

LE ROMAN DE L'HISTOIRE:
L'ARCHIVE YOURCENARIENNE ENTRE RELIQUE ET
RUINE

Colette GAUDIN
Dartmouth College

Marguerite Yourcenar travaille et écrit à la frontière entre fiction et histoire, frontière perméable et instable mais qui n'en continue pas moins d'exister¹. Dans son œuvre fonctionne sans cesse "la référence croisée de la fiction et de l'histoire," selon l'expression de Paul Ricoeur², et se reflètent de manière originale les débats de l'historiographie contemporaine. Yourcenar historienne, Yourcenar romancière? Et si c'était dans son ambition d'historienne qu'elle était le plus romancière, non pas en racontant des histoires, mais en racontant ses démêlés avec le matériau de l'histoire, dans des fragments de discours de la méthode qui sont toujours des éléments d'autobiographie? C'est là peut-être qu'elle écrit sa littérature la plus personnelle, et parfois la plus "romantique".

Les critiques s'émerveillent à juste titre de l'érudition historique de Yourcenar, et s'étonnent, parfois avec une nuance de reproche, de son amour pour le passé au détriment des temps présents. Elle riposte d'une certaine manière lorsqu'elle dit:

Quand on parle de l'amour du passé, il faut faire attention, c'est de l'amour de la vie qu'il s'agit; la vie est beaucoup plus au passé qu'au présent³.

Des indications autobiographiques éparses dans différents volumes décrivent le point de départ de cette conviction que la vie est au passé. Nous

¹ Voir la communication d'Antoine Wyss.

² *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985, 3 volumes. Voir en particulier le troisième volume, *Le Temps raconté*.

³ YO 31. Marguerite Yourcenar fait cette réflexion dans ses entretiens avec Matthieu Galey à propos de sa fascination juvénile pour les objets du passé, de ceux qu'on trouve dans les églises ou dans les musées. Elle évoque le grand rêve de l'histoire (p. 30), l'amour des ruines, qu'elle a tout de suite trouvées très belles, en Provence et en Italie (p. 56).

voyons cette petite fille qui ne va pas à l'école découvrir comme un miracle que la lecture est "une porte d'entrée [donnant] sur d'autres siècles, d'autres pays" (QE 226). Au Musée de Cluny, au Louvre, elle s'éprend de sculptures et de tableaux, laissant dit-elle les grands arbres de Poussin prendre racine en elle (QE 234). Il y a donc véritablement pour Yourcenar une *vie présente du passé*, avec tout ce que cette expression, prise à la lettre, évoque de ce que les philosophes appellent les apories du temps. L'aporie qu'elle explore dans toute son œuvre est l'impossibilité de saisir la réalité du passé autrement qu'à travers ses traces, dont la présence indique que quelque chose, quelqu'un a existé et n'est plus. Il y a des êtres dont on peut dire, comme elle l'affirme à propos des personnages de l'histoire, qu'"ils sont, parce qu'ils furent. Tandis que nous ne sommes pas encore: nous commençons, nous essayons d'exister" (PE 48). Ce n'est donc pas seulement qu'elle se détourne du présent ainsi qu'on l'entend habituellement. C'est aussi qu'en rejetant la présence de soi-même à soi-même vers un futur indéfini, elle en vient à penser le présent dans une sorte d'étirement temporel grâce auquel le temps où nous vivons s'enrichit de toutes les traces du passé et même de l'avenir. La ruine en effet ne permet-elle pas de prévoir l'œuvre du temps sur les monuments faits pour durer?

Le questionnement insistant des traces se poursuit de livre en livre, qu'il s'agisse de fiction, d'essai, ou d'écriture plus directement autobiographique. Il finit par constituer une sorte de catalogue imaginaire et partiellement raisonné d'objets, de textes, de monuments, de paysages, un panorama très personnel du monde vu sous l'angle de son rapport à l'histoire humaine. Aux vestiges matériels laissés par les civilisations et les empires disparus, ou par les générations d'ancêtres, il faut ajouter l'indispensable témoignage oral de son père, Michel, sans lequel *Le Labyrinthe du monde* n'aurait pas pu être écrit, sans lequel elle ne saurait presque rien de sa mère. Il faudrait y ajouter aussi les versions précédentes de ses œuvres, souvent mentionnées dans les préfaces, et qui restent présentes sous leur rature alors même qu'elles ont été détruites ou rendues inaccessibles par la volonté de l'auteur. C'est cette sorte de livre sous les livres, cette texture en filigrane de toute l'œuvre, que je nomme, par une extension que légitiment les méthodes de la nouvelle histoire, l'archive yourcenarienne.

Ces objets ne sont pas tous des "archives" au sens usuel du mot, c'est-à-dire, selon Larousse, d'"anciens titres, chartes, manuscrits et autres

documents importants concernant l'histoire d'un état, d'une ville, d'une famille, d'une administration publique ou privée." La sélection faite par Yourcenar n'est jamais close, mais au contraire guidée par un sens de l'élargissement progressif de la filiation qui nous fait légataires "de la terre entière," "de toute une province [...], de tout un monde" (AN 46). Son archive à elle ne porte pas nécessairement le sceau d'une institution. Elle est composée de livres, bien sûr, – cette "première patrie" comme le dit Hadrien – de monuments, d'œuvres d'art, objets culturels familiarisés par l'étude. Elle comporte aussi les objets transmis ou simplement laissés par la famille, et enfin tous ceux qui sont rencontrés par hasard et dont l'importance ne dépend pas d'une quelconque investiture institutionnelle, un caillou ou un coquillage où le regard lit l'inscription des millénaires, objets toujours, reçus comme un héritage.

L'observateur remonte pensivement de l'objet dur, arrêté, ayant acquis à jamais son poids et sa densité propres, résultat lui-même d'un tâtonnement millénaire, vers un univers où la pierre qu'il soupèse a été boue, sédiment ou lave (PE 202).

Car tout est trace et plus souvent encore trace de trace – gravures de Piranèse immortalisant les ruines de Rome, inscriptions effacées sur les tombes rappelant qu'une trace lisible a existé. Temps historique, temps personnel et temps cosmique se rencontrent toujours, et parfois de façon incongrue. Alors est restituée au mot "archive" sa valeur étymologique de ce qui se réfère aux commencements, avec cette nuance toutefois que *le commencement* reste inassignable à un moment précis du temps.

Pourquoi aborder par ce biais la méditation yourcenarienne sur le temps? L'intérêt immédiat est de suivre le frémissement d'une quête au lieu d'aller immédiatement à l'exposé des idées ou de la sagesse de l'auteur, ce qui aboutit à la figer en une figure sereine et lointaine. L'analyse des objets qui retiennent son attention nous permet d'approcher un centre plus intime de son expérience du temps et d'éprouver les contradictions de son affectivité. Si on peut cependant utiliser l'expression d'"archive" à propos de Yourcenar, plus facilement que dans le cas de Proust – qui a lui aussi son catalogue d'objets élevés au rang de témoins du passé par leur intégration dans l'univers de *A La recherche du temps perdu* – c'est qu'elle se tient au plus près des méthodes historiques. Alors que Proust accède, elle le dit elle-même, au suprasensible et jusqu'à la réminiscence platonicienne par la voie de la perfection (SBI² 221-222), Yourcenar explore les vestiges avec une minutie,

une prudence et un scepticisme d'historienne rompue à toutes les formes de critique d'authenticité et de véracité, projetant sa discipline méthodologique sur les objets les plus personnels. Et quel long détour par les traces des générations précédentes pour arriver à raconter quelques souvenirs directs de son enfance dans le troisième volume du *Labyrinthe du monde*! Se méfiant de la mémoire, cette mémoire qui "n'est pas une collection de documents déposés en bon ordre" (*QE* 279), elle la confronte sans cesse à ce qui fait archive. "Hyperbole de ma mémoire..." écrit-elle dans une de ses très rares phrases sans verbe, à propos de Ravenne⁴.

Ce n'est pas la constitution et l'inventaire de l'archive yourcenarienne que j'examine ici, mais plutôt la question de la position critique de l'auteur dans une œuvre où érudition, fiction et autobiographie sont imbriquées avec beaucoup de contrôle. Comment traite-t-elle ces vestiges des autres temps et des autres générations? Quelle confiance leur accorde-t-elle pour la guider vers la vie du passé? Et surtout comment se fait à travers eux le croisement de l'historique et du personnel? Que signifie en particulier l'affirmation qu'une même discipline critique peut être appliquée, qu'il s'agisse de la grande ou de la petite histoire, de la vie de l'empereur Hadrien ou de celle de son père, de l'identité d'un personnage historique ou de la sienne propre? Elle écrit au début de *Souvenirs pieux*, parlant d'elle-même et de sa naissance:

[...] je suis forcée, tout comme je le serais pour un personnage historique que j'aurais tenté de recréer, de m'accrocher à des bribes de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main, à des informations tirées de bouts de lettres ou de feuillets de calepins qu'on a négligé de jeter au panier, et que notre avidité de savoir pressure au-delà de ce qu'ils peuvent donner (*SP* 12-13).

Son propre passé, celui de ses parents, ne jouissent donc apparemment d'aucun privilège par rapport à celui d'un personnage éloigné. La médiation des traces – ici de documents abîmés par le temps ou l'indifférence humaine – crée dans tous les cas une semblable distance cognitive. On est en droit de se demander cependant si une telle équivalence méthodologique est toujours sans faille, et si elle repose uniquement sur les contraintes de la connaissance historique.

⁴ *PE* 101. Dans ce texte où elle mentionne sa lecture du roman de Huysmans, *A rebours*, Yourcenar transpose le premier vers du poème de Mallarmé, "Prose (pour des Esseintes)": "Hyperbole! de ma mémoire ...".

La citation précédente révèle la tonalité pessimiste dominante du discours de Yourcenar quant à la possibilité d'une connaissance complète ou exacte du passé par l'intermédiaire des vestiges qui nous restent, pauvres "bribes" destinées en fait à la poubelle de l'histoire. Au temps où les historiens nourrissaient un sentiment d'infériorité à l'égard des sciences positives, Louis Seignobos aurait dit que l'historien fait un métier de chiffonnier. On pourrait croire que Yourcenar s'est donné pour tâche d'illustrer cette boutade désabusée. Son pessimisme, coloré toutefois d'une admiration romantique pour la belle ruine, s'inscrit avec une insistance systématique dans le choix des mots qui désignent les restes du passé. Plus d'une fois revient le terme d'"épaves", évocateur de naufrage. Ce motif s'enrichit de nombreuses variantes qui soutiennent une poétique du temps destructeur, ou comme le dit Hadrien, du temps dévorateur. Fragmentation, dispersion, usure suscitent chez Yourcenar une véritable déploration. "C'est sur quelques vitraux, sur quelques parchemins, et sur quelques blasons au coin des pierres tombales que se *survit* l'Europe du Moyen-Age."⁵ Tout un monde est ainsi réduit à quelques traces éparses. "Voilà, je pense, ce qui m'éloigne désormais des musées et peut-être des chefs-d'œuvre: c'est que la *vie* qu'ils contiennent n'est jamais que fragmentaire"⁶. C'est bien d'une vie perdue qu'il s'agit. De la vie d'Hadrien, beaucoup des meilleurs témoignages ont disparu. Les fragments qui restent se trouvent de plus aux quatre coins des continents. La "Note" et le "Carnet de notes" de *Mémoires d'Hadrien* abondent en indications sur la nécessité de courir le monde pour relier par son itinéraire les morceaux d'une culture dispersée et difficile d'accès, réservée à ceux qui savent, à ceux qui peuvent voyager, une culture à bureaux fermés. Mais le temps non seulement brise et disperse, il abîme, il pourrit. Au motif de la perte de matière et d'intégrité, qui suppose que nous ayons une idée de la beauté ou de l'importance de ce qui manque, s'ajoute celui de la perte de substance, au sens ontologique du mot. Ce n'est pas seulement que les grands monuments et les œuvres ne nous parviennent pas intacts, c'est aussi que ce qui nous parvient est le plus souvent un fatras de "déchets", "résidus", "raclures", ou "brimborions" dont nous ne savons pas

⁵ PE 45. C'est moi qui souligne.

⁶ PE 47. C'est moi qui souligne.

vraiment quoi faire⁷/ Ils ont perdu leur aura, et nous ne retrouvons pas le corps auquel ils appartenaienat.

Que les empereurs soient mortels, nous le savions, puisqu'enfin on ne peut nous cacher qu'ils sont hommes, mais les empires succombent comme eux, et les patries pourrissent comme si elles avaient un corps... (PE 44).

Tout est périssable, les reliques perdent leur sens, et les ruines leur beauté. Et cette mort n'est pas seulement l'effet du temps, mais des hommes. Car la ruine dans un premier état n'est pas encore morte, elle peut subir des sévices plus graves que la première destruction, par effacement, exploitation commerciale ou restauration. Il en est ainsi d'Antinoé, "encore debout au début du XIXème siècle" (MH³ 363) et effacée maintenant, de la Villa Hadriana, devenue une attraction touristique pour voyages organisés. La déploration se teinte de misanthropie.

Parmi les débris du passé, les ruines reçoivent un traitement à part chez Yourcenar, qui possède en commun avec le Romantisme le goût de la belle ruine. Elle va jusqu'à dire: "et Saint-Pierre de Rome en ruines ne serait-il pas admirable, alors qu'il n'est qu'accablant, dans cette splendeur dorée qui est la sienne." (YO 56). Si l'historien fait un métier de chiffonnier, il y a certes des chiffonniers heureux, dont le meilleur exemple est sans doute Victor Hugo, qui s'exclame dans un poème "Je vous aime, ô débris!"⁸. Ce n'est pas le cri de Yourcenar. Hugo, comme l'a dit un critique, se servait "des ruines et de leurs crevasses pour y loger ses fantômes"⁹. Mais Yourcenar ne recherche ni le grandiose, ni le surnaturel. Elle ne se place pas "au centre de tout comme un écho sonore."¹⁰ Son lyrisme va seulement jusqu'à l'admiration de la beauté et à la reconnaissance de la noblesse des ruines livrées à la seule action du temps et des éléments. Le temps dévorateur est aussi "le temps ce grand sculpteur," expression qui vient d'ailleurs d'un poème de Victor Hugo¹¹. Par delà le romantisme des ruines, Yourcenar rejoint une perspective humaniste selon laquelle la ruine est un relais

7 Termes péjoratifs fréquents sous la plume de Yourcenar. (SP 57-59, HO 259, etc.)

8 "Aux ruines de Montfort-l'Amaury," *Odes*, Livre V (Pl. I, p. 475)

9 Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974, p. 22.

10 "Ce siècle avait deux ans...", *Les Feuilles d'automne*, Poésie I, Paris, R. Laffont, 1985, p. 567.

11 "A l'Arc de Triomphe," cité par R. Mortier.

soutenant la connaissance et la reconstruction du passé, à moins qu'elle ne révèle une essence de ce qui a été ou de ce qui aurait pu être. Il en est ainsi chez Piranèse. "La majesté de Rome survit chez lui dans une voûte crevée plutôt que dans une association d'idées avec César mort" (*SBI*² 101).

Le pessimisme de Yourcenar est ainsi une position complexe. Tout d'abord elle ne peut parler de bribes, détritiques, épaves, que sur la foi d'une connaissance ou plutôt d'une visée préalable d'un passé idéal. Sa poétique de la ruine repose sur une véritable érudition du débris et sur une imagination guidée par cette érudition. Les livres jouent un rôle essentiel dans la constitution de l'archive. De plus son pessimisme est en réalité un désenchantement, c'est-à-dire la retombée d'un enchantement, comme nous le révèle le texte de "L'Improvisation sur Innsbruck."

Avec quelle foi, jadis, je me précipitai dans les musées, les palais, les églises, partout où surnagent un peu de ces épaves de l'homme. Je croyais possible de retrouver dans des portraits, des documents, sur des objets tièdes encore de l'imposition des mains, les traces de ce fluide que nous avons appelé l'âme: mais connaître les vivants m'a désabusée des morts. La vérité fuit et nous échappe quand il s'agit d'une femme: pourquoi serait-elle plus palpable, sur le visage des reines mortes depuis quatre cents ans? (*PE* 45-46).

C'est un essai de 1929, donc bien antérieur aux grands romans historiques et généalogiques. 1929 est l'année de la mort du père, et sans doute de la rédaction de *La Nouvelle Eurydice*. Ce passage, émouvant par la tristesse du renoncement à un grand rêve de communion avec le passé et avec l'Autre, est frappant aussi pour d'autres raisons. Le premier élan vers le passé est exprimé par un vocabulaire religieux, *foi, imposition des mains, âme*. Yourcenar est donc bien proche de traiter les objets-témoins comme de saintes *reliques*, même si c'est le mot "épaves," qui désigne ces restes. Il y a là deux motifs qui vont se retrouver dans l'œuvre qui suivra. Poser ses mains sur des objets qui ont appartenu aux disparus est une sorte d'action magique (*AN* 150), à condition de redonner à la magie toute sa valeur sacrée. Geste de respect et de communion, bien différent de nos imprudentes restaurations, ou des incursions dans les sites à coup de routes macadamisées. Poser ses yeux sur un document, lire, sera encore tout autre chose, bien qu'en définitive nous devions toujours revenir à la lecture.

L'autre motif est en apparence plus accidentel, mais sans doute en apparence seulement. Yourcenar évoque ici la vérité d'une femme parce qu'il s'agit de statues de reines, mais on ne peut s'empêcher de penser à *La*

Nouvelle Eurydice, et à ce qu'elle écrira plus tard des reliques de Fernande. La femme qui reste suprêmement mystérieuse et absente n'est-elle pas la mère, dont il sera pourtant assez peu question?

Tout se passe comme si Yourcenar s'était défendue, pendant toute sa vie de recherches et de reconstitution du passé, de retomber dans l'erreur juvénile et mystique d'attendre une révélation de la présence médiatrice des objets parvenus jusqu'à nous. C'est bien dans le livre sur la lignée maternelle qu'elle donne l'image la plus désabusée du passé.

La vie passée est une feuille sèche, craquelée, sans sève ni chlorophylle, criblée de trous, éraillée de déchirures, qui, mise à contre-jour, offre tout au plus le réseau squelettique de ses nervures minces et cassantes. (SP 110)

Par contraste elle trouve dans le récit de son père une leçon de détachement et de résignation aux dislocations de la mémoire humaine.

Un incident, une lecture, une figure vue dans la rue ou sur la route faisait jaillir par fragments [ses souvenirs], un peu comme des tessons antiques qu'il eût maniés un instant pour ensuite les repousser du pied dans la terre. J'ai pris à l'entendre de belles leçons de détachement. Ces bribes du passé ne l'intéressaient qu'en tant que résidus d'une expérience qui n'était plus à refaire. (AN 223)

Comment faire une généalogie? Les mêmes difficultés d'ordre épistémologique surgissent, en principe, dans l'étude des ancêtres paternels et maternels que dans celle des personnages historiques, difficultés dues aux lacunes, aux bévues commises dans la transcription des documents les plus officiels, ou au trop grand respect de la bienséance de la part des chroniqueurs. La disparité des sources parentales est cependant inscrite dramatiquement dans la différence des titres des deux premiers volumes. C'est à l'ouvrage concernant sa lignée paternelle que Yourcenar donne le titre d'"archives", ce mot qui par son étymologie évoque le commencement, et par sa connotation l'autorité de l'institution chargée de conserver les documents. Le volume maternel s'intitule *Souvenirs pieux*. Or sa mère, disparue à sa naissance, ne lui a laissé aucun souvenir direct. On comprend après une cinquantaine de pages l'ambivalence sémantique du mot *souvenir* utilisé dans le titre, puisqu'il désigne un objet – une image pieuse portant au verso quelques "oraisons jaculatoires" en mémoire d'un défunt ou d'une défunte – en même temps qu'une trace mentale. N'est-ce pas l'indication d'un désir de l'auteur de suivre et de nous faire suivre la piste des objets plutôt que celle de la psychologie? *Souvenir pieux*: un titre qui est à demi une

fausse piste, une expression toute faite, comme celle de "pieux mensonge" qui viendra un peu plus loin, et le cliché "pieux déchets," répétitions qui tendent à dévaloriser l'adjectif "pieux".

Les connotations religieuses sont pourtant bien du côté de la mère, qui était pieuse. Peu après le récit de l'accouchement et de la mort de Fernande, dû à la mémoire de Michel et étayé de quelques autres témoignages et documents, suivant immédiatement un "c'est dommage" – réflexion qui s'applique non à la mort de la mère, mais à la vie de l'enfant – vient l'épisode que Yourcenar appelle, "faute de mieux", *l'occultation des reliques* (SP 57). Il s'agit du moment où Michel enferme dans une cassette les menus objets personnels de la défunte (lettres, souvenirs scolaires, petits cadeaux) qu'il ne pouvait ni donner ni jeter. L'expression évoque irrésistiblement le contraire de *l'invention des reliques*, qu'on trouve dans l'histoire religieuse catholique pour désigner la découverte et l'authentification des restes d'un saint, censés être doués de pouvoirs particuliers. Fernande croyait aux reliques. Elle s'en était fait apporter sur son lit de mort et elle avait un reliquaire dans sa chambre, objet qui se retrouvera d'ailleurs dans la cassette, à sa place parmi les "reliques" de la défunte. Est-ce un transfert de piété que d'appeler de ce mot les objets laissés par la mère, et que pourtant dans le même passage Yourcenar nomme "débris", "résidus", "épaves", ou encore "pieux déchets"? N'est-ce pas plutôt souligner que pas plus que les reliques de la chapelle des Carmes n'ont préservé la vie de Fernande, ces "brimborions", (SP 59) – joli mot qui à l'origine voulait dire petite prière ou prière murmurée – ne donneront vie au souvenir de Fernande?

L'inventaire qu'en fait Marguerite au moment où elle ouvre la cassette, un quart de siècle plus tard, aboutit à quelque chose comme une profanation. C'est "vers 1929," dit-elle, c'est-à-dire l'année de la mort de son père. Elle jette la plupart du contenu de la cassette, elle brûle le début de roman de sa mère, elle envoie même l'alliance de Fernande à la fonte, et ne garde que quelques objets utilisables. Un de ces rares objets qui trouvent grâce à ses yeux est un Missel contenant un "calendrier perpétuel" dont elle se sert toujours dit-elle. Le premier adjuvant de la mémoire et le cadre de toute archive est en effet le calendrier car il mesure, il relie le temps vécu au temps cosmique, et surtout il permet de se livrer au jeu des rapprochements d'événements contemporains mais éloignés dans l'espace. Il permet de rêver à toutes les incongruités que ces rapprochements font surgir. C'est le support de

l'imagination autant que de la mémoire. Par lui l'objet pieux de la mère a trouvé une fonction dans la vie de sa fille.

La manière dont Marguerite dispose de ces reliques est impitoyablement conforme à la philosophie du détachement apprise de son père. Elle conclut cependant que "la cassette scellée par Michel a rempli son office, qui était de [[la] faire rêver sur tout cela", (*SP* 59) après avoir reconnu que son "présent effort pour ressaisir et raconter son histoire" lui a inspiré à l'égard de sa mère une sympathie nouvelle (*SP* 56). La cassette a rempli un certain office. Toucher les reliques n'est jamais tout à fait vain. Tous ces brimborions, petites prières, nous rapprochent comme en dépit de nous-mêmes des êtres disparus. Mais le roman de la mère n'entrera pas dans l'archive, c'est-à-dire qu'il ne sera pas repris, au contraire du roman du père, il ne sera pas commenté au-delà des quelques lignes qui en condamnent la faiblesse littéraire. Les reliques de Fernande auront servi, mieux que tout autre objet vestige, à illustrer que "la trace n'est pas un signe comme un autre," comme le dit Emmanuel Levinas. Sa signifiante consiste à "signifier sans faire apparaître"¹². Il y a bien chez Yourcenar certains objets qui produisent un choc tel qu'ils semblent casser la spatialité du temps et nous projeter d'un coup dans le passé. Il en fut sans doute ainsi pour elle de sa première rencontre avec les ruines de la Villa Hadriana. Mais il n'existe pas de véritable relique. Seul l'effort d'écriture engendre la proximité et la sympathie.

On ne remonte donc jamais une trace jusqu'à la présence de sa source. Ainsi s'éclaire cette remarque de Yourcenar selon laquelle ce n'est pas le passé qui nous hante, c'est nous qui le hantons, le fréquentons. C'est nous qui nous livrons à une traque interminable de la présence, poursuite toujours vouée à l'échec. La fameuse formule qu'elle emploie à propos de ses recherches sur Hadrien, "un pied dans l'érudition, un pied dans la magie" (*MH*³ 330) garde quelque chose d'énigmatique. Mais on peut comprendre ces deux pratiques comme une nécessaire symbiose plutôt que comme une opposition. L'érudition ne crée pas la distance, elle éveille une empathie avec son objet. Seule la connaissance précise des détails, peut "faire surgir les fantômes."

¹² *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 60.

Il fallait que j'en apprenne assez sur Hadrien pour savoir dans quelles circonstances il avait visité des mines en Espagne, quelles décisions judiciaires il avait rendues, quels étaient ses poètes préférés. De tout cela surgit un fantôme. (YO 60)

Inversement, il n'y a pas de quête érudite sans passion. Même lorsqu'elle s'occupe de l'histoire, de celle de Rome qui "a fait réfléchir le plus de philosophes, rêver le plus de poètes" (SBI² 7), la petite histoire n'est jamais loin. Des documents historiques d'une authenticité douteuse peuvent être porteurs d'une précieuse vérité humaine. Il en est ainsi de trois lettres d'Hadrien dont les indications ont été utilisées dans *Mémoires d'Hadrien* car "elles portent à un degré extrême la marque de l'homme à qui on les prête" (MH³ 353). C'est donc une expérience de la vie, un sens des êtres humains dans cette *petite histoire* qui est la nôtre, qui permet de naviguer dans les traces de la grande histoire. "Nous ne sommes ici que dans la très petite histoire", dit-elle dans la "Note" qui accompagne *Souvenirs pieux* (p. 299), parlant de cette "matière fluide et inconsistante qu'est l'histoire des familles." (p. 301). Toutes deux, grande et petite, n'en font qu'une au regard du temps. Toutes deux s'étaient, s'appuient l'une sur l'autre, à tel point qu'on peut se demander si elles ne se servent pas mutuellement d'alibi¹³.

A la différence des auteurs de romans historiques, Yourcenar ne cherche pas à effacer les traces de son travail sur les sources. Elle tient au contraire à intégrer à son œuvre le drame de la recherche ou de la découverte de la trace, et de son interprétation. Non seulement elle fait de ses héros des êtres qui méditent sans cesse sur leur héritage culturel ou sur les objets naturels portant la marque du temps, mais elle expose son parcours de recherche dans des préfaces et des notes qui problématisent le caractère fictif du récit. La fonction de cet appareil critique et exégétique est autre que celle d'une justification savante. C'est la reprise en son nom propre du fondement de la fiction dans l'inscription d'un sujet autobiographique.

Quant à ses chroniques familiales, elles sont autobiographiques moins parce qu'elles concernent sa lignée qu'en tant qu'évocation ou roman de sa propre quête du passé. Sa quête a un côté maternel et un côté paternel

¹³ Yourcenar n'écrit-elle pas, dans *Quoi? L'Eternité*, à propos d'une conversation avec son père: "Il en résulta en 1928 *Alexis* où je m'étais servie, pour reculer dans le passé ma mince aventure, de *l'alibi* que m'offrait le souvenir de Jeanne et d'Egon" (p. 142; c'est moi qui souligne.) Il s'agit ici d'un élément de la "petite histoire" servant d'alibi à un autre, c'est-à-dire fournissant la distanciation nécessaire pour parler de soi.

représentés, de façon emblématique, dans les deux volumes de ses chroniques. Elle est cette héritière sans mère, à qui le père enseigne l'errance et le détachement et qui pourtant ne cesse de se demander "de qui suis-je la fille ?" question qui devient "qu'est-ce que je reçois en héritage?" ou encore "comment puis-je parler de mes géniteurs à partir de ce qu'ils m'ont légué?" L'insistance sur l'expression "légataire universelle," qui revient souvent – même appliquée à la mort dans "L'Île des morts" de Böcklin" (*PE* 150) – suggère la substitution de la nature dans sa dimension cosmique à la mère disparue. Une vaste matrice temporelle englobe tous les temps, "y compris celui où nous sommes".¹⁴

¹⁴ Voir le commentaire de l'œuvre de Thomas Mann (*SBI*² 200).