

## POÉTIQUE DE L'HISTOIRE ET LOGIQUE ROMANESQUE DANS L'ŒUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR

Daniel-Henri PAGEAUX  
Sorbonne Nouvelle

De l'Histoire à l'histoire, à cette histoire singulière qu'est le roman, tel est le projet, le trajet de cette communication. De façon plus précise, plus secrète peut-être, plus ambitieuse sans aucun doute, je souhaiterais poser quelques rapports explicatifs entre l'Histoire, domaine et matière de prédilection pour Marguerite Yourcenar, et le roman, genre qui occupe, dans l'œuvre de l'écrivain, une place paradoxale: réduite mais prééminente, épisodique et pourtant obsédante, problématique au sens plein du terme. En effet, coexistent dans l'œuvre et la pensée critique de Marguerite Yourcenar d'une part les réticences innombrables à l'égard d'un certain romanesque, du mot même de "fiction", le regard sévère porté sur *La Nouvelle Eurydice*, quand elle avait songé à "faire" un roman, la première manière ou tentation du "récit à la française", et d'autre part la présence, le rappel permanent, la nostalgie du grand projet de jeunesse intitulé "Remous" et dont il n'est resté, en termes strictement romanesques, qu'un court texte, à valeur exemplaire, de l'aveu même de la romanière, *Anna, soror...*, et deux romans qui l'ont accompagnée, hantée au long de sa vie (*ON*<sup>2</sup> 451). La confiance de l'écrivain vient alors déplacer les termes du problème initial, cantonné à l'interrogation des rapports entre Histoire et genre romanesque et à l'examen du rôle poétique joué par le matériau histoire dans l'imaginaire de l'écrivain. La présence obsédante de Zénon et d'Hadrien, sans oublier Michel, oblige à réfléchir aussi sur les rapports entre roman et vie, entre la bribe infime d'Histoire qu'est une vie et l'ordre de la création romanesque, supérieur, à tout le moins différent, que l'on peut aussi nommer logique romanesque, pour éviter de parler, par prudence, par pudeur ou par respect, de destin.

\* \* \*

Il existe dans la pensée de Marguerite Yourcenar et aussi dans son œuvre, une distinction à faire, à laquelle il convient de revenir entre l'Histoire et le Temps, entre le Passé, objet de l'Histoire ou de l'historiographie, et le Temps qui passe, le "Temps, ce grand sculpteur". Marguerite Yourcenar réfléchit en historienne sur le passé; mais c'est en philosophe, ou en poète, les deux sont peut-être synonymes pour l'écrivain qui nous occupe, qu'elle pense le Temps.

Il y a, au long de l'œuvre de Marguerite Yourcenar essayiste, un goût évident, omniprésent, pour l'Histoire, pour écrire l'Histoire, pour dresser l'historique d'un lieu, d'un phénomène, d'une tradition, pour se faire l'historiographe de sa propre œuvre et démontrer la continuité profonde entre des écrits apparemment divers: les copieuses préfaces de son *Théâtre*, les confidences ou les longs rappels faits dans *Les Yeux ouverts* et en toute autre occasion, y compris quand il s'agit de parler du pékinois Kou-Kou-Haï (PE 88). Mais ces préfaces, postfaces, précisions et interviews, sont-ce les éléments d'un historique, d'une autobiographie ou déjà les premiers coups de pinceau pour modeler, retoucher, parfaire la statue d'un écrivain? Historique de soi-même en un sens, mais aussi précisions auxquelles il faudra toujours revenir, alignées "sub specie aeternitatis". Et nous identifions, dans la vie de l'écrivain et de par sa volonté même, l'union, mais aussi la tension entre l'histoire racontée et le temps pour ainsi dire arrêté, fixé, dicté.

M. Yourcenar fera aussi bien l'historique des Monts-Déserts que de Chenonceaux, de l'Andalousie, que des religions de l'Inde, d'un mythe ou d'un thème, l'inceste, dans ses utilisations et ses métamorphoses successives. Le regard critique de Marguerite Yourcenar est volontiers synthétique et rétrospectif, redessinant des trajectoires, fixant des phases et des étapes, adoptant souvent la manière du japonisant Ivan Morris, dont elle parle avec admiration, mais peut-être aussi avec ironie lorsqu'elle définit sa méthode: "cette espèce d'histoire du Japon à vol d'aigle" (TGS 81). Tout est passible donc d'enquêtes minutieuses, des Chasses d'Oppien au Négro Spiritual, de reconstitutions, qu'il s'agisse d'un empereur romain ou d'un personnage imaginaire dont il sera dressé la biographie, Zénon, ou encore d'un roman, *L'Œuvre au Noir*, dont il sera donné les éléments nécessaires aux "quelques lecteurs qu'intéresse la genèse d'un livre" (ON<sup>2</sup> 451).

La méthode historique de M. Yourcenar procède d'un double mouvement. D'une part, prendre du recul, y compris face à son œuvre – songeons au

demi-siècle qu'elle se félicite d'avoir pour reprendre *Anna, soror...* ou au quart de siècle qu'elle met à profit pour réécrire *Denier du rêve* (DR<sup>2</sup> 10); recul qui devient procédé dans *Archives du Nord* où la généalogie fait place à la contemplation géologique. D'autre part, voir "les aboutissements", "ce qui, pour moi, est peut-être l'essentiel de l'Histoire" (YO<sup>2</sup> 112). Mais l'essentiel n'est pas l'essence. Ces deux principes n'embrassent que le pluriel, le fini, des fragments, une multiplicité et non l'unité. Découvrir les "aboutissements" peut faire penser à la fonction heuristique de la philosophie selon Hegel qui est de réinterpréter après coup les événements, puisque l'oiseau de Minerve ne prend son vol que la nuit. Mais il ne s'agit ici, à ce stade, que du travail historiographique de Marguerite Yourcenar, de son rapport au passé.

Pour saisir sa conception philosophique du temps, il convient de se référer à d'autres autorités, pas seulement philosophiques, mais aussi littéraires et poétiques. Citons quelques exemples qui sont des jalons: Oscar Wilde, dès 1929: "A chaque instant de la vie, nous sommes ce que nous allons être autant que ce que nous avons été" (PE 125). Le poète grec Cavafy pour qui le temps, selon M. Yourcenar, "appartient davantage au temps-espace de la philosophie éléate: la flèche qui vole et qui ne vole pas", Cavafy, "historien-poète" qui est, selon elle, aux antipodes de l'Histoire, puisqu'il ne recherche dans le passé "qu'une image de celui-ci, une Idée, peut-être une Essence" (SBI<sup>3</sup> 245-247). Ici donc l'historiographie est totalement dépassée au profit d'une quête supérieure, poétique, qui prétend accéder à l'essence du Temps. Troisième exemple, plus révélateur, parce qu'il nous amène au roman: Thomas Mann. Dans l'essai qu'elle lui consacre, Marguerite Yourcenar montre la double orientation, la synthèse supérieure d'un roman comme *La Montagne magique*: le "méticuleux réalisme" d'une part et d'autre part "l'arrière-plan véritablement a-temporel et cosmique du chef-d'œuvre" (SBI<sup>3</sup> 266-267). Faut-il multiplier les citations et aller jusqu'au commentaire des quelques lignes de Bède le Vénérable pour mettre en évidence la vision philosophique du temps, instant arrêté dans une éternité, qui coexiste, chez Marguerite Yourcenar, avec le temps linéaire, discursif, dont on peut se faire l'historiographe ou le chroniqueur, puisque le mot "chronique" est employé non sans effet symptomatique dans "le Labyrinthe du monde" (QE 80)?

Je retiendrais plus volontiers deux exemples significatifs car ils relèvent de la confiance et de la création romanesque à ses débuts. Ainsi, je privilégie

un aveu dans les "Carnets de notes" qui peut être daté de 1944 (*PE* 174). Après avoir reconnu qu'elle fait partie de ces "imaginaires nourries et façonnées par l'histoire, Marguerite Yourcenar, voyageuse, errante, avoue qu'elle a été souvent tentée de "[s]'établir dans d'autres siècles" et, allant plus avant, dans la rêverie, dans la contemplation, elle en vient à désirer "que ce voyage dans le temps aboutisse à l'extrême bord de l'éternel" (*PE* 174-175). Faut-il dire qu'il n'y a là aucune contradiction, mais bien plutôt l'approfondissement d'un cheminement à la fois dans le monde et en soi, à un moment qui coïncide avec la période où elle n'écrit plus ("Pendant dix ans, j'ai abandonné l'idée d'écrire", *YO*<sup>2</sup> 116); à un moment où Hadrien s'élabore, se construit, moment capital et secret: "il faut laisser les livres se faire lentement eux-mêmes" (*YO*<sup>2</sup> 215), qu'elle définit aussi comme celui "où la géologie [...] a pris le pas sur l'histoire (*YO*<sup>2</sup> 130). Mais à ce stade, l'écrivain critique et historiographe de son œuvre a repris le dessus.

*Anna Soror...* est sans doute le premier texte où coexistent la vision rétrospective de l'Histoire, du passé, et la conception poétique et philosophique du temps, incarnée, mot évidemment essentiel pour mon propos, dans deux personnages. Ce récit court sur l'inceste ne doit pas nous empêcher de voir le traitement parallèle de deux destins semblables et opposés: celui du père, Don Alvare, et celui de la fille, Anna, achevant tous deux leurs jours dans un couvent avec pour seul interlocuteur un comparse, obèse dans les deux cas, Don Ambrosio et Mme de Borsèle. Le père, associé à trois reprises à l'image du masque, exprime, on voudrait dire figure l'interprétation historique du passé:

Don Alvare, lui aussi, regardait en arrière, car il ne cessa point, ce jour-là de considérer son passé (*AS*<sup>2</sup> 110).

Mais l'expérience claustrale et la compagnie de Don Ambrosio qui reedit les vers d'un poète persan l'approchent d'une vision quasi "géologique" du temps, proche à vrai dire du "desengaño" castillan:

Don Alvare pensait alors au combat que se livrent sous terre les racines, à cette chaleur de sève qui fait de chaque corolle un réceptacle de luxure. (*AS*<sup>2</sup> 118).

Quant à Anna, une action plus complexe du temps agit en elle:

A de certains moments, de délicates bribes du passé s'inséraient inexplicablement dans le présent, sans qu'elle sût d'où elles venaient [...] (*AS*<sup>2</sup> 125).

Le visage du bien-aimé lui apparaissait parfois en songe, précis jusqu'au moindre détail d'un duvet sur la lèvre; le reste du temps, il

gisait décomposé dans la mémoire comme don Miguel lui-même dans sa tombe, et tantôt il lui semblait que Miguel n'avait jamais existé qu'en elle, tantôt qu'elle obligeait de façon quasi sacrilège un mort à continuer à vivre (*ibid.*).

Enfin, Donna Anna "tout simplement ailleurs" et sous l'effet de la lecture des mystiques se trouve emportée dans un autre temps:

Les images d'autrefois rayonnaient de nouveau dans leur jeunesse immobile, comme si Donna Anna, dans sa descente insensible, eût commencé d'atteindre le lieu où tout se rejoint. Donna Valentine n'était pas loin; Don Miguel resplendissait dans l'éclat de ses vingt ans; il était tout proche. Une Anna d'une vingtaine d'années brûlait et vivait, elle aussi inchangée, à l'intérieur de ce corps de femme usé et vieilli. Le temps avait jeté bas ses barrières et rompu ses grilles. Cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur remplissaient de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité (AS<sup>2</sup> 129).

D'un côté la transformation formelle aboutissant au détachement conventionnel, moral, attendu, avec lecture "de ce livre de la création" (AS<sup>2</sup> 119); de l'autre l'expérience spirituelle aboutissant à une transfiguration de la vie, du passé, du présent en un instant intemporel d'éternité. Encore faut-il voir que dans le cas de Donna Anna c'est la compagnie, la présence particulière de l'être de désir qu'est Miguel qui explique son évolution et cette figuration du Temps. A sa manière, le personnage Alexis l'avait aussi expérimenté:

Il y a certains moments de notre existence où nous sommes, de façon inexplicable et presque terrifiante, ce que nous deviendrons plus tard (A<sup>1</sup> 23).

Et de façon plus sobrement tragique:

J'étais ce que j'avais été (A<sup>1</sup> 117).

Il serait tentant d'expliquer la différence qui s'est installée entre Don Alvare et Donna Anna par la réflexion, là encore très tôt affirmée par Marguerite Yourcenar, à propos du tombeau de Jeanne de Vietinghoff:

Il est des vies mélodiques, comme il est des vies sculpturales (TGS 221).

Mais cette distinction n'est peut-être après tout que celle qui est inscrite dans le recueil d'essais intitulé: *En pèlerin et en étranger*.

Si j'ai souhaité m'arrêter quelque peu sur le texte *Anna, Soror*, ..., c'est parce qu'il constitue pour Marguerite Yourcenar, à un demi-siècle de distance, une expérience particulière, unique:

œuvre de jeunesse, mais de celles qui restent pour leur auteur essentielles et chères jusqu'au bout (AS<sup>2</sup> 131).

Essentielle sans doute par ce personnage de Miguel, Michel, sur lequel elle s'interroge longuement et au bout du compte vainement. La présence de Miguel-Michel en Donna Anna transfigure sa vie de vieille femme et représente, au sens fort du terme, le temps arrêté, le temps de l'intensité du désir qui submerge son présent et son passé et devient le temps de sa propre histoire.

\* \* \*

Si *Anna, Soror...* représente, à mes yeux, l'une des clés explicatives du cheminement de Marguerite Yourcenar vers le roman, c'est-à-dire prioritairement vers le personnage d'élection, le caractère exemplaire, mais schématique de ce texte ne permet pas de comprendre ce que j'ai nommé "poétique de l'histoire". Un détour par les essais de Marguerite Yourcenar fait apparaître deux éléments constitutifs de cette poétique qui deviendront des principes dynamiques et productifs dans l'œuvre romanesque: l'érudition dramatisée ou la vue rétrospective dramatisée et la rêverie sur le lieu.

Lorsque Marguerite Yourcenar veut expliquer, justifier l'abandon d'un projet romanesque, elle met en avant son ignorance, ses méconnaissances, ses lacunes: "Je ne connaissais pas assez l'Histoire"; aussi *Remous* est-il délaissé (*YO*<sup>2</sup> 56-57). Une autre figure historique l'a tentée: Omar Khayyan: "je ne connais pas la Perse et n'en sais pas la langue" (*MH*<sup>3</sup> 329). Elisabeth de Hongrie? Fascination pour cette figure, mais elle ne lit pas assez bien l'allemand, n'est pas retournée en Allemagne et "il aurait fallu trop d'intermédiaires entre les vieilles chroniques et moi" (*YO*<sup>2</sup> 34). Cependant la documentation, indispensable, n'est pas suffisante. Il faut aussi l'imagination, "ou la sympathie, ce qui est la même chose" (*YO*<sup>2</sup> 201). Il faut pouvoir "revivifier" le document (*YO*<sup>2</sup> 146), ce qui, disons-le tout de suite, aboutit à "vivre en symbiose avec le personnage". Mais les multiples lectures, les enquêtes bibliographiques, la contemplation rêveuse d'un objet d'art (le musée est "la naissance d'une imagination", *YO*<sup>2</sup> 32) servent aussi à assurer ce que Marguerite Yourcenar a appelé l'"authenticité tonale" (*TGS* 36). Il s'agit non seulement d'éviter tout anachronisme par la "reconstitution passionnée, à la fois minutieuse et libre, d'un moment ou d'un homme du passé" mais de retrouver, par des recherches allant jusqu'aux "documents sub-littéraires", le son et la vérité d'une voix: celle d'Hadrien ou celle de

Zénon. Comment ne pas noter que nous sommes, ici, aux antipodes d'une autre écriture, qui a précédé celle des deux romans, l'écriture de *Feux* ou celle des premières versions théâtrales qui, en utilisant le mythe, jouent abondamment de l'anachronisme ou se réclament volontiers du "calembour lyrique" (*F*<sup>2</sup> 15). Du même coup, avec une argumentation âpre et suspecte, Marguerite Yourcenar plaide pour l'empreinte obligée du temps: ces textes datent; on note des "frottements littéraires" (*F*<sup>2</sup> 16), d'autres diraient des phénomènes d'influences ou d'intertextualité; ce sont des "récits bariolés" (*F*<sup>2</sup> 11), avec "ça et là des couleurs du XX<sup>e</sup> siècle". Pire: *Feux* contient des "ombres portées", ce que la romancière s'interdit expressément dans les *Carnets* d'Hadrien:

S'interdire les ombres portées; ne pas permettre que la buée d'une haleine s'étale sur le tain du miroir (*MH*<sup>3</sup> 332).

Au contraire, dans *Feux*:

Un parti pris très net de surimpression mêle partout dans *Feux* le passé au présent devenu à son tour passé (*F*<sup>2</sup> 13).

Loin d'être une méthode de recul et de l'objectivation, la documentation érudite fait entrer, se perdre la romancière dans l'époque passée pour en ressortir, en prélever ce qui constituera le milieu, la scène, le cadre où surgira le personnage.

Ainsi, la reconstitution historique est le préalable, la condition *sine qua non* à l'élaboration du personnage romanesque. C'est dans ce milieu restitué, recréé qu'il va, comme l'on dit familièrement et si justement, vivre. C'est grâce à ce contexte historique qu'il va se révéler, se "dévoiler". Ces verbes renvoient, non sans effet voulu, à l'analyse menée par Heidegger dans son texte célèbre sur "L'origine de l'œuvre d'art" (*Chemins qui ne mènent nulle part*). Le surgissement du personnage (qu'on songe à ce que Marguerite Yourcenar a pu écrire sur l'apparition du Prieur) est comparable à l'apparition de la vérité ("*aletheia*") dont parle Heidegger. L'œuvre d'art – ici le roman – est le lieu où s'affirment consubstantiellement l'Être et la Vérité. Sans ce lien indissoluble on ne comprend pas les multiples attaques de Marguerite Yourcenar contre le "mensonge" romanesque, contre ce qu'elle nomme, pour le roman historique, "le bal masqué". Il y a un trajet fondateur, donc poétique au sens fort et large du terme, entre la documentation sur l'époque et le lieu historiques et la genèse, la formation, le surgissement du personnage et son "éternisation" possible, par sa vérité. Encore faut-il voir

que Marguerite Yourcenar a créé – et elle ne cesse de le dire – la vérité d'un double: vérité du personnage romanesque qui a besoin de l'Histoire pour Etre.

A titre de contre-épreuve, observons comment Marguerite Yourcenar a soin de faire la différence entre la poésie, le roman et le travail préalable de l'essai où "il faut se méfier de l'imagination" (*YO*<sup>2</sup> 183). Il n'en est pas moins vrai que l'on peut vérifier, à de nombreuses reprises, comment elle passe, volontairement, de l'essai à l'imagination, à la dramatisation de l'érudition: improvisation "sur un rêve de Dürer" (*TGS* 69-73); feuilles d'Oppien où "vous vous sentirez sorti des dates et de l'histoire" (*TGS* 190); *Histoire Auguste* qui s'anime en une étonnante suite d'hypotyposes (le mur d'Aurélien "indique le plus tragiquement"... la casemate "proclame"... les nomenclatures "ont leur "répondant"... les villas "servent à prouver"...; tandis que des personnages font songer à Balzac, à Holbein, *SBI*<sup>3</sup> 9-36); pages des *Tragiques* qui se peuplent de "grands contrastes", ceux du Tintoret ou de Caravage (*SBI*<sup>3</sup> 52); enfin, cet essai-confession, peut-être l'un des plus précieux pour la compréhension de l'imagination créatrice de Marguerite Yourcenar: *Jeux de miroirs et feux follets*, texte dans lequel sont montrés "ces jeux du fortuit et de l'imaginaire" portant, il faut le reconnaître, d'abord sur des textes annotés puis rêvés, mais surtout sur des lieux et des personnages obsessionnels (*TGS* 102).

La rêverie sur le lieu est un autre élément qui fait passer de la poétique de l'histoire au roman. Là encore, il faut revenir à *Anna, Soror...* et à la postface:

Jamais invention romanesque ne fut plus immédiatement inspirée par les lieux où on la plaçait (*AS*<sup>2</sup> 145).

Mais il faudrait alléguer tout autant le cadre de l'Europe centrale d'*Alexis*, "une vieille atmosphère", "à laquelle il eût été impossible de changer quoi que ce soit sans transformer l'acoustique du livre" (*A*<sup>3</sup> 12); *Le Coup de grâce*, conçu selon le schéma de la tragédie, mais qui ne pouvait pas être "un vestibule de tragédie"; d'où la nécessité de "déplier des cartes d'état-major, [...] glaner des détails donnés par d'autres témoins oculaires, rechercher de vieux journaux illustrés..." (*CG*<sup>1</sup> 129). C'est aussi l'exemple de Piranèse qui conforte Marguerite Yourcenar dans sa méthode: non point suivre "notre époque", "où l'artiste a cru se libérer en rompant les liens qui le reliaient au monde extérieur", mais la "précise sollicitude pour l'objet contemplé" d'où sortent des chefs-d'œuvre "presque hallucinés" (*SBI*<sup>3</sup> 135). C'est encore



Piranèse qui ramène "avec son génie presque médiumnique" Marguerite Yourcenar à la Villa Hadriana (*MH*<sup>3</sup> 325), lieu hanté par la romancière, contemplé à l'aide de gravures, lieu romanesque au sens plein du terme, c'est-à-dire essentiellement poétique, puisqu'il est l'espace de rencontres et de superpositions, brouillant le temps (Michel-Charles l'ancêtre décrivant la Villa Hadriana dans *Archives du Nord*, p. 136), lieu de la coïncidence – "ce mot qui suffit à défaut d'explication" (à propos de l'hallucination de Jeanne dans le même lieu croyant voir Michel, *QE* 186). Enfin, ces "villes où j'ai passé mon enfance" et "mon intérêt pour ce que je savais des chronologies familiales", union d'où va surgir "un univers humain", *L'Œuvre au Noir* (*YO*<sup>2</sup> 157).

Car la recherche passionnée ou fortuite de documentation, la rêverie sur un lieu, dans le tête-à-tête (d'où la haine de tout ce qui est tourisme) sont là, répétons-le, pour cerner un personnage qui tendra à se transformer en personne. Là encore, il faut revenir à la postface d'*Anna, Soror...*, à cette incomparable confiance:

J'ai goûté pour la première fois avec *Anna, soror...* le suprême privilège du romancier, celui de se perdre tout entier dans ses personnages, ou de se laisser posséder par eux. [...] J'ai vécu sans cesse à l'intérieur de ces deux corps et de ces deux âmes [...] (*AS*<sup>2</sup> 145).

Un inceste peut en cacher un autre, celui qui naît de la logique romanesque, inceste original, originel:

avec cette indifférence au sexe qui est, je crois, celle de tous les créateurs en présence de leurs créatures, et qui ferme ignominieusement la bouche aux gens qui s'étonnent qu'un homme puisse exceller à dépeindre les émotions d'une femme [...] ou, paradoxe plus rare, qu'une femme puisse créer un homme dans toute sa vérité virile [...] (*AS*<sup>2</sup> 145-146).

Ces lignes sont à mettre en rapport, en écho, avec l'un des rares moments d'humeur des *Yeux ouverts*, en réponse à la remarque de Matthieu Galley "C'est vous qui vous êtes introduite dans le personnage". Réponse:

Mille fois non. Je ne suis pas plus Michel que je ne suis Zénon ou Hadrien. J'ai essayé de le reconstituer – comme tout romancier – à partir de ma substance, mais c'est une substance indifférenciée. On nourrit de sa substance le personnage qu'on crée: c'est un peu un phénomène de gestation (*YO*<sup>2</sup> 211).

Gestation: la métaphore serait là pour traduire ce que nous avons nommé logique romanesque. Avant, Marguerite Yourcenar aura affirmé:

D'abord, bien entendu, quand on est romancier, cela consiste à se laisser investir par un personnage (*YO*<sup>2</sup> 114).

Ailleurs, elle parlera d'une présence "presque matérielle":

Il s'agit en somme d'une "visitation" (YO<sup>2</sup> 224).

Faut-il dire qu'il n'y a là aucune contradiction dans cette logique d'essence romanesque? Qu'il s'agisse de la naissance d'un personnage, ou de son surgissement, comme celui du Prieur, c'est toujours une présence née, provoquée d'un recul dans le temps (d'où l'importance de l'épaisseur du passé), une révélation, puis un accompagnement quotidien, pendant et après l'écriture du roman.

Le surgissement du Prieur, phénomène sur lequel Marguerite Yourcenar s'est longuement expliquée (YO<sup>2</sup> 166-167), n'est, à tout prendre, qu'une forme extrême d'un phénomène dont les essais et le "Labyrinthe du Monde" sont le théâtre. Phénomène toutefois à l'état éphémère, incomplet: visitation passagère, et présence donc épisodique, qui ne peut être comparée à celle d'Hadrien et ou de Zénon.

Dans *Ah! mon beau château*, texte qui au départ fut de commande, Marguerite Yourcenar, après avoir récusé de façon significative le son et lumière, c'est-à-dire déblayé le lieu pour être seule dans le château avec des fantômes, après avoir ironisé sur "les voluptés pour Technicolor" ou sur "les amateurs de grandes scènes historiques, retenus par le mélodrame de Blois" (SBI<sup>2</sup> 46, 68, 71, 72, 74), en vient à contempler un caisson décoré et naît, surgit, avec une force comparable à celle qui portait le Prieur à Innsbruck, "la frêle Louise", épouse d'Henri III, qui va être pour quelques pages l'héroïne d'un roman mort-né, d'une histoire romanesque inaboutie, ou plutôt condensée, noyau, germe d'un possible roman, comme aurait pu l'être celui sur Elisabeth de Hongrie, celui d'Elisabeth de Hongrie. "On l'imagine, dans ce deuil blanc" (preuve, comme le notait Marguerite Yourcenar, que l'imagination est sympathie). La dramatisation ensuite: "Dans la grande cheminée brûlaient des bûches avarès"... "On peut l'imaginer ouvrant un de ces beaux coffrets"... "Debout à la croisée elle regardait distraitement la masse obscure des arbres"... Entrée dans le personnage: "Elle revoyait le roi le jour de leur première rencontre". Naissance d'un personnage? C'est peu dire; c'est ne rien dire. Car qui dira le pourquoi du choix? On comprend le rejet des pages d'histoire au profit d'un personnage; mais pourquoi Louise de Lorraine? Parce qu'elle est le véritable "génie du lieu" et non pas d'autres qui y ont vécu? Réponse qui laisse encore des zones d'ombre à la seule question, à

la logique romanesque qui fait accéder à la création, à cette logique de l'imaginaire, celle qui rejoint la vie même du créateur:

La seule question qui se pose sans cesse est pourquoi, de ces innombrables particules flottant en chacun de nous, certaines plutôt que d'autres remontent à la surface. Plus libre en ce temps-là d'émotions et de soucis personnels, peut-être étais-je même plus apte qu'aujourd'hui à me dissoudre tout entière dans ces personnages que j'inventais ou croyais inventer (AS<sup>2</sup> 147).

La rêverie active, rétrospective sur le passé, sur le lieu a donné rythme, corps et sens à la logique romanesque, laquelle crée et révoque en doute le résultat même de cette création: l'altérité. Invention, donc dédoublement; mais aussi dévoilement du même par l'autre, par le double. L'autre peut être passager, comparse, compagnon de route: Louise de Lorraine, le temps d'une enquête ou plus peut-être, Octave Pirmez, qui sera suivi le temps d'une journée essentielle; Octave Pirmez et non pas Fernande, épisodique. L'arbitraire ici est évidemment le fondement même de l'imagination de la romancière. La logique du personnage naît du passé mais est régie par le présent de l'écrivain. Ou par son passé!

Il est des personnages qui auront le privilège d'être non pas des compagnons de route, mais de véritables dédoublements de la romancière, les personnages des livres qui l'ont accompagnée toute sa vie. L'un lui donne la leçon pour bien mourir: "les yeux ouverts" (MH<sup>3</sup> 316). L'autre lui permet de continuer à vivre: elle l'appelle, elle redit son nom, Zénon, il devient "un frère" (YO<sup>2</sup> 211).

Il vaudrait la peine, à partir d'un tel aveu, de lire M. Yourcenar à la lumière de l'analyse fondamentale que Marthe Robert a faite du roman, "le genre indéfini"<sup>1</sup>. Le roman est toujours mensonge, même lorsqu'il cherche à créer l'illusion d'un monde réel, surtout dans ce cas. "La vérité du roman n'est jamais autre chose qu'un accroissement de son pouvoir d'illusion". Que se passerait-il pour Marguerite Yourcenar? En un premier temps, chercher "l'illusion du vrai", ce que nous avons nommé "poétique de l'histoire"; mais la fidélité aboutit à un autre mensonge. Du coup, c'est "la vérité du feint" qui est recherchée, proclamée: Zénon est un frère et c'est cet aboutissement (du roman à la vie et non à l'histoire) qui peut être appelé "logique romanesque". Créer le leurre suprême, mais le leurre utile, donc le plus vrai en soi et pour

<sup>1</sup> M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, TEL, pp. 33, 67, 76.

soi, faire que le roman soit une vie double et créer l'autre pour s'approcher de la complémentarité désirée, du double désiré que le roman seul peut créer.

\* \* \*

C'est pourquoi il est possible en conclusion de donner à cette logique romanesque un visage (le personnage double) mais aussi une histoire et surtout une fonction.

Marguerite Yourcenar a signalé à M. Galey les deux impasses qu'elle a connues avant d'en arriver à cette troisième voie qu'elle identifie à *Mémoires d'Hadrien* et à *L'Œuvre au Noir*. Le récit à la française et le recours au mythe ont été des impasses. Pour en sortir, M. Yourcenar a plongé dans le passé, l'érudition, la documentation: elle en a tiré tout à la fois l'épaisseur, la vibration du vécu et un certain "réel" (d'autres diraient des "effets de réel"). Avec Hadrien, avec Zénon et peut-être, à un certain niveau, avec Michel, Marguerite Yourcenar s'est donné non seulement des doubles, mais des mythes personnels, obsessionnels (la référence à Charles Mauron est ici revendiquée). Mythes, qu'est-ce à dire? Des personnages pris dans une histoire et dans l'Histoire, des visages de l'Histoire à valeur autobiographique, c'est-à-dire à fonction justificatrice, compensatrice et explicative. Autres et Doubles.

Au plan de la création, d'un certain imaginaire, il serait tentant de nommer, d'isoler et de définir cette logique. Ce mythe personnel pourrait être celui de la "statue" ou encore, peut-être, pourrait-on hasarder un certain complexe de Pygmalion, l'auteur amoureux de la statue, statue non seulement parce qu'elle est cette pierre humanisée, mais parce qu'elle appelle et récite le socle (l'érudition) et l'espace indifférencié dont la statue a besoin pour "exister" (nier l'espace historique pour s'affirmer dans un temps-espace autre). Statue achevée (Hadrien, Zénon) ou inachevée qui garde encore un peu de matière arrachée au temps ou qui conserve le geste du sculpteur (les "personnages" essentiels du *Labyrinthe du Monde*, à bien des égards autant d'"anti-romans").

Mythe de Pygmalion? Complexe de Pygmalion? Oui, s'il s'agit de la fable où s'exprime la tension entre le didactisme, la supériorité sur le modèle et la passion, l'impossible passion pour posséder le modèle, l'impossible identification à l'Autre, pourtant modèle et double. Le mythe de Pygmalion,

fable des relations complexes et conflictuelles entre le créateur et sa statue-modèle, pourrait bien être aussi l'histoire du mythe personnel de la romancière Marguerite Yourcenar ou de la femme, jeune encore, qui devant le David de Verrochio voit "un adolescent, à l'âge confus où l'éphèbe se dégage à peine de la jeune fille, et qui, par moments, semble sa propre sœur" ("La symphonie héroïque", *EM* 1665). Le double ici est encore extérieur, il commence à se constituer, à s'imposer: il aura d'autres visages, résultats d'un long cheminement de la carrière à la pierre, de la pierre à la statue, jusqu'à ce que le Temps, "ce grand sculpteur" etc... etc...