

LE JEU DE MÉMOIRE LECTORAL : À TRAVERS LES RÉFÉRENCES DANS LE LABYRINTHE DU MONDE

par Sun Ah PARK (Paris)

Marguerite Yourcenar est, semble-t-il, intransigeante envers le lecteur. En lui fournissant des indices dans le texte et parfois hors du texte, en maîtrisant ses interprétations arbitraires, elle ne cesse de le dominer. Elle s'adresse ainsi avec une grande exigence à certains lecteurs qui savent lire, mais elle reste consciente qu'il en existe d'autres difficiles à contrôler.

Certains lecteurs se cherchent dans ce qu'ils lisent et ne voient rien d'autre qu'eux-mêmes ; tout ce qu'ils touchent se change, non pas en or, comme pour Midas, mais en leur propre substance.¹

Le lecteur peut tantôt poursuivre l'intention de l'auteur ou du texte, tantôt la trahir. M. Yourcenar le réaffirme dans une émission radiophonique où Matthieu Galey l'interroge sur sa définition du lecteur :

Le lecteur idéal est d'abord quelqu'un qui lit et relit. Qui s'intéresse assez à un livre pour le parcourir avec attention, en cherchant à chaque fois des points de vue différents, ou des détails qui lui avaient échappé. Il est ensuite ce lecteur qui lit, non pas seulement pour s'identifier – selon cet horrible jargon de la psychologie moderne – mais au contraire pour s'élargir, entrer dans d'autres vies, d'autres domaines. Pour en savoir, en comprendre, et peut-être en aimer un peu plus...²

Le lecteur idéal est quelqu'un qui est aéré et oxygéné par sa lecture.³ Il ne se limite pas à la découverte de soi dans le texte, ne répond pas uniquement à un processus d'accomplissement du texte.

¹ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980, p. 217.

² Marguerite YOURCENAR, *Radioscopie de Jacques Chancel* (diffusée sur France Inter du 11 au 15 juin 1979), Monaco, Éd. du Rocher, 1999, p. 118.

³ *Ibid.*, p. 54.

Ce lecteur pénètre la vie des personnages, juge leurs optiques, saisit leurs circonstances, imagine des scènes et développe l'histoire. En un certain sens, c'est un acte de création à l'aide du dialogue qui se fait entre le texte et le lecteur. M. Yourcenar souligne l'acte créatif dans sa définition du lecteur. Or, d'après certains théoriciens comme W. Iser, l'acte créatif de la lecture est accompli par l'imaginaire du lecteur. En particulier, Iser considère que seule la fiction permet au lecteur d'user librement de son imaginaire et de synthétiser les informations fournies.⁴ Il exclut le texte factuel de ses études en le traitant comme un texte non littéraire, puisqu'il croit que le texte factuel au même titre que l'histoire, l'autobiographie et la biographie, n'accepte aucune possibilité d'intervention de l'imaginaire du lecteur à l'intérieur du texte. Cependant, sa théorie ne semble pas applicable au texte choisi – *Le Labyrinthe du monde* – d'autant plus que M. Yourcenar elle-même le définit comme des « chroniques familiales partiellement autobiographiques ». Il existe rarement un texte (littéraire) factuel où la fiction soit complètement absente et d'ailleurs ce n'est pas uniquement l'imaginaire que le lecteur utilise pour l'interprétation créative du texte. Le lecteur fait usage aussi de ses propres expériences, intelligence, raison, foi, tradition, souvenirs, connaissances, etc. Ceux-ci appartiennent, au sens large, à **la mémoire**. D'ailleurs, l'imaginaire est susceptible d'y être intégré pour sa capacité logique, même s'il existe sans réalité et dans l'imagination. L'effet créatif du texte (surtout factuel) est donc renforcé par **la mémoire** de celui qui a vécu, réfléchi, rêvé, imaginé et appris. C'est par la mémoire que le lecteur enrichit la lecture du *Labyrinthe du monde* en tant que texte factuel souvent exclu des études concernant la lecture.

L'acte interprétatif – bien créatif – du lecteur se révèle particulièrement à travers **les références**, d'autant plus que la mémoire du lecteur y est vivement sollicitée. Les références en tant que forme de « l'intertextualité »⁵ rompent parfois le fil de la lecture,

⁴ Wolfgang ISER, « The reading process : a phenomenological approach », *New Literary History*, vol. 3, n° 2, 1972, p. 288.

⁵ « L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est une des composantes de la littérarité d'une œuvre qu'elle tient à la double fonction, cognitive et esthétique, du texte. La fonction esthétique dépend de la possibilité d'intégrer l'œuvre à une tradition, à un genre, d'y reconnaître des formes déjà vues ailleurs. La fonction cognitive dépend de la référence réelle ou illusoire des mots à une réalité extérieure mais aussi d'une référence au déjà dit, ou plutôt à un dire déjà monumentalisé », Michaël RIFATERRE, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, oct., 1980, p. 4. Nous allons utiliser la notion d'« intertextualité » dans un sens plus étendu afin de traiter non seulement des références littéraires mais aussi des références artistiques et historiques.

suscitent la mémoire du lecteur. Celle-ci se mobilise avec souplesse selon la caractéristique des références. Ces dernières comprennent les formes variées comme, explicites ou non, des citations (à la lettre ou approximatives), allusions, thèmes, motifs. Leur diversité sollicite diversement la compétence du lecteur et l'opération mémorielle de celui-ci. En outre, la mémoire d'un lecteur est influencée par les époques. Les références lui sont connues dans une certaine période ou le dépayseraient dans une autre période. En fait, « le corpus de références commun à une génération ne sera plus le même quelques décennies plus tard »⁶. La mémoire du lecteur fonctionne ainsi singulièrement ou collectivement selon les références bien calculées par l'auteur au moment d'écrire.

Les références littéraires

M.Yourcenar fournit plusieurs domaines de références, à l'intérieur des champs littéraires, artistiques et historiques, comme si elle postulait un lecteur qui englobe toutes les cultures.

D'abord, les références littéraires suscitent le « plaisir d'une compréhension à demi-mot, d'un échange avec la mémoire, le savoir, la lecture d'un auteur ; plaisir enfin de retrouver, enfouie dans sa mémoire, la trace d'un texte dont la perception est changée par son inclusion dans un autre texte »⁷. Proprement dit, « la culture littéraire n'est plus un signe de distinction, mais la condition de la connivence »⁸. M.Yourcenar constitue un grand répertoire de références littéraires en attendant que son lecteur enrichisse et même recrée le texte avec tous ses codes culturels.

Au cours de la lecture, le lecteur utilise souvent ses connaissances antérieures concernant les ouvrages les plus renommés de l'auteur. C'est pourquoi les ouvrages antérieurs lui permettent de présupposer le message propre de l'auteur. Cette lecture intertextuelle est essentielle pour le lecteur qui considère l'autobiographie (même si elle est partielle) comme un prolongement du monde littéraire de l'auteur. Retrouver le souvenir de l'ancienne lecture constitue donc un plaisir pour le lecteur. Par exemple :

Je traversais la Belgique venant de Hollande et d'Allemagne ; je venais d'aller respirer en Westphalie l'atmosphère de Münster en vue d'un livre déjà commencé. [...] Le terre-plein de la cathédrale qui vit au XVI^e siècle les folies de Hans Bockhold et la sanglante répression des

⁶Nathalie PIEGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.16-17.

⁷M. RIFFATERRE, *op. cit.*

⁸N. PIEGAY-GROS, *op. cit.*, p. 111.

Sun Ah Park

Anabaptistes était noir d'une foule âprement installée dans le souvenir de ses propres griefs et dans l'orgueil d'avoir relevé ses propres ruines. (736)⁹

Ce légionnaire de race tongre avait servi dans une des garnisons de l'île qui devint ensuite l'Angleterre ; son congé date des premiers mois du règne de Trajan. J'aime à croire que son contingent rentré d'outre-mer débarqua à Cologne, centre des troupes de la Germanie inférieure, vers l'époque où le général reçut la nouvelle de son accession à l'Empire, apportée bride abattue par son neveu Publius Aelius Hadrianus, jeune officier promis à un brillant avenir. On imagine, assis sur la berge, au milieu d'enfants nus vautreés dans les hautes herbes, le vieil homme ressassant la scène, les ovations des troupes échauffées comme il convient par des distributions de bière et d'argent, l'officier encore grisé de vitesse racontant le guet-apens que lui avaient tendu des ennemis apostés près de Trèves, au bord de la Moselle, et qu'il avait déjoué avec son alacrité et sa vigueur de vingt ans... (757)

Dans la première citation, l'auteur ne dévoile pas le titre de « ce livre déjà commencé » : *L'Œuvre au Noir*. Il est sans doute rare que le lecteur ne connaisse pas cet illustre roman quand il lit les derniers livres écrits par le même auteur. Pourtant, l'identification du rapport entre le titre *L'Œuvre au Noir* et Münster est réservée au lecteur vigilant, puisque l'événement de Münster ne constitue pas le thème (ou la trame) principal de ce roman. Il s'agit là d'une allusion au chapitre « La mort à Münster »¹⁰. Le lecteur qui se souvient de ce chapitre, d'une vingtaine de pages, comble cette phrase laconique en lui fournissant une épaisseur romanesque. L'ambiance de la ville en 1956 après les bombardements de 1944 est complétée par la lecture de la scène de Münster du XVI^e siècle. M. Yourcenar invite le lecteur à croiser le récit romanesque et le récit historique, d'autant plus que le lecteur perçoit la frontière entre ces deux types de récits.

La deuxième citation suggère au lecteur un sentiment du « déjà-lu ». Le titre aussi est saisissable, bien que l'auteur ne le précise pas. La lecture intertextuelle y est virtuellement requise. Il s'agit de *Mémoires d'Hadrien* et particulièrement d'un épisode du premier chapitre « *Varius multiplex multiformis* » raconté par la voix d'Hadrien : « Trajan se trouvait à la tête des troupes en Germanie inférieure ; l'armée du Danube m'y envoya porter ses félicitations au nouvel héritier de l'empire. J'étais à trois jours de marche de Cologne,

⁹ M. YOURCENAR, *Le Labyrinthe du monde, Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991. Nous mettrons uniquement les pages sans mentionner le titre de l'œuvre principale et l'édition de référence.

¹⁰ M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir, Œuvres Romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, rééd., 1991, p. 602-620 (1^e éd., Paris, Gallimard, 1968).

en pleine Gaule [...]. Deux heures plus tard, je fus attaqué au gué d'une rivière [...]. Nous réussîmes pourtant à nous saisir d'un de nos agresseurs, un ancien esclave de mon beau-frère, qui avoua tout. [...] Cette espèce d'aventure eut du succès. J'en fus d'autant mieux reçu par l'armée. L'empereur me garda près de lui en qualité de tribun de la Deuxième Légion Fidèle ».¹¹ Le roman enfoui dans la mémoire du lecteur nourrit le texte en nuancant la variation du style, de la personne, du temps. Enfin, le récit historique et le récit fictif se superposent naturellement dans la mémoire, dans la réminiscence de la lecture. L'auteur suppose ainsi un lecteur doté d'un niveau littéraire assez élaboré pour saisir la distance entre les deux types de récits, mais aussi pour être capable de comprendre comment l'auteur développe des sources historiques. D'ailleurs, l'allusion aux romans historiques n'est pas non plus sans conséquence par rapport à la réminiscence de l'auteur sur son univers littéraire. À ce moment, le lecteur attentif peut saisir aussi le trait autobiographique du texte.

Outre ses références à ses propres œuvres, l'auteur disperse les références littéraires provenant de ses propres lectures, de celles de sa famille et de celles de ses ancêtres lointains. Ces références supposent d'une manière différente le niveau de la compétence et la mobilisation de la mémoire du lecteur. Par exemple, M.Yourcenar laisse parfois un nom d'auteur implicite, remplacé par une anagramme.

Elle [Jeanne] lui [Johann Karl] doit beaucoup ; il lui prête des livres qu'il choisit délibérément pour elle : [...] les *Romances sans paroles* et *Sagesse* du Pauvre Lelian dont tous deux font leurs délices [...]. (1242)

Le « Pauvre Lelian » peut être identifié tantôt par le lecteur qui connaît déjà les deux œuvres, au moins leurs titres, tantôt par celui qui possède certaines connaissances littéraires. Il est l'anagramme de Paul Verlaine, premièrement mentionné par le poète lui-même dans son essai critique *Les Poètes maudits*¹². Ce dernier joue un grand rôle dans l'histoire littéraire, d'autant plus qu'il rapporte aux poètes mentionnés une grande révélation populaire et que les héros du mouvement du symbolisme influencent également la tendance décadente dont Huysmans est l'auteur principal. C'est donc une prose

¹¹ M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, OR, p. 323-4 (1^e éd., Paris, Plon, 1951 et 1958).

¹² C'est un essai critique de P.Verlaine (1884 et 1888) qui présente les poètes inconnus de son temps, indifférents à leur gloire, en insinuant que les «poètes maudits» sont en réalité les «vrais» et les «absolus». Les poètes maudits que Verlaine mentionne sont Corbière, Rimbaud, Mallarmé (chez l'édition Vanier, 1884), Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de L'Isle-Adam et le «Pauvre Lelian», Verlaine lui-même (la version ultime de 1888).

assez connue de Paul Verlaine dans laquelle celui-ci se nomme « Pauvre Lelian »¹³. Le lecteur qui connaît ce fameux essai voit que l'anagramme est devenue un surnom familier du poète¹⁴. En réalité, cette anagramme ne suppose ni signe de culture très élaborée ni trace érudite, puisqu'elle est déjà courante depuis la parution de l'essai. Même si elle appartient à une allusion courante, elle est sûrement une marque culturelle pour le lecteur.

Les noms d'auteur restent quelquefois dans l'implicite absolu.

Je ne parle ici que selon la chair. [...] Un poète ou un sculpteur grec, un moraliste romain né en Espagne, un peintre issu d'un notaire florentin et d'une servante d'auberge dans un village des Apennins, un essayiste périgourdin sorti d'une mère juive, un romancier russe ou un dramaturge scandinave, un sage hindou ou chinois nous ont peut-être davantage formés que ces hommes et ces femmes dont nous avons été l'un des descendants possibles [...]. (974)

Les noms d'auteur implicites désignent la culture commune que M. Yourcenar et le lecteur se devraient d'avoir. L'écrivain fournit des informations sur certains auteurs mais n'indique jamais leurs noms. Selon la compétence littéraire (ou culturelle) du lecteur et son choix, le « poète grec » devrait être Homère, Théognis, Théocrite, et le « sculpteur grec »*¹⁵ Praxitèle, Phidias, Lysippe. Le choix du lecteur devient de plus en plus circonscrit. Par la suite, des connaissances biographiques sont exigées de la part du lecteur : le « moraliste romain » désigne Sénèque (né à Cordoue), le « peintre issu d'un notaire florentin »* Léonard de Vinci en Italie durant la Renaissance, l'« essayiste périgourdin sorti d'une mère juive » Montaigne dans la France du XVI^e siècle, le « romancier russe » Dostoïevski ou Tolstoï, le « dramaturge scandinave » Ibsen, et enfin le « sage hindou »* Bouddha. Cette tournure périphrastique de M. Yourcenar incite le lecteur à jouer à un jeu de société comme une devinette. L'évocation littéraire du lecteur est très attachée à la constitution de la culture universelle, à celle de la bibliothèque commune, dissimulée

¹³ « Pauvre Lelian – ce Maudit-ci aura bien eu la destinée la plus mélancolique, car ce mot doux peut, en somme, caractériser les malheurs de son existence, à cause de la candeur de caractère et de la mollesse, irrémédiable? de cœur [...] », *Œuvres en prose complètes de Verlaine*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 686-691.

¹⁴ On le trouve également dans le poème XXV de *Bonheur* (1891) que Verlaine a déjà annoncé dans *Les Poètes maudits* (« Ah! depuis, bien remis, il écrit et va ou veut, ce qui est la même chose, vivre *Beatitudo* ») : « Qu'en dire, sinon : "Poor Yorick !" ou mieux "Poor / Lelian !" et pauvre âme à tout faire [...] / Priez avec et pour le pauvre Lelian! », *Sagesse, Amour, Bonheur*, Paris, Poésie/Gallimard, 1975, p. 221-2.

¹⁵ L'astérisque signifie une référence hors de la littérature.

Le jeu de mémoire lectoral

subtilement par la tactique de l'auteur et sollicitée par la mémoire culturelle du lecteur.

À l'inverse, M. Yourcenar mentionne simplement le titre d'œuvre.

Je revis le salon aux somptueuses tapisseries mythologiques du XVII^e siècle où Octave lisait à sa mère la *Vie de Rancé* (842)

Cette référence ne suscite aucune difficulté de lecture. Sans l'identifier, le lecteur comprend bien le courant de sens du texte. Pourtant, le texte est enrichi par le lecteur qui sait extraire quelques éléments contextuels de sa mémoire. La *Vie de Rancé* écrite par Chateaubriand en 1844 est une biographie de Rancé (Dominique-Armand-Jean Le Boutillier de Rancé) qui a fondé un nouvel ordre appelé « trappistes » au XVII^e siècle. Chateaubriand est un écrivain largement influencé par le christianisme. Il a rallumé le mouvement religieux à travers des œuvres comme *Le Génie du Christianisme*, *Les Martyrs*, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. La mention implicite de l'écrivain atteste la croyance religieuse de la famille d'Octave et, plus loin, de la société bourgeoise. Le lecteur découvre non seulement l'auteur implicite mais aussi le goût de lecture de la société bourgeoise du XIX^e siècle et sa conscience collective. De plus, le lecteur attentif ne peut laisser échapper une sorte d'affinité entre les « somptueuses tapisseries mythologiques du XVII^e siècle » et la période de la biographie (1626-1700). Le lecteur peut ainsi saisir plusieurs éléments contextuels par la mémoire de la lecture.

Même les références presque complètes comme le nom d'auteur, l'œuvre et le personnage n'assurent pas toujours une lecture souple.

Témoin discret de ce combat solitaire qui fait penser à celui que le Peer Gynt d'Ibsen engage à la même époque avec le Grand Courbe, Octave résume comme à voix basse la situation de son jeune frère [...]. (823)

Cette citation suppose un lecteur cultivé qui est capable de mobiliser un savoir détaillé sur l'œuvre d'Ibsen. L'interprétation sur l'affinité de Peer Gynt et du Grand Courbe peut être justifiée par la mémoire précise du lecteur. Peer Gynt est le protagoniste du drame homonyme d'Ibsen du XIX^e siècle. Peer Gynt, petit paysan et aventurier, qui aime se suffire à lui-même, rencontre une Voix qui s'appelle « Le Grand Courbe » lui disant : « Fais un détour, Peer. Elle est assez grande, la lande! [...] Fais un détour, Peer! »¹⁶. Le Grand Courbe est un symbole de l'obstacle social et de l'ordre inébranlable. La devise « détour » devient une façon de vivre pour ce personnage

¹⁶ H. IBSEN, *Peer Gynt*, traduit par Régis BOYER, Paris, GF-Flammarion, 1994, p. 132-133.

désespéré, mais finit par le ruiner. S'il ne connaît pas cette partie (Acte II) de l'œuvre, le lecteur ne peut constituer le sens satirique valorisant l'irresponsabilité du jeune Rémo qui évite à sa manière les obstacles de la vie. La tonalité satirique implicite est répétée et renforcée, suivie de la justification d'Octave (« *On préférerait la mort à l'insuccès des efforts tentés.* » (823)). M.Yourcenar laisse ainsi au lecteur une possibilité de commentaire sur le personnage réel de Rémo et sa situation, en sollicitant la mémoire de la lecture. La réminiscence culturelle du lecteur ne remplit pas seulement le commentaire implicite mais découvre aussi l'effet textuel qui fusionne naturellement dans la même époque du XIX^e siècle deux univers, l'un fictif et l'autre réel. Le récit en double structure implique la stratégie récurrente de M.Yourcenar.

D'autre part, celle-ci insère, sans aucun indice supplémentaire, des noms de personnages fictifs bien intégrés dans le récit historique.

En un sens, ces quelques mots constituaient un discret reproche à ce mari [Michel] qui avait si bien cru s'acquitter envers elle de tout ce qu'on doit à une femme : elle [Fernande] lui signifiait que, comme Mélisande, sa contemporaine, elle n'avait pas été heureuse. (736)

La référence à Mélisande est impossible à décoder pour le lecteur qui ne reconnaît pas Mélisande comme l'héroïne du drame *Pelléas et Mélisande* composé par M. Maeterlinck en 1892 et qui ne se rappelle pas sa vie tragique. Bien que l'histoire de ce drame soit assez courante au monde – d'autant que des compositeurs célèbres comme Claude Debussy (en 1902), Jean Sibelius, Arnold Schoenberg, Gabriel Fauré, s'en sont inspirés –, il faut avoir lu ou entendu le discours répétitif de Mélisande « Je ne suis pas heureuse! »¹⁷ pour le reconnaître dans l'énoncé « Fernande n'avait pas été heureuse ». L'évocation du dialogue et du drame entraîne le lecteur vers une réponse implicite concernant la raison pour laquelle Fernande (la mère de M.Yourcenar) était malheureuse : Fernande a toujours recherché ce qui n'existait pas dans la réalité, comme Mélisande a une profonde nostalgie envers l'au-delà mystérieux. Dans ce contexte, Michel devient Golaud, le mari de Mélisande. Michel trop terrestre, comme Golaud, est incapable de comprendre, de consoler sa Mélisande. Le nom de Mélisande aide le lecteur à comprendre le labyrinthe intérieur d'un être difficile à définir. La pensée intime de Fernande et sa tension inexplicable avec Michel sont implicitement indiquées au lecteur qui, seul, peut actualiser le savoir et la mémoire de sa lecture

¹⁷ M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, Actes IV, scène 2, Paris, Livre de poche, p. 89.

sur *Pelléas et Mélisande*. Quant à l'auteur, il économise, par le truchement de la référence, les mots et ne se laisse pas plonger dans sa propre redondance imaginaire. Le lecteur réévalue à son tour l'œuvre déjà lue, enterrée dans sa mémoire personnelle et crée une dimension commune où la narration biographique rejoint la version romanesque actualisée par sa mémoire.

Les références littéraires fonctionnent comme sollicitation de la mémoire à propos de la culture sociale d'une époque particulière. Le lecteur doit faire usage de ses compétences littéraires pour comprendre la particularité de cette société et celle de sa mentalité.

Ces classes dirigeantes, qui déjà ne dirigent plus guère, cessent de plus en plus d'être des classes éclairées, ou de prétendre l'être. Artiste est un terme de dédain ; [...] On ne retient de Musset que l'allusion au « hideux sourire » de Voltaire. (793)

Même si c'est un cliché de tout le XIX^e siècle, passé presque en proverbe, il faut des connaissances culturelles pour identifier le poème de Musset, *Rolla*. Musset apostrophe Voltaire et son « hideux sourire », il critique allusivement ses idées sarcastiques qui ont supprimé du monde terrestre l'idéal, Dieu, la religion, l'amour, la vertu, l'espoir, la pensée, l'intelligence et l'art. Mais le problème n'en reste pas là. Pour comprendre le sens du texte cité (pourquoi retient-on de Musset seulement cette allusion?), le lecteur doit s'appuyer davantage sur son savoir littéraire. Le lecteur peut interpréter d'abord le sujet principal de *Rolla* en rapport avec la mort des valeurs dans la civilisation bourgeoise du XIX^e siècle, mais aussi avec la réprobation unilatérale de l'impie qui avait osé stigmatiser « l'Infâme ». Dans ce cas, il suppose que le sujet de cet ouvrage provoque le refus volontaire des milieux bourgeois, ou bien il peut alors indiquer simplement l'absence de bon goût de la bourgeoisie qui néglige la création artistique du poème, en rappelant la phrase « artiste est un terme de dédain » (pour Arthur). Selon sa mémoire de lecture et sa compétence, le lecteur utilise un ou plusieurs codes culturels. Comme nous avons déjà dit, les références ne convoquent pas seulement la mémoire littéraire mais aussi la mémoire sociale. À travers ces références, le lecteur saisit les motifs et les valeurs littéraires du texte et enfin parvient à interpréter la mentalité d'une personne, plus largement celle d'une société. Les références fonctionnent alors comme un moteur de « mémoire » qui revivifie une certaine culture sociale à une époque déterminée.

Il ne faut pas oublier non plus les références au mythe parmi les références littéraires. Quand elle mentionne certains personnages

mythologiques, M>Yourcenar les intègre subtilement dans le texte sans en dévoiler l'origine.

Les fils tirés et les dentelles du minuscule couvre-lit sont l'œuvre d'ouvrières qui travaillent à domicile, mal payées par la propriétaire de l'élégante boutique [...]. Mme de C***, bien que de cœur sensible, n'a sans doute jamais donné une pensée aux conditions dans lesquelles vivent ces espèces de *Parques* qui tissent et brodent invisibles, les robes de nocés et les layettes. (724)

Le lecteur doit justifier la présence du personnage mythique des Parques dans le texte où l'on parle de la vie infernale des ouvrières brodeuses. D'après le mythe antique, les Parques désignent la destinée. Ce sont trois déesses infernales qui filaient, dévidaient et coupaient le fil de la vie des hommes. Le travail des pauvres ouvrières sollicite la mémoire lectorale sur le labeur des Parques. Le lecteur remarque aussi dans le recours aux trois sœurs, dont la troisième n'a pour fonction que de couper le fil de la vie, une sorte de contamination morbide des vêtements du bonheur (« les robes de nocés et les layettes »), et par là, une manière de juste retour des choses entre la bourgeoisie et les ouvrières asservies par elle. La ressemblance de leurs actes montre la caractéristique mythique des ouvrières. Le lecteur découvre l'archétype des personnages réels dans le mythe et à l'inverse la réincarnation du mythe dans ces personnages.

M>Yourcenar fait rejoindre de cette manière les personnages historiques (ou réels) et mythologiques dans la circonstance semblable. C'est pourquoi elle croit que « le point de vue du mythe est plus profond que celui de l'histoire » (770). Les personnages historiques mythifiés figurent partout : « Saint Just et la Némésis » (770), « Rémo et le bel Hermès funéraire » (818), « Mme Mathilde et Lucine » (786), « Octave et Rémo sous l'aspect du jeune Hermès portant dans ses bras Dionysos enfant » (829), « Le beau-fils de Fernande et un jeune Troll » (939), « Rubens et Antée » (995), « Rubens et le roi Candaule » (996), « un jeune voyageur et Priape » (1015), « Michel-Charles et Démophon » (1040), « Noémi et Méduse » (1061), « cette femme [la baronne S***] en lémure » (1397), etc.

Le lecteur concrétise, généralise, universalise, enrichit, éternise les personnages historiques (ou réels) en apercevant leur nature, leur apparence dans la continuité immuable du mythe. La trace chronologique de ces personnages se dilue de plus en plus sous l'influence de l'achronie mythologique. En réalité, la fonction principale du mythe consiste à s'éterniser. L'éternité détruit la valeur temporelle de l'histoire et reconstruit une nouvelle valeur du temps. Les personnages assument ainsi une valeur mystérieuse et

symbolique du mythe. Ce dernier éveille une très ancienne mémoire descendue de génération en génération. Ses formes changent sans cesse mais son essence est fondamentalement transmise et préservée dans la mémoire collective du lecteur, qui devient ici un (principal) instrument interprétatif de la lecture.

Les références artistiques

L'art imposé par le texte devient un moyen de transmettre des idées, des sentiments ou des nuances subtiles, difficiles à exprimer. M>Yourcenar s'appuie spécialement sur les références à la peinture parmi les références artistiques.

L'auteur mentionne parfois des portraits afin d'expliquer l'apparence de ses personnages.

Son portrait assez fade par un peintre académique de l'époque, Van Lérius, offrait un visage qu'on eût pu avec un peu de bonne volonté qualifier d'angélique, sans la fine moustache et la minuscule mouche sous la lèvre inférieure qui rappelaient qu'on était en face d'un dandy des années 60 ; la main était d'une blancheur à la Van Dyck. (842)

Le portrait d'Octave peint par un peintre contemporain, Van Lérius, est minutieusement décrit par M>Yourcenar. Cette dernière, en tant que spectatrice, interprète le portrait en en faisant la description et en narrant ses impressions. Lorsqu'elle ressent l'imprécision des mots, elle recourt à d'autres peintres, à d'autres tableaux. Autrement dit, elle emploie la connaissance intervisuelle, au lieu de la connaissance intertextuelle. Son acte interprétatif est proche de celui du lecteur en dépit du décalage du domaine et de la matière de la source. M>Yourcenar est la première spectatrice qui confronte le portrait archétype et l'interprète avec sa connaissance intertextuelle ou intervisuelle. Quant au lecteur, il devient à son insu le deuxième lecteur qui fait la même chose que son auteur. Cet enchaînement constitue une sorte d'allégorie de la lecture.

Or, Van Dyck est un peintre aristocratique flamand, surtout portraitiste, du XVII^e siècle. Il influence les portraitistes des générations suivantes dans l'histoire de l'art. Ces informations doivent être complétées par le lecteur en tant que connaisseur de l'art du XVII^e siècle. La mention de Van Dyck ne dépayse pas le lecteur qui trouve naturelle son influence sur le portrait de l'artiste académique du XIX^e siècle. Les personnages de ses portraits sont des aristocrates en costume noir, en habit traditionnel flamand des nobles. Par contre, leurs mains sont très fines, délicates et blanches avec le ton froid et la couleur claire. La « blancheur à la Van Dyck » de la main d'Octave est

estimée et concrétisée par le lecteur en tant qu'ancien spectateur qui peut se rappeler visuellement un des portraits de Van Dyck.

Le lecteur continue ainsi à mobiliser sa connaissance visuelle par les références aux peintres : pour imaginer un groom dont Octave à l'âge de vingt ans a rêvé, le lecteur doit évoquer « un page de Pinturicchio » (863), peintre italien du XV^e siècle ; pour se rendre compte de toute la distance entre M.Yourcenar et ses ancêtres du début du XVI^e siècle, il doit également se rappeler les hommes minuscules des peintres flamands du XVI^e siècle, «comme les figures que Bosch, Breughel ou Patinir plaçaient sur les routes » (968). De même, afin de concevoir « un ruban de velours bleu à la Nattier » (985) dans le portrait de Isabelle du Chambge (une des aïeules de M.Yourcenar), il doit concentrer sa mémoire sur les portraits mythologiques et allégoriques de *Mesdames* aux étoffes bleues que Nattier aimait souvent peindre ; pour comprendre le charme de Saint-Just tracé dans son portrait, ce mot abstrait difficile à préciser, il a dû avant tout regarder « le charme un peu mou d'un Greuze » (769).

Des références artistiques figurent sous toutes les formes possibles : M.Yourcenar décrit un thème de tableau sans fournir aucun titre, laisse parfois des titres de tableaux ou des noms de peintres implicites.

Mince et droite dans son costume de cour Louis XV, elle [Isabelle du Chambge] s'apparente moins aux molles petites femmes de l'*Embarquement pour Cythère* qu'aux nymphes du *Primitice* : le faire un peu suranné d'un peintre provincial la fait reculer dans le temps. (985)

En général, le lecteur se souvient des tableaux et de leurs goûts typiques à travers un nom de peintre. Il faut donc une certaine culture pour l'identification de l'*Embarquement pour Cythère*, bien que ce dernier soit très connu. D'ailleurs, ce tableau de Watteau peut être identifié et même enrichi autant par le récepteur de la littérature que par celui de l'art. Il incite le lecteur à évoquer une poésie de Baudelaire : « Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,/ Comme des papillons, errent en flamboyant,/ Décors frais et légers éclairés par des lustres/ Qui versent la folie à ce bal tournoyant »¹⁸. Le poète achève ainsi la transposition de l'art dans la littérature. Par contre, le lecteur transpose celle-ci dans l'évocation de cette œuvre d'art. En réalité, l'interprétation du lecteur est obligée de se concentrer sur un petit morceau d'image comme les « molles petites

¹⁸C. BAUDELAIRE, « Les Phares », *Les Fleurs du mal*, Paris, Poésie/Gallimard, 1972 et 1996, p. 42-3 (édition originale du recueil, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857).

femmes ». Pourtant, la mémoire de la lecture de ce poème le conduit à plonger dans sa propre redondance en récupérant le thème, les couleurs et les formes globales de cette toile. Quant au Primatice, peintre italien qui influença l'évolution de l'art français, son tableau aux nymphes n'est pas précisé comme celui de Watteau. Pourtant, le lecteur qui a regardé certains de ses tableaux mythologiques peut se rappeler plusieurs nymphes enfantines, comme dans la *Diane de Poitiers en chasserresse*. M.Yourcenar postule, dans cette citation, un lecteur qui sait distinguer les petites femmes de Watteau et les nymphes du Primatice, pour imaginer le portrait d'Isabelle, une de ses ancêtres. La distinction est pour le lecteur un moyen de remarquer l'apparence gracieuse mais démodée de cette femme comme l'insinue la phrase « le faire un peu suranné d'un peintre provincial la fait reculer dans le temps ». Ainsi que la connaissance visuelle du lecteur, il faut également son savoir chronologique : le Primatice est un peintre du XVI^e siècle, tandis que Watteau a vécu au XVIII^e siècle. Il y a donc deux siècles de décalage. Le lecteur attentif parvient enfin à présumer combien le portrait d'Isabelle est démodé et à saisir l'intention de M.Yourcenar qui veut situer ce portrait à sa place pertinente. L'art est ici un code commun au lecteur et à l'auteur leur permettant de justifier ou d'apprécier la juste valeur d'un objet figuratif et de comprendre le monde social.

La référence à un titre de peinture se trouve tantôt explicite comme « *La Cruche cassée* » (908) ou « *La Ronde de nuit* » (1126), tantôt implicite comme « Saül qui pleure en écoutant jouer un David frisé auquel il ressemble » (1278) renvoyé virtuellement au titre *David jouant de la harpe devant Saül* de Rembrandt, comme « Sa pâleur malade et la rose qu'elle tient à la main font penser aux infantes de Velasquez » (977) renvoie au titre *L'Infante Doña Margarita d'Autriche*. Le second cas sollicite la mémoire culturelle du lecteur plus finement que le premier cas.

Mentionnons aussi les deux tableaux commandés par Amable Dufresne (le père de Noémi, grand-mère de M.Yourcenar) vers 1842, qui rappellent à l'auteur le peintre Van Eyck.

En un sens, le cartel et le tapis d'Alexandrine Joséphine valent bien les socques, le miroir, et le lit conjugal des Arnolfini. Mais les modèles de Van Eyck vivaient encore à une époque où les objets signifient par eux-mêmes ; ces socques et ce lit symbolisent l'intimité des époux ; ce miroir quasi magique est embué par tout ce qu'il a vu ou verra un jour. Ici, au contraire, ces intérieurs témoignent d'une civilisation où *avoir* a pris le pas sur *être*. (1060)

Le lecteur qui a déjà vu le tableau *Arnolfini et sa femme* (ou *Les Époux Arnolfini*) peut évoquer davantage de détails que ceux évoqués par l'auteur : le chandelier au plafond, la fenêtre ouverte laissant un peu de lumière, le mari avec un grand chapeau noir serrant la main de sa femme sans doute enceinte vêtue d'une robe verte, un chien devant ces époux, etc. En outre, le lecteur restaure le texte incomplet en imaginant la composition des objets, leurs couleurs et leurs formes. Or, si l'auteur compare les « deux toiles formant pendant, mi-portraits, mi-tableaux de genre » (1058) avec *Arnolfini et sa femme*, c'est pour montrer la différence de mode de vie domestique dans le même espace de la Flandre, selon le temps. Afin de le comprendre, le lecteur doit repérer d'abord « l'époque où les objets signifient par eux-mêmes », à savoir le XV^e siècle. Il faut noter aussi que des objets domestiques dans un tableau n'étaient pas courants à cette époque. Le lecteur cultivé peut trouver pertinente la comparaison de ces tableaux intimistes lorsqu'il sait estimer surtout la valeur historique d'*Arnolfini et sa femme* comme une des premières toiles de vie conjugale bourgeoise dans la peinture occidentale. Sous la perspective de l'histoire d'art, M.Yourcenar indique l'intimité des époux ainsi que le miroir qui reflète implicitement leur vie intime. En revanche, elle remarque dans les toiles de ses ancêtres les « intérieurs [qui] témoignent d'une civilisation où *avoir* a pris le pas sur *être* ». Cette comparaison conduit le lecteur comme spectateur à concevoir d'une part le lien intime et équivalent entre l'objet et la vie conjugale au XV^e siècle et à anticiper d'autre part le déséquilibre ou le désassortiment entre l'objet et la vie de la famille bourgeoise au XIX^e siècle en imaginant la vie ordonnée autour du luxe. À travers la transposition de l'art dans le texte, l'auteur réunit ses ancêtres et les ancêtres de ceux-ci séparés par le temps. De même, le lecteur parvient à comprendre les goûts et les valeurs des ancêtres du XIX^e siècle de M.Yourcenar, apparemment changés par rapport au temps de leurs ancêtres plus anciens plutôt que par rapport à aujourd'hui. L'art lui permet de visionner un milieu, une mode et des objets d'époque, de préciser visuellement une distance temporelle, une différence de mode de vie entre le lecteur et le personnage.

Il est à remarquer que la plupart des références renvoient aux peintres italiens comme Pinturicchio, Botticelli, Léonard de Vinci, Dominiquin, Caravage, Piranèse, Pisanello, Primitice, Titien, Luini, Michel-Ange, Raphaël, Tiepolo, et aux peintres flamands comme Breughel, Van Dyck, Bosch, Van Eyck, Patinir, Rubens, etc. Le penchant pour les arts italien et flamand n'engage pas seulement un certain niveau de culture de la part du lecteur, mais conduit le lecteur aussi à considérer leur lien intime avec le milieu, les personnages,

leur goût personnel, leurs voyages, etc. Par exemple, les références à l'art italien sont en relation avec le voyage du personnage Octave, qui voyage « en Italie » où il s'est « grisé de vivre, et surtout de rêver » (819).

Si, au lieu de rapporter d'Italie et d'Allemagne ses *Jours de solitude*, récits de voyages contrastés par des descriptions du pays natal, Octave Pirmez nous avait laissé sur le même sujet une série de toiles trempées de langueur et de mélancolie romantique, nous saurions y goûter ici un rappel de Piranèse, là des perspectives à la Salvator Rosa, un peu partout le charme attendrissant d'un chromo ou la désarmante solennité d'un Prix de Rome. (847)

Le lecteur est invité à sentir visuellement le style, la perspective et la tonalité du récit de voyage d'Octave à travers ceux des peintres italiens. L'émotion et la méditation d'Octave au voyage d'Italie sont colorées par les œuvres d'art identifiées par le lecteur. De plus, l'Italie était un pays d'inspiration et de rêve pour les gens cultivés du XIX^e siècle. Les voyages en Italie étaient à la mode pour les gens accomplissant leur Grand Tour. Leur mention apparaît aussi dans les récits de Michel-Charles, de Michel, de Jeanne. En particulier, le voyage d'Italie de Michel-Charles (grand-père paternel de M.Yourcenar) rapporte plus d'évocations de monuments, de peintures, de sculptures et d'objets d'art que de paysages. Le lecteur qui connaît cette mode culturelle du XIX^e siècle, peut concevoir la cause de nombre de références à l'art italien. Il parvient à comprendre, par l'art italien, des valeurs culturelles de la société, le penchant des ancêtres ou de leur milieu, le rêve et l'inspiration concernant toute l'Italie. L'art italien invite le lecteur à saisir la conscience culturelle des bourgeois du XIX^e siècle.

Par contre, bon nombre de peintres flamands persuadent le lecteur mieux que ceux de l'Italie. La trilogie (surtout *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*) se déroule en Flandre quand les personnages évoqués sont flamands. L'art flamand y sert d'instrument pour refléter une vie personnelle ou collective, représenter une réalité difficile à exprimer en mots, unir des hommes et leurs mondes détachés par le temps. Il ouvre une fenêtre au lecteur : il lui permet de percevoir que M.Yourcenar se révèle de façon implicite en restaurant son pays natal, sa civilisation et la vie de ses ancêtres. L'art flamand fortifie une unité textuelle de la trilogie qui traite de la Flandre comme d'un espace principal.

Les références historiques

Parmi les trois genres de références (littéraires, artistiques et historiques), les références historiques sont les plus nombreuses. Elles s'opèrent en général par rapport à la conception du temps et figurent sous toutes les formes. Par exemple, la référence à la Guerre franco-allemande de 1870 se manifeste comme « l'humiliation de Sedan » (821), « la catastrophe de 1870 », « deux ou trois ans avant Sadowa et Sedan » (854), « la guerre de 70 » (1189), « désordres qui aboutirent à Sedan » (1189), etc. La connaissance générale de l'histoire de la France permet au lecteur d'identifier les diverses formes de référence.

La référence à un lieu oriente parfois la lecture vers un événement historique.

En 1312, les métiers de Liège enferment et brûlent vifs deux cents chevaliers dans l'église Saint-Martin, commettant là leur Oradour. (753)

Le nom propre Oradour ne signifie rien pour le lecteur qui ne connaît pas ce village du Limousin incendié par des SS de la division « Das Reich » en 1944. L'auteur mobilise la connaissance historique du lecteur sur un massacre qui sollicite la mémoire collective. Il l'initie à un passé jugé comparable, rapprochant les deux temps distants du XIV^e siècle et du XX^e siècle, pour en dégager la conception de l'universalité historique – autre forme de la conscience collective du lecteur.

L'auteur postule un lecteur qui puisse idéalement dater les événements et saisir leurs détails dans les références historiques.

Il était ministre en Chine sitôt après la guerre des Boxers, et lorsque le gouvernement de Tzu Hsi consentit à verser des réparations pour les légations endommagées ou détruites, obtint que la sienne serait construite à l'instar de Marchienne. (774)

Le lecteur qui reconnaît peu ou prou cet événement (la guerre des Boxers) repère la date (exacte ou approximative) d' « après la guerre » et présume de la cause des « réparations pour les légations endommagées ou détruites ». M.Yourcenar utilise la source historique sous une forme très laconique. À ce moment, le rôle du lecteur consiste à mettre en œuvre ses connaissances historiques pour nourrir le texte.¹⁹ M.Yourcenar traite l'histoire assez sèchement en attendant

¹⁹ La guerre des Boxers (que symbolise un poing fermé) est un mouvement xénophobe formé après la défaite infligée à la Chine par le Japon et les pays européens ; elle se

l'intervention du lecteur. Le « laconisme » ou plutôt la parcimonie de l'information peut être une façon, moins de supposer un lecteur aussi instruit de l'événement que soi, que de se poser devant lui en compétence individuelle, l'approximation du contact autorisant la conscience collective comme idéal.

L'auteur mentionne simplement un nom de personnage historique.

Quelques esprits plus perspicaces que M. Arthur ont pourtant prêté cet aboutissement sans toutefois en envisager toute l'horreur, mais Malthus n'est pour Arthur qu'un mot obscène : il ne sait d'ailleurs pas trop qui c'est. (789)

Après avoir évoqué les nombreux enfants d'Arthur et de Mathilde (grands-parents maternels de l'auteur), prononcer le nom de Malthus représente une idée contradictoire, réaction radicale à la poussée démographique. Mais les informations sur Malthus sont implicites et sont censées connues. Pour Malthus (1766-1834), la prolifération des pauvres dans la société anglaise provient d'une croissance démographique plus rapide que celle de la production. D'où la nécessité d'une restriction volontaire de la natalité comme un moyen préventif. Ces connaissances présumées aideraient le lecteur à mieux comprendre l'attitude hostile d'Arthur trouvant cet économiste anglais « obscène ». Pour Arthur, la restriction volontaire signifie vraisemblablement l'offense envers Dieu, ou du moins un manquement au code en vigueur. À travers cette réaction d'Arthur, le lecteur est plongé dans la mentalité collective d'un groupe bourgeois pour qui la naissance est une loi naturelle et un devoir important des chrétiens. La nouvelle idée de Malthus qui a influencé un peu plus tard le Darwinisme a évolué et est devenue aujourd'hui conventionnelle. Le lecteur familier de la nouvelle audience de Malthus mesure sa distance temporelle avec la mentalité conventionnelle d'Arthur et de sa société.

La thématique des références historiques est aussi variée que leurs formes : des personnages – roi, reine, noble, historien, politicien, économiste, philanthrope, navigateur, diplomate, archéologue, journaliste, artisan, soldat, révolutionnaire, ecclésiastique, chanteuse, danseuse –, des événements – guerre, révolution, révolte, traité, défenestration, querelle, massacre, mouvement culturel –, des organismes administratifs, des partis, des lieux monumentaux, des

propage avec violence en attaquant ou assiégeant des ambassades et en assassinant le ministre allemand. Après une intervention internationale, la Chine subit un traité en 1901 impliquant la punition des Boxers, des assurances de sécurité, le versement de dédommagements, etc.

écoles militaires, des livres – manuels, revues, journaux –, des peuples, une salle de spectacle, etc. Parmi tout cela, des rois en tant que personnages historiques et des guerres comme des événements historiques sont des références récurrentes.

Le roi qui implique les gens de son temps et leur existence communautaire sert d'abord d'indice temporel pour le lecteur. Le « Roi-Citoyen » (1011) indique la période de Louis-Philippe en France entre 1830-1848, le « il descendait, par les femmes, de Charlemagne » (1143) évoque le roi des Francs, des Lombards et empereur d'Occident du IX^e siècle, « Un soldat licencié de Charles Quint ou de Philippe II » (1144) désigne le soldat du roi d'Espagne ou celui de l'empereur germanique du XVI^e siècle.

Certains noms de roi éveillent la mémoire du lecteur sur l'histoire de l'Europe : l'empereur russe « Pierre le Grand » (760), le souverain du Saint Empire (1765-1790) « Joseph II » (760), « Gustave III » (760) de Suède. Or, leur territoire n'a pas toujours les mêmes contours spatiaux qu'aujourd'hui. Le lecteur trace en général un territoire dans la mémoire formée par la cartographie du présent. La référence aux rois incite le lecteur à mobiliser non seulement la mémoire sur le passé mais aussi la mémoire contemporaine sur le présent.

Le nom de roi désigne également le goût, le style, la couleur d'une époque. Le lecteur aperçoit quelques modèles de meubles dans les « Douze chaises Henri II » (908), la « vieille commode Louis-Philippe » (1210), l'« ébéniste louis-philippard » (1018) et les « quelques meubles de Boulle [...] mêlés au Louis XVI de production courante d'un mobilier neuf parisien » (1269), un certain goût d'objet dans la « petite pendule Louis XVI » (1221), un certain style de costume dans « sa grande robe de velours verdâtre à plis roides, ornée de rubans feu, [qui] la retient dans un passé encore plus suranné que le sien : on se croirait sous Louis XIII plutôt que sous Louis le Bien-Aimé. » (977).

Le nom du roi permet enfin au lecteur de déployer le temps, l'espace, la culture et la vie communautaire du peuple. Il ramène à une unité tous les grands mouvements qui s'opèrent alors.²⁰ Le roi, en tant que personnage mnémotechnique, favorise donc l'expression d'une continuité chronologique, spatiale et culturelle.²¹

Ensuite, la guerre qui occupe la plupart des références aux événements historiques sert d'indice temporel comme le cas de la référence aux rois. La période des guerres comme « la guerre de la succession d'Espagne, celle de la succession de Pologne, celle de la

²⁰ Alain BOUREAU, « Le Roi », *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. 4527.

²¹ *Ibid.*, p. 4526.

succession d'Autriche, [...] la guerre de Sept Ans » (761) est précisée par la connaissance chronologique²² du lecteur.

De plus, les références à la guerre multiplient le temps et établissent un va-et-vient entre plusieurs époques du passé. Autrement dit, le lecteur est forcé de mobiliser la mémoire multiple d'un passé historique. Il doit évoquer tantôt le temps récemment vécu comme la « bataille de la Somme » (1387) et la « bataille de Verdun » (1232) en 1916, la « bataille de l'Isonzo » (1406) en 1915 et la « bataille d'Ypres » (1232) en 1914-1918 ; tantôt le temps des grands-parents ou des arrière-grands-parents (ou des ancêtres proches) comme « Waterloo » (779)(811), « Solferino » (794), la « guerre du Schleswig-Holstein » (795), « la guerre de 70 » (1189), « la guerre de Trente Ans » (981) en 1618-1648, tantôt le temps historique comme « le champ de bataille de Crécy » (767) en 1346, « la Guerre de Cent Ans » (767) en 1337-1453, et enfin le temps antique comme « la retraite des Dix Mille » (1390) en -401.²³ La guerre n'éveille pas seulement la mémoire temporelle, mais aussi la mémoire nationale ou la conscience collective. La plupart des batailles appartient à l'histoire européenne et comportent la relation complexe ou tendue entre les pays européens sur le plan politique. La guerre comme un grand événement politique influence au sens large la vie de l'auteur et du lecteur comme celle de leurs ancêtres. Elle est une mémoire historique vécue par les contemporains d'une époque donnée et partagée par ceux d'« ici et maintenant ». Elle est aussi une mémoire généalogique puisqu'elle touche profondément le territoire et la vie ancestraux du lecteur ainsi que ceux de l'auteur, elle est aussi une mémoire contemporaine puisqu'elle touche directement la propre vie de l'auteur et du lecteur comme la Grande Guerre. Comme elle marque sensiblement l'histoire personnelle et l'histoire collective, la référence à la guerre prouve bien implicitement l'intention autobiographique de la trilogie, la thématique de mémoire, de souvenirs.

L'acte de lecture par la mémoire s'opère en grande partie dans ces trois genres de références. Les références littéraires éveillent une

²² Par exemple, la guerre de succession d'Espagne indique la période de 1701-1714, celle de succession de Pologne 1733-1738, celle de succession d'Autriche 1740-1748 et la guerre de Sept Ans 1756-1763.

²³ Voir cinq types de catégories temporelles citées dans *Histoire et mémoire* de Jacques LE GOFF, Einaudi, 1977 (Gallimard-Folio, 1988, 409 p.) : « 1) le temps mythique, temps de l'ancêtre mythique après lequel existe un passé jusqu'au premier aïeul réel ; 2) le temps historique, sorte de chanson de geste du clan ; 3) le temps généalogique qui peut atteindre une profondeur de plus de dix générations ; 4) le temps vécu qui se subdivise en ancien temps, temps très dur, des guerres tribales [...] ; 5) le temps projeté, temps de l'imagination de l'avenir (A. Schwartz in *Temps et développement*, p. 60-61), p. 42.

mémoire de lecture, les références artistiques sollicitent une mémoire visuelle des œuvres d'art, les références historiques suscitent le rappel du contexte historique (même si ce sont, semble-t-il, les plus ordinaires). Quant à M.Yourcenar, elle éparpille des miettes de vies ancestrales et de sa propre vie à travers ces références quasi encyclopédiques, elle cherche de cette manière à retrouver son univers passé. Or, elle ne confère au lecteur que des données essentielles, mais c'est plutôt le lecteur qui les identifie, complète et multiplie en usant de sa mémoire. D'après de Certeau, « le lecteur est le producteur de jardins qui miniaturisent et collationnent un monde, Robinson d'une île à découvrir, mais « possédé » aussi par son propre carnaval qui introduit le multiple et la différence dans le système écrit d'une société et d'un texte. Auteur romanesque donc. Il se déterritorialise, oscillant dans un non-lieu entre ce qu'il invente et ce qui l'altère »²⁴. Le « propre carnaval » du lecteur témoigne ici (en grande partie) de la mémoire de sa propre lecture (y compris son impression visuelle), mais accompagnée de l'oubli involontaire puisque « la lecture ne se garantit pas contre l'usure du temps (on s'oublie et l'on oublie), elle ne conserve pas ou mal son acquis, et chacun des lieux où elle passe est répétition du paradis perdu »²⁵. La mémoire de lecture est donc une variable qui influence la reproduction du texte. Or, M.Yourcenar n'incite pas, dans la trilogie, le lecteur à découvrir le moi personnel d'une mémoire singulière mais à retrouver le nous impersonnel enfoui dans la mémoire collective. À travers les références tactiquement arrangées par l'auteur, le lecteur découvre le moi universel (ou impersonnel) présent dans le monde immense et complexe où l'auteur, sa famille, ses ancêtres et leur héritage, ainsi que ceux du lecteur, respirent, rêvent et éveillent depuis toujours. La lecture du *Labyrinthe du monde* devient enfin l'acte ludique qui traverse indispensablement la mémoire culturelle, en ce qu'elle est mémoire collective : autant dire, le jeu de mémoire.

²⁴Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien - 1. arts de faire* : Ch. XII « Lire : un braconnage », Paris, UGE, 10-18, 1980 / Gallimard - folio pour la présente édition, 1990, p. 250.

²⁵*Ibid.*, p. 251.