subversifs, qui sentaient qu'à bien des points de vue ils s'opposaient aux opinions de leurs temps, c'est-à-dire qu'à une époque où la scolastique, où les habitudes de penser établissaient une différence très nette, absolument antithétique, entre le corps d'un côté, l'âme de l'autre, entre la vie et la mort, entre le temps et l'éternité, l'alchimie, elle – pour des raisons que nous ne comprenons pas très bien, et surtout par une filière que nous ne comprenons pas très bien mais qu'on peut suivre plus ou moins – les alchimistes avaient en eux la notion (développée évidemment par les expériences pratiques qu'ils faisaient d'un monde fluide), la notion d'un univers fluide où l'âme, le corps, l'immortalité, la mort, etc., au fond, n'étaient pas séparables, où on vivait dans une sorte de tourbillon d'atomes, de vibrations, dans lequel chaque fait surgissait d'une sorte de nébuleuse. Et ce qui les préoccupait, c'est cette fluidité, ce passage d'une forme à l'autre. Là ils se sentaient évidemment très opposés, peut-être à la théologie de leur temps, sûrement à la science officielle de leur temps. Et alors, il y a chez les alchimistes toute une gamme : depuis ceux qui sont absolument adaptés, ajustés à la morale, à la politique, à la métaphysique de l'époque et ceux qui sont fermement en révolte. Et tous, en tout cas, ont le sentiment de la gravité du sujet, de la gravité de tâcher de voir par-delà les formes, par-delà les opinions, de manière à se faire une idée nouvelle de l'univers, saisi dans la rapidité de ses changements, dans les transformations de sa substance. Et rien n'est plus fréquent chez eux que cette mise en garde : ne pas se lancer dans une telle aventure si on n'est pas capable en quelque sorte d'abnégation, de sacrifice, d'un dénuement total. Mais il reste évidemment énormément de points d'interrogation.

Les plus grands modernes qui ont étudié de près ces questions sont très souvent des psychiatres, Young par exemple. Pour eux, ce qui les

¹ La citation littérale serait : "On assure que vos alchimistes font de Jésus-Christ la pierre philosophale, et du sacrifice de la messe l'équivalent du Grand Œuvre"(OR, p. 727).

intéressait dans l'alchimie, c'était ce que Young appelait "l'intégration de la personnalité" : c'est-à-dire qu'ils ont jugé que par l'emploi de ces symboles, par ces expériences, l'homme arrivait à se faire une idée de lui-même, rentrait en quelque sorte en possession de la connaissance de soi par une certaine vue de l'univers. Ça importait évidemment énormément à un psychiatre, puisqu'il se trouvait souvent en face de personnalités dissociées.

Q. : Vous avez parlé de trois phases : l'œuvre au noir, l'œuvre au blanc et l'œuvre au rouge. Quelle est la portée exacte de ces trois phases ?

M. Y. : Tous les traités alchimiques disent que l'œuvre au noir était la partie la plus difficile : c'est-à-dire, au sens pratique, on entendait par là la calcination de la matière, la destruction d'une certaine matière, d'une certaine forme avant de commencer en quelque sorte le travail sur la substance pure.

Le même problème se pose dans tout ce qui nous concerne. C'est un petit peu la table rase de Descartes si vous voulez : supprimer toutes les opinions préconçues que nous avons, tâcher de nous mettre en face de la réalité, voir ce qu'elle est et arriver par conséquent à des vues souvent redoutablement différentes de celles de personnes qui n'y ont jamais pensé ou qui finalement sont les mêmes – en apparence – mais avec un arrière-plan de réflexions tellement grand que tout de même il y a une énorme différence de plan. Et cette "œuvre au noir", ils disaient tous qu'une fois qu'elle était atteinte, une fois que l'homme avait atteint cette liberté dans la recherche, le reste n'était plus qu'un jeu. Cette "œuvre au blanc" était alors en quelque sorte l'amélioration morale obtenue presque involontairement, du fait qu'on s'était dépouillé de certaines ambitions, de certaines idées, de certains points de vue ; forcément on arrivait à une plus grande simplicité, à une plus grande liberté, à une plus grande capacité d'effacement de l'égoïsme. Et "l'œuvre au blanc", c'est-à-dire la mise en service de résultats obtenus, se faisait – disaient-ils – presque d'elle-même.

Justement, dans *L'Œuvre au Noir*, dans l'ouvrage que j'ai essayé de faire, mon impression est que Zénon est dans "l'œuvre au blanc", sans le savoir. À partir du moment où il est à Bruges, où il fait modestement son métier de médecin, il tâche de sauver le plus qu'il peut, de défendre le plus qu'il peut la vie du Prieur contre la maladie qui le dévore. Il hésite en présence des jeunes moines, dont la conduite est considérée comme scandaleuse, mais en tout cas il ne veut pas les dénoncer. Et dans tout cela son attitude est complètement à la fois objective et désintéressée : il est dans l'œuvre au blanc, comme lorsqu'il donne ses médicaments à des gens qu'il rencontre sur la route.

Mais alors il y a "l'œuvre au rouge" : ça c'est une autre affaire et on peut se demander si aucun être vivant a jamais vécu cette œuvre au rouge – ou alors c'est seulement dans le cas de quelques héros ou de quelques saints.

Dans l'œuvre au rouge, l'œuvre au blanc et l'œuvre au noir subsistent. D'ailleurs, cette liberté, ce dédain des apparences trompeuses et en même temps cette capacité de service – et il devrait s'y ajouter un élan, un bonheur, une espèce d'extase qui réunirait tout à la fois – les alchimistes pensaient qu'on y arrivait assez souvent par la mort, c'est-à-dire par le martyre. Je me suis souvent dit – alors ça c'est un aparté qui n'a rien à voir avec le XVI^e siècle – qu'un des exemples de cet œuvre au rouge en dehors des martyrs de l'Église et en dehors de quelques grands bonheurs mystiques, je l'ai vu il y a une quinzaine de jours à Madrid : c'est dans un tableau représentant une scène dans laquelle un malheureux bonhomme de la rue de Madrid, qui a lutté contre Napoléon et que les soldats français sont en train de fusiller d'une façon épouvantable, lève les bras au ciel et a l'air de dire : "Tant pis, allez-y ! Je suis au-delà de tout ça. J'ai fait ce que je devais faire. Voilà, tout est bien..." On a bien l'impression que ce modeste Madrilène est arrivé là à cette espèce de moment d'extase : d'avoir fait ce qu'il devait faire. Il a en quelque sorte concentré en lui toutes les forces de son univers. Mais y est-on jamais arrivé par l'étude, par la recherche ?

J'avoue qu'à la fin de *L'Œuvre au Noir*, quand Zénon voit de nouveau ce grand moment du soleil polaire en été, où on voit à une distance tout de même considérable de l'horizon, le soleil qui s'abaisse et s'abaisse et s'abaisse et puis, à un moment, il repart ! Pour moi, qui avais été très frappée par cette vue une fois dans ma vie, c'était le symbole même de la vie éternelle, et il me semble qu'à ce moment-là Zénon voit son œuvre au rouge, réalise son œuvre au rouge, trop tard peut-être pour en faire quoi que ce soit.

Q. : C'est peut-être à cette idée alchimique qu'est liée l'importance que vous attachez dans *L'Œuvre au Noir* et aussi dans les *Mémoires d'Hadrien* à la mort. Vous décrivez dans *L'Œuvre au Noir* la mort de Zénon d'une façon tout à fait admirable et tout le livre des *Mémoires d'Hadrien* est en fait situé du point de vue de la mort.

M.Y. : Oui, vous posez là une question difficile, qui est surtout difficile à notre époque, parce qu'au fond nos grands-parents, nos arrière-grands-parents, on leur conseillait de penser à la mort. J'ai encore des livres de prières dans lesquels la méditation sur la mort joue un rôle journalier. Et de nos jours, quelqu'un qui avoue qu'il pense à la mort fréquemment, on a presque l'impression qu'on doit l'envoyer chez un psychiatre. Mais nos ancêtres se sentaient obligés

d'y penser chaque jour, et je trouve qu'ils n'avaient pas tellement tort. C'est une manière pour l'homme de se remettre à sa place dans l'univers, dans la durée, de se rendre compte que sa vie est éphémère, que donc par conséquent il s'agit de bien la remplir, que ce soit dans la direction du plaisir ou que ce soit dans la direction du devoir. Cette idée de la mort arrêtant la vie terrestre est terriblement importante pour ne pas en quelque sorte s'étaler dans une facilité qui croit ne pas avoir de fin ; il s'agit d'un conditionnement très limité.

Et puis évidemment, il y a le grand problème de la mort, de ce que la mort peut représenter, peut cacher ; problème qui – et je parle ici en présence de gens qui ont pensé à ça au moins aussi souvent que moi et peut-être davantage et aussi longuement – mais enfin je vous demande simplement de penser chacun de votre côté à ce problème et au fait que c'est souvent peut-être un faux problème, que la mort est dans la vie, que la vie est dans la mort, que nous mourons à chaque instant, puisque nous ne sommes plus ce que nous étions il y a cinq ou dix ans. Que, d'autre part, nous ne savons pas si la mort n'est pas simplement un changement dans la forme, dans la fréquence des vibrations, s'il ne se passe pas autre chose.

Et vous remarquerez que j'ai terminé *L'Œuvre au Noir* par cette phrase qui est la seule en quelque sorte où je parle, où l'auteur a l'air de parler un peu en son nom : "C'est aussi loin qu'on peut aller dans la mort de Zénon". Ce qui signifie que quelqu'un de mieux renseigné que moi pourrait peut-être aller plus loin. Mais mes réflexions ne me permettaient que d'aller jusque-là...

Seconde partie de l'entretien

Q. : Quand nous avons étudié *L'Œuvre au Noir* nous avons été intrigués par le chapitre intitulé : "Promenade sur la dune". Il nous a semblé que les motifs pour lesquels Zénon renonçait à son évasion et revenait à Bruges étaient assez obscurs. Maintenant, ce que vous venez de dire nous éclaire le personnage autrement. Est-ce que cette réaction de défense – sauver sa vie – lui paraît trop égoïste à ce moment-là et sent-il une pente intérieure plus désintéressée en revenant ? Ou est-il seulement las de vivre ?

M.Y. : Je ne crois pas que ce soit consciemment le sentiment qu'il serait trop égoïste de vouloir vivre. On pourrait débattre s'il y a en soi quelque chose d'égoïste à ne plus vouloir vivre quand cela ne fait de tort à personne. Je crois que ce qu'il y a dans "La Promenade sur la dune", depuis le commencement jusqu'à la fin, c'est le grandissement d'un immense découragement, d'un immense dégoût. Vous vous souvenez, quand il part au commencement – il avait vécu six ou sept

ans à Bruges et évidemment il avait fait quelques promenades de botaniste, mais c'était là sa première sortie et il a presque un sentiment de vacances – il laisse derrière lui le souvenir même du Prieur mort pour un moment et il laisse derrière lui le drame qu'il a fui à Bruges et il jouit simplement du bonheur de la marche, du bonheur du matin – tout ça est si beau. Et puis, un peu à la fois commencent à se glisser dans sa vision des éléments qui sont moins beaux, il y a même des choses assez atroces : le gibet par exemple ; il y a des choses plus banales et plus simples : le chat qui a tué l'oiseau, l'indifférence du boucher, l'aveugle (qui est évidemment un aveugle de Breughel), qui est un peu le symbole de l'aveuglement, qui ne veut pas s'apercevoir qu'il est aveugle. Il y a le marchand ambulancier pour qui la guerre et la destruction et les malheurs du temps sont simplement un petit désagrément pour son commerce. Il y a l'extraordinaire vulgarité, la bassesse des gens dans l'auberge (les femmes, les soldats, etc.). Et puis, lorsqu'il parle aux bateliers – ce sont peut-être des braves gens, ce sont peut-être des bandits, on ne sait pas – mais ils sont effroyablement limités. Leur sentiment est que l'ennemi c'est l'ennemi, que l'ennemi a toujours tort, que la reine d'Angleterre était instable et ridicule, que le roi Philippe a raison. C'est dans l'ordre des choses, mais c'est infiniment décourageant.

Et alors, dans un autre ordre, il y a le moment où Zénon s'arrête dans une église à moitié engloutie par le sable, où il repense à son ami le Prieur et il y a cette espèce d'arrêt – comme il y aura plus tard un arrêt devant la mer – devant l'éternité, et tout le reste semble si petit. Et puis il y a aussi les fugitifs qui sont aussi de très braves gens, très dignes de pitié, mais les jeunes gens sont pleins d'un enthousiasme naïf. Ils croient qu'en quelques coups de bâton, en quelques coups d'épée, ils vont changer le monde. Les pauvres vieux calvinistes qui s'en vont sont naïvement attachés d'une façon opiniâtre à leur propre vue du monde et il n'y a pas beaucoup d'espoir que ça améliore l'état des choses. Et puis finalement il hésite : enfin c'est à ce moment-là qu'il change de direction, que vraiment l'idée de recommencer tout ça, d'aller revoir une fois de plus tous ces gens-là, de prendre un bateau ne semble presque plus valoir la peine.

Il y a ensuite ce moment au bord de l'eau, ce moment où il se baigne au bord de la mer et où le sentiment des distances change : la marée a changé les distances : ce qui était là n'est plus là, et il y a le sentiment de cette immense sérénité de la nature, de la mer, des choses qui ne savent pas leur nom, qui sont là, qui existent par elles-mêmes tandis que nous avons besoin de noms, de notions, de discussions, de toutes sortes de choses comme ça pour exister. Et à ce moment sa propre vie individuelle lui paraît très peu de chose. Il

pense au Prieur mort et il lui arrive de dire avec le Prieur – car celui-ci l'avait dit – “il importe peu qu'un homme de mon âge vive ou meure”.

À partir de ce moment-là, ça n'est plus important. Et alors, presque inconsciemment, il prend le chemin du retour. Et lorsqu'il trouve la pauvre vieille femme accablée de maux, avec cet enfant malade qu'elle aime tendrement, mais acceptant le monde comme il est, se disant : “Mon Dieu oui, le roi Philippe doit savoir ce qu'il fait et il doit avoir raison”, enfin complètement vaincue par le conditionnement qui l'entoure, alors sa tristesse devient de plus en plus grande et finalement il retourne à Bruges parce que le monde est le monde partout, et que partout il retrouvera en somme les mêmes problèmes. Il n'y a pas de sens à faire cet immense effort de s'enfuir. Je crois que c'est ça, c'est presque inconsciemment chez lui, mais c'est ce grand découragement du monde tel qu'il est.

Q. : J'ai pensé qu'après la lecture du livre, il est normal que le lecteur se fasse une image de l'écrivain. Cette image correspond peut-être assez bien à celle qu'on s'est faite de vous avec cette différence que vous êtes plus sympathique et plus humaine. Après la lecture du livre je me disais que je n'oserais pas vous parler.

Nous avons discuté des principaux personnages. Je pense qu'à propos de Zénon plusieurs d'entre nous l'ont trouvé formidable, mais presque inhumain, au-dessus de nous. Moi, j'avais un peu peur de Zénon, du respect pour le Prieur et beaucoup de sympathie pour Henri-Maximilien.

M.Y. : Oui, c'est un bon garçon avec lequel on voudrait dîner, n'est-ce pas ?

Q. : Je crois que vous êtes un peu les trois personnages !

M.Y. Je ne crois pas qu'on est tous les personnages à la fois. J'ai souvent pensé que j'étais aussi la vieille servante qui donne du pain à Zénon. Mais quant à la dureté de Zénon dont on a souvent parlé, c'est la dureté d'un homme qui est dans un état de tension prodigieuse ; d'abord de tension contre lui-même, parce qu'au début il est encore tout imprégné de ces scolastiques qu'il refuse et il fait des essais dans différentes directions, comme du côté ouvrier, comme du côté de la technique pure. Nous avons d'ailleurs des preuves que ça s'est fait : il y a eu par exemple le grand occultiste – qui était aussi un assez bon philosophe tout de même et un homme très généreux – Agrippa de Nettesheim, qui avait fait aussi des essais techniques de cet ordre. Et tout ça rate plus ou moins par suite de l'incompréhension réciproque, parce que les temps ne sont pas mûrs, parce que Zénon est trop jeune et il disparaît et il a sa période obscure.

Quand nous le retrouvons au chevet du lit de mort de cette jeune femme qui est plus ou moins sa cousine sans qu'il le sache, c'est un médecin avec cette espèce d'impénétrabilité de médecin : il est là, il se domine en demandant des nouvelles de sa mère et de son père, on ne sait rien de lui, il a le masque impassible. Et quand nous le retrouvons à Innsbruck, trois au quatre ans plus tard – comme il dit "J'ai déjà quarante ans" – il a tout de même déjà passé par plusieurs "œuvres au noir", par plusieurs nuits noires, mais il se rapproche encore d'une violence passionnée à l'idée de la connaissance humaine, que la connaissance humaine peut mener à tout. Enfin c'est ça qui le distingue vis-à-vis d'Henri-Maximilien. Il y a même dans la scène des moments où Henri-Maximilien a plus de bon sens que lui parce qu'il y a à ce moment-là chez Zénon une espèce de foi éperdue dans les puissances cachées de l'intelligence humaine. Et il est dur, c'est vrai, mais dur comme tout homme qui est persécuté dans la vie qui est difficile. Et il fait peur parce qu'il a peur. Mais alors, inconsciemment, à la fin de sa vie, cette dureté diminue sans disparaître. Il reste dur – Zénon est un tempérament dur, de même que Hadrien est un tempérament fougueux et violent – mais de plus en plus il s'intéresse aux gens qui l'entourent. Il s'intéresse à eux et, à la fin, Zénon en prison n'est plus ni dur, ni doux : il n'est rien. Il a cessé d'être son propre personnage et il est quelqu'un qui regarde sa vie se passer, qui regarde sa vie passer. Il rit d'ailleurs pendant le procès de condamnation. Tout le monde rit parce que le juge fait une erreur et il rit aussi : il est à tel point sorti de son personnage. Mais c'est quelqu'un qui continuellement se domine et il n'a que de très rares moments de tendresse humaine comme en présence de la maladie du Prieur, ou lorsqu'il pense à cet enfant qu'il a peut-être eu de cette femme qu'il a quittée. C'est très rare parce que vraiment il ne peut pas se permettre de ces moments de douceur, sans ça il ne tiendrait plus le coup. Sa vie est trop dure.

Q. : Madame, je m'éloigne peut-être un peu du livre, mais je voudrais vous poser deux questions pratiques.

À quelle époque de votre vie avez-vous commencé à vous intéresser à l'alchimie ?

M.Y. : Quand je me suis intéressée à l'alchimie, c'est à cause de *L'Œuvre au Noir*, mais il y a une petite étape intermédiaire. En 1953 un éditeur allemand m'a demandé d'écrire une étude sur Thomas Mann, qui est un écrivain que j'admire beaucoup. Et en lisant certains de ses livres – par exemple *Le docteur Faustus* et la *Montagne Magique* – ça m'a forcé, pour les comprendre, à me plonger dans ce monde de l'alchimie qui comptait beaucoup pour Thomas Mann. Dans un essai que j'ai écrit sur Thomas Mann, il y a une première étude sur

l'œuvre au rouge, l'œuvre au blanc, etc. Je commençais à apprendre ce que ça signifiait et comme tous les gens qui commencent à apprendre quelque chose, j'étais très anxieuse de l'apprendre à tout le monde et de le mettre sur papier. Ça je crois, c'est le moment où j'ai commencé à lire des textes alchimiques (qui ne sont pas du tout commodes à lire !).

Q. : Comment faites-vous pour concilier vos occupations journalières avec vos études littéraires et vos recherches ?

M.Y. : Alors là, nous tombons dans des choses terriblement personnelles. Je suis persuadée qu'on peut s'habituer à vivre dans une certaine pensée, dans un certain état d'esprit sans rien enlever à la vie ordinaire. Je crois même que j'ai fait dire quelque chose comme ça à Hadrien, ce qui de ma part est très téméraire parce que je ne sais pas s'il le pensait ou non, mais je crois qu'on a toujours dû le penser quand on fait certaines réflexions, quand on a pris certaines attitudes intellectuelles. 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, aux personnes qui dépendent de nous et aussi à lutter contre ce qui nous déplaît 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". C'est-à-dire qu'il pensait continuellement à la tragédie du soldat, la tragédie de la guerre. Et d'autre part, l'homme religieux qui vit en Dieu – quelle que soit l'image qu'il se fait de Dieu – vit aussi continuellement avec une certaine idée qui ne le quitte pas et qui, loin de l'empêcher (comme on croit généralement et on a tort) de se dissiper et de se répandre sur le reste, lui permet au contraire de donner un élan, une générosité qui n'est plus dissociée alors, qui est totale, qui est complète. Je crois que c'est la même chose pour l'œuvre, d'une façon beaucoup plus modeste. Je vous avoue que je n'ai pas d'heures de travail, que je travaille tout le temps, que je travaille en faisant ma cuisine, en sarclant mon jardin, peut-être même en parlant en ce moment. Tout ça me paraît au fond la même chose.

Q. : Dans la dernière partie du livre vous dites : "Quelqu'un qui n'était plus tout à fait lui [Zénon] mais semblait placé un peu en retrait sur la gauche, considérait avec indifférence ces convulsions d'agonie". Nous nous sommes demandé qui était ce personnage que vous introduisez.

M.Y. : Il y a, il me semble, là un moment où c'est "l'être de Zénon". D'ailleurs dans le même passage il y a la phrase : "la personne de plus en plus s'effaçait devant l'être"², c'est-à-dire : il y a un Zénon presque indifférencié, un Zénon qui n'est plus en quelque sorte que sa molécule éternelle et pour lequel les conditions dans lesquelles il vit et meurt sont importantes, bien sûr, mais tout de même secondaires comparées à cette espèce de foyer d'éternité qu'il a en lui.

Q. : Donc ce n'était en tout cas pas le Prieur ?

M.Y. : Ce n'était pas le Prieur. Cherchez bien ! (C'est un petit peu comme les dessins dans lesquels on cherche le chasseur) et il y a un moment où le Prieur réapparaît, mais plus tard.

Non, cette personne est simplement "l'être" qui tout au fond de nous existe et qui en somme est moins sensible que nous croyons l'être aux événements de notre vie, qui se sent en quelque sorte plus solide, plus durable, plus détaché.

Q. : Dans les *Mémoires d'Hadrien* vous parlez du culte de Mithra. Est-ce que le but de cette initiation n'est pas un peu le but recherché dans l'accomplissement de *L'Œuvre au Noir* ?

M.Y. : Vous voulez dire l'initiation mithraïque dans la jeunesse d'Hadrien quand il était aux armées ? De nouveau, nous savons tellement peu sur cette secte de Mithra et sur ce qu'elle a représenté. Aux origines elle a dû être quelque chose de très élevé, de très noble. Comme on lit dans certains ouvrages sur la mythologie, sur la philosophie hindoue représentant Dieu sous la forme de l'énergie solaire, c'est l'une des formes les plus anciennes de la pensée iranienne. Maintenant, la forme qu'elle a prise dans les armées, c'était essentiellement un culte de soldats. On trouve des grottes qui servaient de club d'officiers dans lequel on se réunissait pour les initiations et aussi pour des banquets. Alors, qu'est-ce que ça signifie ? Est-ce que c'est seulement une espèce d'initiation, de rite contre la peur de la mort, ou bien est-ce que ça allait plus loin dans une espèce d'idée religieuse beaucoup plus profonde ? Au fond, nous n'avons pas de textes, c'est très difficile de savoir. On est seulement impressionné quand on voit ces différentes cavernes qui ont servi au culte de Mithra. Il y en a un peu partout, en Allemagne, du côté de Bonn. Et alors cette espèce d'initiation héroïque au moment de la bataille impressionne notre imagination. Mais est-ce qu'il restait vraiment quelque chose des enseignements anciens tels qu'ils existaient dans l'Inde et dans la Perse primitives, c'est difficile à savoir. Mais c'était un Dieu sauveur. C'était un de ces moments où l'humanité se retournait vers l'image d'un Dieu sauveur qui représentait la lumière.

² La citation exacte, qui ne se trouve pas tout à fait dans le même passage, serait : "la personne délestée ne se distinguait plus de l'être" (*OR*, p. 831).

Q. : Est-ce que Zénon n'est pas un surhomme, en ce sens qu'on le voit partout ; il s'occupe de différentes choses : médecine, recherches sociales... Tout l'intéresse et on a l'impression que dans une vie humaine comme la sienne, matériellement, il n'aurait pas pu tout réaliser. Il devient le symbole de tous les intérêts du temps, de toute la recherche intellectuelle. Est-ce qu'il en est le porteur ?

M.Y. : Évidemment, ces gens-là l'étaient. Ils étaient beaucoup moins prisonniers que nous de techniques, qui étaient encore beaucoup moins exactes, beaucoup moins mathématiques que les nôtres.

Maintenant nous sommes prisonniers de techniques qui sont très difficiles à acquérir. Mais des gens comme Léonard de Vinci (celui-là est le plus connu), mais même comme Alberti, le grand architecte qui était aussi esthéticien, poète, même Paracelse qui était médecin, chimiste, philosophe, mystique : ces gens avaient toutes espèces de spécialités à la fois. Tous avaient des intérêts extraordinairement variés, qui étaient encore à l'état artisanal en quelque sorte. Pour nous, c'est très difficile parce que l'acquisition de chaque technique maintenant prend des années d'existence. Mais à cette époque-là ça n'a pas l'air d'avoir été rare.

Q. : L'impression finale que nous gardons du livre n'est pas du tout une impression pessimiste.

M.Y. : Pour moi, ce n'est pas pessimiste parce qu'après tout les personnages principaux ont accompli leur vie, ont fait ce qu'ils pouvaient faire envers les erreurs, les replis, les difficultés habituelles de l'existence humaine. Enfin il y a ce sentiment des portes qui s'ouvrent de nouveau à la fin. Nous ne savons pas très bien sur quoi elles s'ouvrent mais elles s'ouvrent sur quelque chose.

Q. : Les personnages centraux de vos deux grands livres sont des personnages masculins. Est-ce que vous n'avez jamais envisagé de présenter comme personnage central une femme ?

M.Y. : Oui, j'ai un ou deux romans où un femme est un personnage très central : par exemple le roman qu'on va publier au mois de mai : *Denier du rêve*, et on va publier en même temps une pièce inédite sur le même sujet, que j'ai écrite assez récemment, il y a cinq ou six ans, tandis que le roman, lui, date d'il y a une quinzaine d'années.

Là le personnage central est une femme, Marcella, une femme qui a eu une formation anarchiste et qui est dans la résistance contre Mussolini. Et il m'est arrivé aussi de penser, à propos d'un de mes romans où c'est un personnage masculin qui parle, qu'il serait intéressant d'écrire une suite dans laquelle ce serait sa femme en quelque sorte qui répondrait... Et dans un troisième roman, qui est *Le Coup de grâce*, l'héroïne Sophie est aussi importante à mon avis que le

jeune homme qui parle. Mais en général pourtant je n'ai pas choisi de personnages centraux féminins pour la simple raison que, s'il y a des contraintes et des conditionnements au sujet de la pensée humaine en général, ils sont encore beaucoup plus forts chez la femme. Il faudrait chez une femme un pouvoir, une sorte de génie d'expression, un courage tout à fait supérieur pour se placer au-dessus de ses propres intérêts, pour dépasser les limites d'opinions de vie courantes de son époque et pour se faire une vue complètement libre de son univers. (Je ne dis pas que ça n'a pas existé, mais je crois que ça a été très silencieux). Par exemple, Marguerite d'Autriche dans *L'Œuvre au Noir* est une femme tout à fait supérieure, mais jusqu'à quel point liée par des conventions qui étaient presque une partie de la vertu féminine ? Ça nous ne savons pas.

Et c'est la même chose dans *Hadrien* pour Plotine, qui était une femme qu'il a vénérée et qui lui a semblé le comble de la sagesse, de la douceur, de la compréhension, du désintéressement philosophique puisqu'elle appartenait à une secte épicurienne très sévère. Mais jusqu'à quel point cette femme était-elle libre de penser, on se le demande, et jusqu'à quel point libre d'agir ? On n'a pas à se le demander, elle ne l'était pas. Et c'est là la grande difficulté pour un personnage féminin. Et si vous prenez des personnages féminins, alors il y en a tout à fait d'attaque, tout à fait combatifs, comme par exemple Eichma Goldman qui a été la grande anarchiste américaine et qui était d'une énergie folle : qui a lutté au sujet du sort des ouvriers, au sujet du sort des femmes, qui, quand elle a été mise en prison, réorganisa les prisons, elle qui avait un courage inouï. Les Américains l'ont refoulée parce qu'elle voulait aller voir de ses propres yeux la Russie où elle était née, mais qu'elle n'avait jamais vue. C'était sous Lénine. Elle y est allée, mais elle n'a pas trouvé que c'était si bien que ça non plus. Et elle l'a dit. Résultat, naturellement : elle a perdu son passeport russe et elle a été obligée de rester en Russie. Finalement elle a obtenu un permis de repartir, à condition de dire qu'elle ne désapprouverait jamais le gouvernement russe, qu'elle ne ferait jamais rien contre lui, qu'elle resterait un sujet loyal des soviets. Et Goldmann a répondu avec indignation, déchirant la feuille de papier : "Je n'ai jamais accepté d'être loyale envers aucun gouvernement parce que je me réserve le droit de protester si je considère qu'ils agissent mal et ce que vous me demandez est une indignité qui m'offense". On l'a gardée naturellement en prison un an de plus.

Vous voyez donc qu'il y a des femmes qui ont un courage bien égal à celui des hommes et qui peuvent lutter et se faire du monde une image à elles. Mais alors nous tombons presque dans l'agitatrice.

Dans la question de la contemplation, de la réflexion philosophique, ça a pu exister, mais alors c'est généralement en silence et avec des moyens, des facilités beaucoup moins grandes que celles des hommes, même à notre époque.

Q. : J'ai lu dans *L'Œuvre au Noir* et les *Mémoires d'Hadrien* plusieurs passages où vous parlez de la liberté. Je voudrais bien savoir si l'opinion de Zénon et aussi celle d'Hadrien correspondent avec votre idée de la liberté de l'homme ? Par exemple, Hadrien dit qu'il se sent supérieur au commun des hommes parce qu'il se sent plus libre que tous les autres qui n'osent pas l'être. Et alors il a recherché la liberté et la puissance, mais la puissance seulement parce qu'elle favorisait sa liberté. Alors Zénon dit qu'on n'est pas libre tant qu'on désire, tant qu'on veut et même tant qu'on craint, peut-être tant qu'on vit.

M.Y. : Je crois que là Hadrien et Zénon, en dépit de leur tempérament physique qui est terriblement différent, se ressemblent beaucoup, c'est-à-dire que l'un et l'autre conçoivent une liberté qui s'acquiert, dans laquelle on n'entre pas de plain-pied, mais une liberté qui s'acquiert par la discipline, qui s'acquiert par la réflexion et qui par conséquent va très loin, et leur attitude est la même. Hadrien nous explique grâce à la philosophie, grâce à son expérience militaire, grâce à son expérience d'homme d'État, qu'il est arrivé à cet état pur qu'il appelle de liberté ou de soumission pure. C'est-à-dire qu'il est chaque fois à sa place en face des choses, capable d'être soi, capable d'accepter les choses comme elles sont et de les modifier à partir des faits. Et Zénon au fond a la même intention, a le même but. Dans la scène d'Innsbruck, Zénon au fond est encore très incertain. Quand il a ce moment lyrique qui se termine en disant : "Je mourrai un peu moins sot que je ne suis né", c'est ça qu'il veut dire. C'est qu'il est arrivé, à force de discipline, à obtenir pour lui-même une espèce de liberté dans laquelle il n'est jamais le jouet des événements, le jouet des individus, le jouet des choses ou des opinions du temps. Il se rend d'ailleurs bien compte que c'est difficile de ne jamais défaillir. Comme toujours c'est un idéal plutôt qu'une réussite. Ne vous figurez pas qu'Hadrien ni Zénon, à chacun des moments de leur vie, étaient capables de cela. C'est un but vers lequel ils tendaient.

Q. : Dans les deux livres il y a un suicide qui est l'extrême liberté de l'homme. Est-ce aussi votre idée ? En général quand on parle de suicide on dit souvent que c'est une lâcheté et dans les deux livres il semble que ce ne soit pas ainsi.

M.Y. : Dans le cas de Zénon c'est certainement l'extrême liberté de l'homme. Le fait est que jusqu'au dernier moment il reste hésitant et c'est presque une preuve de liberté qu'il se donne à lui-même.

Maintenant cette question de suicide dépend tellement de la société dans laquelle les êtres humains ont vécu ; pour un Japonais par exemple, c'est la suprême preuve d'une espèce de triomphe du courage et de la volonté. – Je cherche dans mon esprit le nom du Japonais qui s'est suicidé tout récemment. J'ai été assez bouleversée parce qu'il a donné une interview quatre ou cinq ans avant sa mort, dans laquelle il parlait avec beaucoup d'affection des *Mémoires d'Hadrien*, dans lesquels il est souvent question du suicide comme d'une forme de liberté. – Mais en fait, pour un Japonais, c'est une décision purement héroïque. Pour un chrétien, et quelquefois aussi pour d'autres religions, c'est une décision qui a été contestée parce qu'on croyait que l'être devait vivre sa destinée jusqu'au bout. Le chrétien par respect pour la volonté personnelle de Dieu et dans certaines religions comme le bouddhisme, ou certaines formes de la pensée hindoue, parce que l'expérience de la réalité humaine où l'on se trouvait doit être vécue jusqu'au bout. (Mais ça c'est discutable à l'infini).

Pour Zénon, quand il se suicide, c'est la dernière expérience qu'il accepte de faire, c'est la dernière réalité qu'il accepte de vivre. Il veut mourir en pleine lucidité jusqu'à la fin. Il y a eu un moment où il hésite et ce moment-là n'est pas le moment d'incertitude lorsqu'il revient dans sa prison, c'est le moment où il dit au Chanoine : "On donne peut-être trop d'importance au degré de courage ou de manque de courage d'un homme qui meurt". À ce moment-là, il aurait presque accepté de mourir affolé, terrifié ou gémissant, se disant après : "Quoi, c'est une part de la destinée humaine, si on a peur, on a peur : acceptons la peur avec humilité".

Et Hadrien dit presque la même chose quand il dit : "Je ne sais pas si j'aurai jamais le courage de subir la torture, et la maladie va peut-être s'en charger, mais si je n'ai pas le courage de tenir le coup, j'aurai du moins le courage de me résigner"³. Vous voyez, dans les deux cas, c'est la liberté qui tient compte de la solution par la mort volontaire. Mais pour l'un comme pour l'autre, parce que Hadrien aussi a souvent pensé au suicide, il y a le sentiment que c'est une chance de faire l'expérience jusqu'au bout en toute lucidité. Seulement Hadrien, comme empereur, se sent tenu de rester à sa place tandis que Zénon au moment où il se décide à mourir n'a plus de place. Il est déjà dans l'au-delà.

Q. : La fin qu'on veut donner à un livre, n'est-ce pas très difficile ?

³ Le passage auquel Marguerite Yourcenar réfère est le suivant : "Si j'ai jamais à subir la torture, et la maladie va sans doute se charger de m'y soumettre, je ne suis pas sûr d'obtenir longtemps de moi l'impassibilité d'un Thraséas, mais j'aurai du moins la ressource de me résigner à mes cris" (*OR*, p. 319).

M.Y. : Je crois qu'elle s'impose. Il y a un moment où l'auteur n'est plus du tout libre, où l'auteur est comme hypnotisé par son œuvre. Lorsqu'il s'agit d'un personnage comme Hadrien, évidemment on est dans les limites étroites de l'histoire. La situation d'Hadrien se posait autrement. Dans Hadrien il y a une ligne très nette qui est donnée par l'histoire. Un homme qui monte d'une situation de grand bourgeois, de grand commis – mais pas de prince – et qui par l'expérience arrive à un très haut degré de capacité comme empereur. Puis il y a une période d'exaltation, qui est magnifique jusqu'à un certain point, mais qui tout de même est dangereuse et deux choses le ramènent à la réalité brutalement : la mort de son favori, contre laquelle il ne peut rien, et la guerre de Palestine. Et alors nous retrouvons un Hadrien assagi, mais qui a perdu cet immense élan. Là le destin, le commencement, le milieu et la fin sont donnés par l'histoire.

Pour Zénon j'étais libre. Seulement on n'est pas libre du moment qu'on a créé un personnage d'une certaine espèce. On est obligé de continuer sur les lignes qu'on a créées. On n'est libre qu'au commencement, après ça le personnage vous domine. Je savais vaguement que le personnage finirait par tomber, comme il le dit lui-même, dans une trappe quelconque, et qu'il mourrait et qu'il se suiciderait parce qu'il n'était pas dans sa nature d'accepter ce moment de désarroi de la fin. Mais ce que je ne savais pas, c'est le chemin par lequel il passerait pour le faire. Alors les chemins se sont présentés en quelque sorte les uns après les autres, du fait parfois du rebondissement d'une lecture, parfois par une expérience personnelle, parfois par des choses que j'avais entendu dire ou vues de très près et qui déterminaient cette décision.

Et il n'y a qu'un moment très court dans lequel l'auteur lui-même se souvient. Six mois plus tard il ne serait plus capable de vous dire pourquoi il a fait ceci plutôt que cela. Il se sent tellement entraîné.

Q. : Qui vous a communiqué la flamme pour l'histoire, soit la famille, soit l'école ?

M.Y. : À la vérité, je ne sais pas. Je suis même assez choquée quand j'ai affaire à des interviews professionnelles. À la radio, ça arrive toujours que l'interviewer me dit : "Pourquoi aimez-vous le passé ?" Alors je regarde avec des yeux étonnés en me disant : "Comment, est-ce que j'aime le passé ou pas ?"

Et je n'ai pas le sentiment qu'il y a une différence très profonde entre le présent et le passé. Pour moi, il y a la vie. Il y a le fait que les êtres sont engagés dans la vie, que nous qui sommes ici présents – nous sommes naturellement des résultats du passé que nous remontons dans toutes les directions vers toutes espèces de faits et

d'événements, que nous sommes un jour du passé, que nous sommes déjà, par ce que nous avons fait hier, du passé. Et ce qui importe, c'est ce mystérieux changement de la vie passant à travers toutes les formes. Mais maintenant, quand on se crée une espèce de discipline historique, on arrive de nouveau à une espèce "d'œuvre au noir", c'est-à-dire que la comparaison entre ce qui a été fait il y a trois cents ans, cinq cents ans et ce que nous faisons aujourd'hui nous permet de juger un peu du fort et du faible. Quelles sont les erreurs que nous recommandons continuellement ? Quelles sont les entreprises généreuses ou utiles qu'on a essayé de faire, qu'on a refaites, qu'on a jusqu'à un certain point réussies, jusqu'à un certain point ratées bien des fois ? Quelles sont les choses que nous croyons absolument sûres, qui ne paraissent pas sûres il y a cent ans ? Ça nous donne un coup d'œil, ça nous donne une certaine perspective et c'est ça au fond qui m'intéresse dans l'histoire. L'histoire est une manière de rompre les frontières qui nous séparent des autres civilisations. Ce qui est un peu la même chose que les frontières qui nous séparent des autres nationalités.

Q. : À l'époque où vous situez Zénon à Bruges, nous connaissons ici à Bruges le frère Cornelis de Dortrecht, qui fut un genre de Savonarole local, un vrai pourfendeur des calvinistes et des anabaptistes, mais aussi de la magistrature du moment et de l'évêque du lieu. Cet homme était d'une vulgarité, d'une trivialité extrême et était en même temps très populaire et on pourrait se mettre à rêver ce qu'aurait donné la confrontation d'un homme aussi extrémiste avec Zénon. Je me suis demandé si vous avez songé éventuellement à le faire, car ce frère Cornélis a aussi été impliqué dans des genres de débauches comme vous en décrivez. Pourquoi n'avez-vous pas mis Zénon en présence d'un cas extrême de virulence dans le système religieux ?

M.Y. : On me l'a déjà demandé et c'est un érudit qui est spécialisé au sujet de la Renaissance. Il a trouvé que mes deux prêtres, le Prieur et le Chanoine, étaient tous les deux, chacun à sa manière, presque trop bons. "Pourquoi n'avez-vous pas choisi un prélat fanatique ?", m'a-t-il demandé. Comme pour l'évêque de Bruges – au sujet duquel je dois vous faire une confession : c'est qu'il n'existait pas. Car il y avait bien des évêques à Bruges, mais au moment même du procès de Zénon, l'évêque de Bruges était mort et son successeur n'était pas encore nommé Il y avait donc un intérim et ce personnage que j'appelle l'évêque de Bruges est purement abstrait à ce moment-là. – J'aurais certainement pu faire d'un de ces trois personnages une sorte de fanatique ou de croyant passionné et destiné à aller jusqu'au bout pour pourfendre l'hérésie. Si je ne l'ai pas fait, c'est parce que je

tombais dans la déclamation. Évidemment ces gens ont existé, nous le savons tous, mais ce n'est peut-être pas, du point de vue du romancier, tellement intéressant. Si je montre un colonel américain décidé à pourfendre tous les Vietnamiens qu'il rencontre, ce n'est pas ça qui m'inquiète parce que des insensés, des violents, il y en a à toutes les époques et dans toutes les religions, dans toutes les nationalités. Mais quand on voit un Américain moyen, plein de bonté, qui envoie de l'argent à différentes œuvres de guerre, qui dépense pas mal d'argent pour soutenir des hôpitaux dans lesquels on soigne des blessés – des petits Vietnamiens blessés par les bombes -, et qu'en même temps on entend ce même monsieur dire : "Si on utilisait la bombe atomique, ça serait plus vite fini, ça ne serait peut-être pas plus mal", alors c'est à ce moment-là que je commence à m'inquiéter. Ce sont des esprits comme le Chanoine, les esprits moyens, l'esprit bienveillant, au fond, des braves gens qui ne feraient de mal à personne, qui sont compréhensibles jusqu'à un certain point, mais pour qui il y a une limite qu'ils n'arrivent pas à dépasser.

Et cette limite, c'est peut-être tout simplement celle de la véritable charité, dont ils ne sont pas capables. Le personnage du Chanoine, qui a l'air d'être un prélat érasmien, un prélat plein de bonne volonté, est inquiétant à cause de la médiocrité de cette affection, de cet amour qu'il a pour un être humain (Zénon). Il l'a, mais pas assez et ça m'intéressait plus que de montrer un fanatique qui brandissait les bras en le maudissant. Et naturellement le cas du Prieur des Cordeliers est très particulier. Personne de nous ne sait combien il a existé d'hommes d'Église qui avaient ces sentiments de profonde bonté et de profonde – je ne dis pas exactement le mot de tolérance parce qu'enfin ce mot n'est pas tout à fait vrai : pour le Prieur des Cordeliers ce ne serait pas juste s'il ne disait pas par moments qu'il déteste les hérétiques, car ça fait partie de son conditionnement – mais enfin, cet homme qui tout de même dépasse tout ça dans son abnégation universelle, ça a dû exister. Et alors, là, il y a une chose qui me paraît importante. Certains historiens, comme Febvre, nous ont dit : "On exagère, au XVI^e siècle, il n'y avait pas d'athées. Personne au fond ne s'est jamais proclamé athée". Il n'y avait pas non plus, auraient-ils pu ajouter, d'hommes complètement généreux envers leurs adversaires, envers ceux qui s'opposaient au régime tel qu'il était autour d'eux. Nous n'avons jamais entendu parler de ça, c'est vrai. Mais encore, de nouveau, considérons-nous nous-mêmes. Nous tous, si braves, si courageux que nous soyons, quand il s'agit de lutter contre les erreurs de nos compatriotes, des gens qui nous entourent, il y a toujours un point que nous ne dépassons pas parce que ce serait extrêmement embarrassant dans nos rapports avec les

autres êtres humains. Et je suis persuadée qu'il y a eu plus de chrétiens désespérés au XVI^e siècle par la séparation entre les deux formes de la chrétienté (la protestante et la catholique) qui représentait à peu près la même chose que notre rideau de fer de nos jours géographiquement. Je suis persuadée qu'il y a eu beaucoup plus de gens allant dans la révolte de l'esprit, dépassant ce qu'ils ont mis par écrit, beaucoup plus qu'on ne le dit et ils avaient d'excellentes raisons pour ne pas dépasser certaines limites. Il n'y a qu'un seul homme de nos jours qui ait fait cette remarque, c'est Henri de Montherlant. Il a dit dans *Va jouer avec cette poussière* : "Tous les écrivains que je connais vont jusqu'à un certain point dans leurs idées, dans leurs protestations, dans leurs révoltes et j'ai toujours l'impression que des esprits si avertis auraient pu protester davantage. Ils ne l'ont pas fait, qu'est-ce qui s'est passé ?" Mon impression est qu'ils ont eu un moment de découragement où ils se sont dit : "N'allons pas plus loin, ça ne servirait à rien, ça ne nous causerait que des ennuis inutiles". Je suis comme eux. Si on regarde de très près dans leur œuvre on peut peut-être deviner leur silence. Dans mon cas, il y a une page de mes livres où je voudrais indiquer qu'il y a des silences, c'est ici. J'ai toujours beaucoup apprécié cette phrase de Montherlant. Elle m'a semblé répondre à une réalité très grande dans la plupart des attitudes humaines. Chacun de nous, même celui qui se lance le plus dans la révolte, dans l'objection, dans la contestation, a un certain temps d'arrêt, se dit que ce n'est pas la peine de soulever certains sujets. Mais il n'en pense pas moins à ce sujet.

Q. : Écrivez-vous en ce moment une nouvelle œuvre ?

M.Y. : Oui, et c'est passionnant autrement. J'écris des souvenirs qui ne sont pas très personnels pour le moment parce que quand le premier volume prendra fin, j'aurai huit jours.

Mais c'est une étude, un effort pour tâcher de recréer le milieu dans lequel je suis née. Alors là, j'ai une abondance de documents et je veux rester très modestement dans les limites de la réalité et je ne me sens pas cette espèce de liberté d'invention que je pourrais me sentir avec un personnage totalement inventé, comme Zénon, ni même avec cette liberté de recreation qu'on a avec un homme qui a vécu il y a quelques siècles. C'est comme si on avait plusieurs albums de photographies, comme si on voyait les visages de ces gens-là tout le temps, et tout ce qu'on peut faire c'est de les regarder avec une attention intense et humble, – j'insiste sur le mot "humble" – pour tâcher de les voir tels qu'ils ont été. Mais c'est un petit peu situé entre l'essai et le poème ou le roman. C'est peut-être plus près de l'essai.

Q. : Madame, vous qui avez consacré l'œuvre majeure, disons, à des personnages qui auraient pu être des personnages importants de l'histoire, Hadrien et Zénon, vous avez aussi consacré des essais à des êtres aussi différents que le poète grec d'Alexandrie Cavafy et par exemple Piranèse. Quelle ligne interne, invisible peut-être, relie ces personnages ?

M.Y. : On sent bien qu'il doit y avoir une ligne interne. Seulement je ne suis pas très sûre de quoi. Il me faudrait la découvrir moi-même et de nouveau je fais entrer le fortuit ou bien au contraire la suite normale des événements dans la vie d'un écrivain.

Pour Cavafy, c'est bien simple. J'habitais la Grèce à cette époque-là. Tout le monde autour de moi s'intéressait à Cavafy. Quelques personnes de la société que je fréquentais le connaissaient. Nous avons lu ensemble ses poèmes et ça m'a introduite dans les vers de Cavafy. Je me suis dit : "Tiens, ce serait une excellente idée de les traduire". Et puis alors, à mesure que je les traduisais, j'ai été frappée par ce destin profondément grec moderne de Cavafy : cette tristesse d'être Grec, cette fierté d'être Grec, ce sentiment d'un tout petit pays. (Pour Cavafy la Grèce n'était qu'un tout petit pays. Il n'était même pas Grec de Grèce, il était Grec d'Égypte, par conséquent tout de même un étranger jusqu'à un certain point). Il y a en même temps ce sentiment d'un accablant passé, d'un immense passé et qu'il ne voit pas du même coup d'œil que nous. Notre Grèce, c'est la Grèce classique et, pour eux, c'est cette longue série de perturbations qui va d'Alexandre à la conquête de Constantinople et à la Grèce moderne. Et alors, ce dépouillement, cette tristesse de Cavafy, ce désir d'aller jusqu'au bout de ses expériences, même de ses expériences érotiques qui en somme étaient limitées (dans un sens l'expérience érotique l'est toujours pour chaque individu) et de leur faire donner tout ce qu'elles pouvaient donner, d'en faire une philosophie du temps, de tâcher de situer ces expériences dans le temps, tout cela devenait très intéressant. Maintenant, pour Piranèse c'est assez différent aussi. De nouveau c'est un éditeur qui m'a dit : "Vous avez collectionné les dessins de Piranèse parce qu'il y a les fameuses seize vues de la villa Hadriana – enfin, de ce que Piranèse a vu d'elle à l'époque où elle sortait encore de terre, presque dans l'état intact encore, ruinée par le temps, mais pas encore restaurée plus ou moins intelligemment par des séries d'archéologues – et par conséquent vous avez beaucoup étudié Piranèse. Voulez-vous écrire un livre ou un essai sur Piranèse ?" Alors, je me suis dit "oui". Voilà, on ne doute jamais de rien. Et en particulier, il s'agissait de *Prisons*. Mon Dieu, il y a quatorze peintures de prison, ça ne doit pas être si difficile. Je vais à la bibliothèque, je me rends compte qu'il y a deux éditions de *Prisons*,

qu'il y a en a une qui a quatorze images, qu'il y en a une autre qui en a dix-sept. Il y a aussi deux ébauches du même sujet que Piranèse a entre-temps beaucoup changées dans son projet. Alors le problème qui commence à se poser, c'est l'évolution de Piranèse. Qu'est-ce qui s'est passé entre le jeune Piranèse, jeune Vénitien qui arrivait à Rome, plein d'illusions d'une grande carrière d'architecte, qui n'a jamais vécu, qui n'a jamais rien construit qu'une très modeste église et qui devient, pour gagner sa vie, graveur, et qui s'enivre de ses grands souvenirs, de ses grands rêves. Qu'est-ce qui s'était passé ? Qu'est-ce que c'était que ce Piranèse ? Qu'est-ce que c'était que ce choc du passé ? Le choc de l'œuvre, de l'homme se transformant, rentrant dans le monde, rentrant dans l'univers naturel, envahi par les branches, envahi par les broussailles comme il l'a vu. Qu'est-ce que ça voulait dire pour lui ?

Naturellement ça reste une énigme parce que les poètes et les écrivains par définition écrivaient, tandis que les dessinateurs gardent leurs secrets. Il faut chercher à travers les lignes, mais ça m'intéressait et c'est pour ça que j'ai fini par faire cette étude.

Maintenant, est-ce qu'il y a un rapport ? Évidemment il y a le rapport de Rome. Hadrien a vécu à Rome et Piranèse a bien senti cette fin du monde grec qu'Hadrien a aussi connu, mais y a-t-il un rapport entre eux ? En genre tout au plus. Hadrien est un esprit puissamment actif. Cavafy est un homme qui a vécu une existence volontairement refrénée, résignée, de fonctionnaire dans une ville qu'il aimait, et qui a utilisé certains éléments secrets de sa vie pour se faire un univers caché. Ce n'est pas pareil, mais précisément ce qu'il y a d'intéressant dans chaque destinée humaine, c'est que ça n'est jamais pareil, que, si je causais ce soir avec chacun de vous, il y aurait chaque fois une révélation différente.

Q. : Je voudrais vous poser une question d'un ordre tout à fait différent. J'ai été frappée dans vos livres par la force et la puissance de votre style. J'aimerais savoir si vous avez ça de façon naturelle ou si vous travaillez votre style, et de quelle façon ?

M.Y. : Ça varie. Il y a des passages qu'on refait, parce qu'on n'est pas satisfait et il y en a d'autres au contraire où l'expression naît tout de suite.

Maintenant, évidemment, pour le style, comme pour le dessin, comme pour tout, il y a un don. Il y a aussi une certaine habitude, une certaine expérience qu'on acquiert et je crois que le grand point est en quelque sorte de ne pas penser au style, d'oublier le style, de même que j' imagine que le grand point pour un danseur est de ne pas se dire : "attention, il faut tâcher d'être gracieux", parce qu'il ne le serait pas ; enfin de s'abandonner complètement à la pensée, à ce qu'on veut

exprimer. Je crois beaucoup à la valeur de cette espèce d'humilité devant la chose exprimée et je pense que le style, quand il est bon, provient de là. L'auteur s'est effacé totalement et en s'effaçant il se retrouve, c'est-à-dire, il retrouve ce qu'il avait vraiment à dire.

Q. : Je crois que c'est une erreur de dire que vous avez écrit un roman historique. J'oserais même dire que vous avez écrit des romans d'anticipation parce que le personnage de Zénon est un personnage d'exception dans le cadre de son temps. Je pense aussi à Hadrien qui dit quelque chose qui ne semble pas s'adapter au temps où il vivait. Il parle de l'esclavage et il craint un esclavage beaucoup plus pernicieux.

M.Y. : Vous avez parfaitement raison : c'est une anticipation. Je ne suis pas sûre si Hadrien aurait pu le dire. Il n'y avait pas encore ce problème-là qui lui aurait permis d'y penser et là je me suis donné certaines libertés.

Vous savez qu'à la fin de sa vie Hadrien passait pour un sorcier et un voyant. On lui prêtait des pouvoirs surhumains. Alors, je me suis dit : "Oh mon Dieu, allons-y !"

Q. : N'avez-vous jamais songé à écrire un roman moderne avec un personnage de maintenant, de notre époque ?

M.Y. : Oui, quelquefois. Seulement notre roman moderne est si complexe que vous savez que ce ne serait jamais qu'un point de vue parmi les nombreux points de vue de notre époque.

Je n'ai pas l'impression que quelqu'un, certainement pas moi, (et peut-être personne) soit capable en ce moment de l'embrasser tout entière.

Q. : En quoi voyez-vous Zénon, qui m'est apparu résolument moderne, en quoi le voyez-vous résolument, peut-être même, du XXI^e siècle ?

M.Y. : Il l'est, mais seulement au sens où, de nos jours encore, certains individus isolés le sont. On a par exemple assez souvent parlé à ce sujet d'Oppenheimer, le savant américain. Et il est bien certain qu'il y a des Zénons, que les Zénons sont nombreux, plus nombreux à certaines époques qu'à d'autres. Il y en a sans doute à toutes les époques d'une façon plus ou moins secrète et ainsi dans notre siècle dont les fluctuations, les vicissitudes ressemblent assez à celles du XVI^e siècle. Je ne veux pas dire que ce soient les mêmes, mais il y a des parallélismes qui prêtent assez au développement d'un esprit de ce genre. Peut-être plus, par exemple, que le XVII^e siècle (pour donner un exemple concret), qui est une époque – comparativement – de stabilisation, du moins en France.