

UNE “FORÊT SANS SENTIERS” : DE QUELQUES RÉFLEXIONS YOURCENARIENNES SUR LA MÉMOIRE ET L’IMAGINATION

Valeria SPERTI
(Université de la Basilicata)

Vivre, c’est s’obstiner à achever un souvenir.
René Char

Le 2 janvier 1975 Marguerite Yourcenar, écrivant de Mount Desert Island à Jeanne Carayon, son amie et correctrice d’épreuves, mentionne les difficultés de repérer documents et témoignages sur son passé familial. “C’est que pour la plupart des gens, les perspectives du passé se simplifient et [s’aplanissent]” – observe-t-elle. Yourcenar déplore enfin que, dans les souvenirs des vies passées, “les hauts et les bas du graphique, les poussées de fièvre et les chutes de température disparaissent”¹. Une telle réflexion, née vraisemblablement au cours du travail préparatoire d’*Archives du Nord*, fait jaillir d’emblée deux considérations, ressortissant toutefois d’ordres différents.

La première, plus générale, a trait à la place que le souvenir occupe dans la constellation psychique et littéraire de l’auteur. Nous supposons en fait que la désapprobation manifestée dans la lettre à sa correspondante est un signe, la marque épitextuelle du rôle extrêmement important, voire capital, que la mémoire joue non seulement dans *Le Labyrinthe du monde*, mais aussi dans d’autres œuvres littéraires de Marguerite Yourcenar, même antérieures aux chroniques familiales.

La deuxième considération porte sur la date de la missive, prise dans son aspect diachronique : comment se fait-il qu’en 1975, ayant déjà écrit et publié *Souvenirs pieux*, Yourcenar se confronte encore à la question des distorsions de la mémoire, qui agissent en sorte que “tout se trouve réduit à

¹ Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle SARDE et Joseph BRAMI avec la collaboration d’Élyane DEZON-JONES, Paris, Gallimard, 1995, p. 453. Nous citerons désormais ce texte par le sigle *L*. Tout lecteur avisé reconnaît dans le choix de l’image un renvoi à la description du bristol où Michel avait marqué au jour le jour le degré de fièvre de sa femme Fernande, mère de Marguerite, condamnée à mourir d’une fièvre puerpérale (*SP*, p. 727-728).

une ligne plane, rigide, et pourtant à demi effacée²? Aborder ce problème, trouver une réponse à cette question sollicite une analyse attentive des moments forts de la réflexion auto/référentielle dans la production épistolaire. La recherche d'une correspondance significative entre ces moments forts et le travail littéraire contemporain de l'auteur s'impose pour approfondir le sujet.

À ces interrogations, nous nous sommes proposé de répondre en formulant des hypothèses à partir du recueil des lettres publiées jusqu'ici. Il s'agit certainement d'un bilan partiel, la totalité de l'importante production épistolaire étant peut-être encore à classer définitivement, sans compter la partie sous-scellés jusqu'à 2037, selon les vœux de l'écrivain. Il nous a toutefois paru important de rechercher, d'examiner, à travers ces minces signes que sont les lettres, la pensée 'privée' de l'auteur à ce propos.

Tout texte épistolaire, mettant en jeu le sujet écrivain dans sa relation privée avec le destinataire, le confronte à la question de la modélisation. Chaque lettre suppose donc un effort constant d'équilibre: la présence d'un récepteur spécifique conditionne ainsi forme et contenu de l'écriture. Un tel travail est la conséquence d'une opération linguistique très intime, ce dont l'auteur est conscient quand elle affirme: "il me semble que tout fragment de correspondance n'a sa place que dans une édition posthume, ou tout au plus dans une anthologie de correspondance faite et publiée si tard dans la vie d'un écrivain qu'elle est quasi-posthume"³. Cette réticence à l'égard de la divulgation des opinions exprimées par lettre est justifiée par le fait qu'elles conservent ce caractère "plus ou moins amicalement biaisé par les intérêts et la personnalité de la personne à qui l'on écrivait"⁴. Ce balancement de la parole, trait principal de la forme épistolaire, est révélateur: le message que Marguerite Yourcenar s'était proposé d'envoyer à son destinataire est sans doute différent de la proposition initiale. Bien que la correspondance appartienne à la production de l'auteur, elle se caractérise par une mise à distance par rapport à l'écriture 'publique', par une fissure d'autant plus intéressante qu'elle révèle quelques plis de l'écriture dissimulés d'habitude par la narration. La lettre est en fait connotée par une forte expressivité s'accompagnant d'une force d'impact remarquable, provoquée par sa directionnalité – 'biaisée' par l'attention constante à l'égard du destinataire – et par son caractère aléatoire (de longs trajets à parcourir et, c'est ici bien le cas, l'océan Atlantique à franchir, dans des conditions historiques souvent difficiles).

² *Ibid.*

³ *L.*, p. 228 (lettre sans date - probablement fin 1965 - à Lidia Storoni Mazzolani).

⁴ *L.*, p. 347 (lettre à Jean Mouton, 14 mars 1970).

Une fois qualifiée la typologie de l'écriture épistolaire, nous avons envisagé une périodisation qui prenne en compte l'évolution de la pensée de l'écrivain et qui soit en même temps le miroir fidèle et intime des préoccupations liées à la production littéraire du moment. De telles considérations nous ont amenée à cerner, de 1951 à 1986, approximativement trois segments temporels, où se modèle, se perfectionne et se transforme, par jalons successifs, une méthode de travail ressortissant – telle est notre thèse – d'une conception unitaire depuis *Mémoires d'Hadrien* jusqu'à *Quoi? L'Éternité*. De la réflexion référentielle qui sert de base à l'écriture des mémoires de l'empereur mûrit, non sans quelques variations, la méthode employée dans la rédaction des volets familiaux : cette dernière procède ainsi de la première. A la maîtrise de l'écrivain resterait la tâche de régler différemment l'oscillation de l'aiguille, qui indique sa participation subjective, émotionnelle et mémorielle, à la trame narrative.

Point de départ, la lettre à Georges Breitbach, datée du 7 avril 1951, dans laquelle Yourcenar commente longuement la décision de Plon de publier les *Mémoires d'Hadrien*. Ce message inaugure significativement la première période, environ une décennie datable entre 1951 et 1960, où se manifeste un noyau fondateur de la création romanesque de l'écrivain. Le ton orgueilleux et ému de l'auteur, satisfait du résultat remporté (à l'encontre de ceux qui croyaient les *Mémoires d'Hadrien* un livre pour les *happy few*), accompagne des expressions qui, tout en se référant à une production littéraire encore partielle, révèlent la relation profonde entre ce livre sur Hadrien et le problème égographique déjà esquissé dans *Remous*, le projet de jeunesse bien connu, "irréalisé et irréalisable"⁵, conçu entre 1922 et 1926.

L'affirmation "De tous mes ouvrages, il n'en est aucun où, en un sens, j'ai mis plus de moi-même, plus de travail, plus d'effort d'absolue sincérité"⁶ est sans aucun doute l'aveu à un ami et le témoignage d'un réseau intense d'interférences affectives entre Marguerite et l'empereur. Mais il y a plus : cette phrase atteste la portée des données conscientes exploitées par l'écrivain ainsi que son désir profond de maîtriser son propre inconscient. Ces éléments réunissent auteur et narrateur sous le même sceau, ce qui est en même temps vrai et faux, car la figure d'Hadrien dépend de la réalité historique tout autant que de la plume de l'écrivain. La puissance du récit relève de la mise en acte d'un double registre où le narrateur est assimilable tantôt à la figure autiorielle, tantôt au destinataire du long message épistolaire. La lettre admet des concordances entre les deux, les reprend ensuite, quitte à les désavouer sous l'effet magique de l'opération d'effacement de soi-même que l'écrivain aurait accomplie. S'écarter, comme l'affirme Yourcenar, "en présence d'un sujet qui [la]

⁵ Marguerite YOURCENAR, "Chronologie", *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1982, p. XV.

⁶ L., p. 83 (lettre à Joseph Breitbach, 7 avril 1951).

dépassait⁷ répond à une rigueur de l'esprit qui lui appartient par nature. Ou plutôt qui semble lui appartenir 'par défaut'. Dans l'affirmation "il n'en est pas non plus – de mes ouvrages – d'où je me sois plus volontairement effacée...", le connecteur adverbial "non plus" introduit une différence entre un moi écrivant et un sujet, Hadrien, qui le devance, mais auquel le narrateur se rapporte constamment, créant un tel chassé-croisé qu'il est question de gommer les traces personnelles, les résidus subjectifs de la pensée autoriguelle.

Cette relation 'osmotique' entre Marguerite Yourcenar – sujet de l'écriture – et Hadrien – sujet de la narration – se poursuit dans les phrases successives de la lettre. Mais un autre élément entre en jeu : le tissu épistolaire enrichit sa perspective englobant les deux principes constitutifs de la correspondance, destinataire et destinataire. Yourcenar et l'écrivain allemand Joseph Breitbach partagent le même sentiment d'éloignement et d'étrangeté à l'égard des considérations, par ailleurs assez généralisantes, sur le "désordre", la "confusion" et le "manque de rigueur intellectuelle"⁸ de l'après-guerre et sur le danger que cette situation implique. Par un revirement de perspective, enfin par un brusque retour au récit des *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar affirme avoir voulu montrer par contraste dans ce moment historique si troublé et difficile, un personnage (ou une personne?), voire une personnalité plutôt pacificatrice, lettrée comme un intellectuel, énergique comme un soldat. La liste des qualités de l'empereur continue: "individualiste" et pour cela "grand légiste" et "grand réformateur" et aussi "citoyen"⁹... À l'énumération des capacités publiques et des traits psychologiques, apanage exclusif d'Hadrien, font suite des considérations plus personnelles. La perspective intimiste relie de façon subtile l'empereur à Marguerite, là où l'écriture ne prétend en revanche que parler du premier : si son personnage fut un "voluptueux", "amant obsédé par ses souvenirs", "diversement engagé envers plusieurs êtres", Yourcenar, elle, se considère "en même temps", "jusqu'au bout" et donc pour toujours, "l'un des esprits les plus contrôlés qui furent"¹⁰.

Par ce réseau des fils qui relient narrateur et empereur, l'histoire de la genèse des *Mémoires d'Hadrien*, telle que Yourcenar la raconte à son destinataire dans cette lettre, résulte à notre avis exemplaire : le même procédé de création présidera à la conception et dirigera la matière narrative de nombre de ses récits futurs. Un procédé travaillé, qui a mis longtemps à se former, se perfectionnant à travers les versions précédentes du récit de l'empereur – dont la plus ancienne date de 1924. Ces

⁷ *Ibid.*

⁸ *L.*, p. 82-86.

⁹ *L.*, p. 83.

¹⁰ *Ibid.*

tentatives, passées au crible de l'auteur, avaient été écartées : elles demeuraient, défaut capital, "toutes extérieures"¹¹.

Deux étapes viennent alors sillonner le trajet de la méthode yourcenarienne : la première est celle de la mémoire. Hadrien sera évoqué sous l'aspect "d'un homme réexaminant sa vie dans les perspectives de la mort toute proche"¹². Le récit de la texture existentielle de l'empereur se compose de la trame des fils de ses souvenirs. Si ceux-ci 'intérieurisent' le personnage, lui conférant une profondeur d'analyse qui jouit de la participation affective aux événements remémorés, le risque d'un récit biaisé par un excès d'interprétation du narrateur est évidemment aux aguets. Toutefois, Yourcenar s'évertue à mettre à distance le héros et son porte-parole : "un immense respect pour les faits, et pour l'individualité unique du personnage dont [elle] essayai[t] de [s'] approcher"¹³ empêche l'écrivain de s'impliquer de façon consciente dans la narration référentielle: voici la première règle de la méthode, répétée, à plusieurs années de distance, pour *Le Labyrinthe du monde*. De celle-ci procède le deuxième principe : "Tâcher de tout dire, et se refuser à ne rien fausser".

Une telle rigueur méthodologique ne va pas sans développer une théorie de l'histoire considérée comme mémoire humaine, seul moyen pour rapprocher le II^e du XX^e siècle. Les événements ne prennent sens que sous l'effet d'une double opération, véritable transmutation scripturale. L'adhésion aux faits, fondamentale et moyen unique d'approcher la vérité, ressuscite le passé, le revivifie par un procédé mémoriel affectivisant. Il en résulte une méthode de travail et d'écriture qui s'essaie à exclure tout élément inconscient et qui sera mise à l'épreuve avec Hadrien. C'est ainsi que le respect rigoureux de l'histoire – grille qui protège de toute bavure relevant de l'excès d'interprétation référentielle – se combine à la représentation de l'émotivité du personnage. Depuis Alexis, Hadrien et Zénon jusqu'à Michel et Lazare, les héros yourcenariens sont des êtres qui ont installé leur système émotif dans la perspective de l'homme qui se cherche. C'est une manière de raconter que Yourcenar élève en système et qu'elle n'utilisera pas seulement pour Hadrien. L'affirmation : "il m'a semblé parfois moins difficile de faire revivre, sans trop d'inexactitudes, cet homme du II^e siècle, que d'évoquer, par exemple, un homme d'il y a cinquante ou soixante ans dont les expériences, les émotions, ou les idées, différeraient par trop des nôtres"¹⁴ est une allusion évidente à la perspective

¹¹ L, p. 84.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

mémorielle de type familial et évoque un nœud majeur pour l'écrivain, la problématique référentielle, déjà pleinement ressentie en 1951.

La lettre à Joseph Breitbach retrace l'élaboration d'une charpente narrative qui prend l'aspect d'un modèle, où le personnage renvoie à la réalité. Marguerite Yourcenar le conçoit plongé dans l'histoire de son temps, seul tissu connectif capable d'animer les mémoires et la production romanesque. Toutefois l'histoire en tant qu'assemblage de documents et recherche d'archives constitue le premier jalon indispensable pour atteindre une représentation littéraire qui transforme en mémoire les données relevant des événements chronologiques. Cette mémoire est celle du narrateur qui passe au crible l'existence de l'autre, des personnages.

La publication de *Mémoires d'Hadrien* marque donc dans la correspondance un moment de réflexion référentielle qui ne concerne pas seulement deux *personae* – Hadrien et Marguerite Yourcenar – mais qui constitue aussi une partie importante du travail préparatoire à la trilogie familiale. Ce travail s'inscrit dès lors dans le signe de la mémoire propre à transformer l'histoire. L'importance que l'écrivain attache à cette méthode est témoignée par plusieurs notations parues dans ses lettres entre 1951 et 1960. À titre d'exemple, l'appréciation que Jules Romains manifeste à l'égard de la démarche suivie pour la rédaction du récit de l'empereur touche aux origines des mécanismes créatifs élaborés par l'auteur: "Que vous ayez "tout lu, jusqu'à la bibliographie", – note Yourcenar – en me rendant l'immense exercice d'être le lecteur exigeant, méfiant même, qui contrôle les sources et ne se satisfait pas d'à-peu-près, me rend votre jugement encore plus précieux qu'on ne pourrait le dire"¹⁵. Et encore, l'insistance de l'écrivain sur le sujet est à notre avis significative : du *Mémorial* de Marcel Jouhandeau, elle loue "le terrain solide" d'où "sortent tout naturellement ces phrases si parfaites" et "la présence exquise des formes du passé" atteintes grâce à "ce respect que vous avez pour tout être et qui vous oblige à donner une image fidèle de chacun, quel qu'il soit"¹⁶. La même considération à l'égard de l'individu, ainsi qu'à l'égard des faits, anime l'écriture yourcenarienne. Le récit de la vie d'un homme ne doit pas se transformer en hagiographie par une sollicitation hyperinterprétative des événements ou bien par des hypothèses douteuses¹⁷: il s'agit d'un principe créateur, né avec Hadrien et adapté aux œuvres successives.

¹⁵ L, p. 97.

¹⁶ L, p. 107.

¹⁷ L, p. 132 (lettre à Marc Daniel du 10 juillet 1957).

La période de publication du récit d'Hadrien se confirme donc en tant que fondatrice pour l'écrivain. Elle s'assure d'un genre qui tire profit des particularités intimistes de la souvenance et qui s'approprie l'exactitude du récit historique, en les développant à partir d'une focalisation en partie externe : "d'autre part – écrit Yourcenar en 1959 à Henri Balmelle, médecin, qui avait consigné ses propres expériences dans un journal utilisant un nom d'invention – je n'ignore pas combien il est plus facile de faire exprimer à un autre ce qu'on pense et ce qu'on ressent que de l'exprimer en son nom propre"¹⁸. À la forme choisie, trop soumise aux aléas du quotidien, elle aurait préféré le ton plus uniforme des mémoires, plus proche de la vérité "alors qu'au fond un roman est une espèce de contrefaçon du réel"¹⁹. La problématique de l'appartenance générique est marquée par une aversion foncière à l'égard du roman, connoté négativement comme une distorsion, une falsification du réel. Une telle conception passe les bornes de la correspondance et semble hanter la vie littéraire de Marguerite Yourcenar. Dans une lettre de 1960, qui clôt la première décennie épistolaire thématiquement consacrée au travail sur l'empereur et que l'écrivain adresse à l'amie et traductrice italienne Lidia Storoni Mazzolani, elle insiste sur l'opportunité d'inclure les *Carnets de notes* dans l'édition italienne, pour éclairer la nature du récit qui n'est ni une étude historique, ni un poème, et encore moins un roman, "bien que par commodité nous l'appelons ainsi"²⁰. Il apparaît donc évident qu'un des fils rouges de cette correspondance est la réflexion sur les genres. Celle-ci s'est résolue dans l'impossibilité foncière d'en établir les limites, de régler définitivement les mécanismes créatifs appartenant à la prose ou bien à la poésie, au roman ou bien à l'essai. En 1969, pour remercier Jules Romains d'un exemplaire de la biographie de Marc Aurèle, Marguerite Yourcenar pose sans hésitation les différences distinguant le récit historique du roman : "Les historiens de métier sont toujours"²¹ plus catégoriques que nous autres romanciers dans ce genre de choses; le roman enseigne la relativité". De telles distinctions naissent de la contingence : la relativité n'est pas seulement matière à roman, elle est surtout une caractéristique du genre.

Le concept de relativité implique la tension qui animera la vie à venir, notamment de 1961 à 1967, occupée à découvrir les relations historiques, sociales et humaines qui ont formé la courbe vitale de Zénon errant dans la

¹⁸ *L.*, p. 139 (lettre à Henri Balmelle du 2 avril 1959).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *L.*, p. 149 (lettre à Lidia Storoni Mazzolani, 28 juin 1960).

²¹ Une note des éditeurs de la correspondance nous informe que l'auteur avait d'abord écrit "presque toujours" pour rayer ensuite "presque". *L.*, p. 333 (lettre à Jules Romains, 3 juillet 1969).

Flandre au XVI^e siècle. De nombreuses traces du travail de préparation et de rédaction de *L'Œuvre au Noir* retrouvées dans la correspondance prouvent que le procédé de création a mûri également à travers les échanges épistolaires. Toutefois, maintes allusions à la trilogie familiale confirment que les aventures de Zénon, tout en constituant un retour aux paysages du Nord, à la géographie mentale de ses habitants, n'ont pas empêché l'écrivain de poursuivre sa réflexion sur les paradigmes, les modèles référentiels. Bien au contraire. Certes, les recherches préliminaires, conduites personnellement, absorbent la plupart des énergies de Marguerite Yourcenar, comme elle le souligne à plusieurs reprises à ses correspondants, mettant ainsi en évidence les avantages de cette méthode :

[...]l'obligation de passer et de repasser, même matériellement, sur les mêmes documents, les mêmes textes et les mêmes notes [...] rend [l'erreur] parfois finalement décelable, et réparable, et surtout permet à l'auteur jusqu'au bout cette ré-examenation [sic] des faits, cette dialectique des conclusions acceptées, puis rejetées ou acceptées à nouveau, qui me paraît seule salubre²².

La correspondance montre que *L'Œuvre au Noir* est contemporaine, et sans aucun doute liée, à une réflexion sur l'écriture référentielle et sur le triage documentaire accomplis en vue du projet mémoriel. Nous en avons repéré les traces dans deux lettres – datées respectivement Noël 1966 et 27 mars 1967 – envoyées à son neveu Georges de Crayencour²³. Celles-ci ont trait à la propriété du Mont-Noir, noyau thématique prégnant du *Labyrinthe du monde* et suivent de quelques mois une missive que Yourcenar avait adressée à un autre membre du cercle de la famille²⁴, où elle évoque une visite accomplie en 1956 à Flémalle – ancienne propriété de la branche maternelle de l'auteur – véritable 'état des lieux' établi en concordance avec les autres recherches d'archives. Les domaines et leurs bâtisses semblent être au cœur de la souvenance à évoquer. À la promesse d'écriture confiée à son neveu ("Il y aurait bien des choses à dire sur le Mont-Noir et j'espère les écrire un jour"), l'auteur fait suivre l'évocation des sapins du Mont-Noir, *leitmotiv* déjà présent dans le recueil *Les Songes et les Sorts* (1938) et repris à presque cinquante ans de distance et à

²² L, p. 261 (lettre à Dominique de Ménéil, du 6 au 22 novembre 1967).

²³ L, lettres à Georges de Crayencour datées Noël 1966 (p. 250-252) et 27 mars 1967 (p. 256-259).

²⁴ Il s'agit de Louise de Borchgrave. Cf. L, p. 244.

quelques mots près, dans *Quoi? L'Éternité*²⁵. Le projet de la trilogie familiale se nourrit du *topos* de *l'ubi sunt*; une mélancolie douce, aux accents parfois désolants, flotte sur les lettres, la même qui, transformée en puissance fantasmagique, hantera la trilogie, envahissant le sol que les antécédents ont foulé, tout autant que les objets qu'ils ont possédés²⁶. L'écriture qui remontera du présent au passé suivant les générations emprunte la piste qui va du "cheveu blond" de Claire Fourment – ancêtre de Marguerite et sœur de la plus célèbre Hélène, première femme de Rubens, – au présent du narrateur. "Le mince cheveu blond qui [...] relie [Yourcenar] à l'ancien Anvers"²⁷ est la trace frêle des liens qui rattachent l'auteur à un lieu, la Belgique et les Flandres, et à sa famille.

L'Œuvre au Noir, réalisation de l'ancien projet intitulé *Remous* (1921), cristallise les trois fragments de jeunesse rassemblés dans *La Mort conduit l'attelage* (1934). Sa filiation procède donc de la même souche que *Le Labyrinthe du monde*. Ce retour à l'espace géographique autoréférentiel qu'a été l'épopée de Zénon implique pour l'auteur la reconnaissance de l'importance affective recouverte par ces lieux dans son imaginaire ainsi que la nécessité de voir et de lire le passé qui s'y est déroulé sans nostalgie, aussi proche que possible du fait vécu :

La plupart des gens qui parlent du passé le font soit sur un ton de plaisanterie et de supériorité, comme pour s'excuser d'avoir connu un état de choses si "suranné", soit nostalgiquement et en voyant tout en beau. Les deux attitudes sont erronées...²⁸

En prônant cette prise de distance à l'égard du passé, Yourcenar ne fait que suivre le paradigme étudié et brillamment mis à l'épreuve avec *Mémoires d'Hadrien*. Le 27 mars 1967, répondant à Georges de Crayencour qui lui demandait son accord pour publier dans le bulletin familial les

²⁵ "Quant au site, il était vraiment très beau à l'époque où le Mont-Noir méritait son nom, étant couvert de sombres sapins. (Les arbres ont repoussé depuis la dévastation de 1914-1918, mais comme toujours en pareil cas, ce sont d'autres essences qui assurent le remplacement)." *L*, lettre à Georges de Crayencour datée Noël 1966, p. 251. Les sapins du Mont-Noir avaient déjà fait leur apparition en 1938 dans le rêve "La Maison brûlée" : "Quelques arbres ébranchés, écorchés, réduits au seul tronc dur, incorruptible comme le fût des colonnes, restent debout sur l'emplacement de la forêt incendiée", Marguerite YOURCENAR, *Les Songes et les Sorts*, in *EM*, p. 1597.

²⁶ Nous avons eu l'occasion de traiter cette question dans les chapitres II et III de notre essai, *Écriture et mémoire. Marguerite Yourcenar et "Le Labyrinthe du monde"*, Napoli, Liguori, 1999, p. 45-176.

²⁷ *L*, p. 186 (lettre à Suzanne Lilar du 19 mai 1963).

²⁸ *L*, p. 252 (lettre à Georges de Crayencour, Noël 1966).

quelques réflexions écrites à propos du Mont-Noir dans la lettre de Noël 1966, l'auteur explique son refus par le caractère fragmentaire et improvisé de son écriture épistolaire: "Ces quelques lignes de souvenirs purement pittoresques sont en elles-mêmes anodines, mais trop incomplètes pour ne pas fausser certaines perspectives"²⁹. Mais en même temps, elle revendique son aspiration à l'objectivité, son respect pour les événements qui fait passer les documents avant les sentiments:

[...] vous n'ignorez pas – continue Yourcenar – que la vérité a certaines exigences avec lesquelles on a toujours tort de transiger. En ce qui me concerne, je ne verrais aucune raison pour écrire ces souvenirs, s'ils ne devaient pas évoquer avec toute la véracité dont je suis capable une famille, un milieu, des individus du début de ce siècle avec leurs défauts et leurs lacunes aussi bien qu'avec leur intérêt humain³⁰.

Un projet littéraire de mémoires familiaux prend ainsi forme écrite, "un ouvrage dont seules quelques rares pages" sont rédigées en 1967³¹, selon les maigres informations glanées par l'auteur. Ce dessein se développe même à travers la correspondance, siège idéal d'où partent de nombreuses demandes d'informations généalogiques, historiques et sociales, qui témoignent des intérêts documentaires de l'écrivain entre 1968 et 1972³², et où convergent des notations significatives à l'égard des récits nés de projets semblables. Tel est le cas de la lettre adressée à Paul Morand: de *Venises* Yourcenar dit avoir goûté l'évocation "de votre père et de ce milieu, aujourd'hui disparu, de grands bourgeois français des environs de 1900", le même qu'elle s'essayait à représenter pendant ces années-là dans *Souvenirs pieux*³³.

Des notes dissonantes apparaissent aussi : en février 1968 la lecture d'un récit mi-essai, mi-autoportrait qui représente une femme ayant partagé son existence entre la Belgique et les États-Unis suscite une irritation profonde chez Yourcenar ("Non et non, pas un atome de moi chez cette dame!"³⁴). Le livre en question – *Plant Dreaming Deep* de May Sarton –

²⁹ L, p. 257 (lettre à Georges de Crayencour, 27 mars 1967).

³⁰ L, p. 258.

³¹ *Ibid.*

³² Entre autres, la lettre au biographe de l'abbé Lemire datée décembre 1969 et celle de condoléances à Albert Letot pour la mort de sa mère Camille. Dans cette dernière Yourcenar, posant plusieurs questions, s'explique en affirmant : "je parlerai probablement d'elle si j'écris ce livre de souvenirs auquel je pense", L, p. 353.

³³ L, p. 387 (lettre à Paul Morand, datée décembre 1971).

³⁴ L, p. 275 (lettre à Helen Howe Allen, février 1968).

finir par servir de repoussoir excellent pour le premier tome des chroniques familiales en préparation à l'époque. La désapprobation contrariée de l'écrivain se dresse contre tout un ensemble d'éléments qu'elle définit "littéralement intolérable[s]"³⁵. D'abord l'attachement sentimental que le récit manifeste envers des ancêtres que le narrateur ne connaît pas et dont elle ne sait rien. Au manque d'informations documentaires s'ajoutent des lacunes dans la connaissance de la région au point que le paysage belge prend des couleurs normandes. Enfin, Yourcenar reproche à l'ouvrage de May Sarton d'avoir manqué ce qui a été sa préoccupation la plus profonde en écrivant *Le Labyrinthe du monde*, c'est-à-dire le rattachement des petits faits à l'histoire et l'étude du tissu connectif du milieu, enfin la méthode mise en œuvre pour les mémoires de l'empereur. Les récits référentiels et autoréférentiels – c'est le cas d'Hadrien ainsi que de *Souvenirs pieux* – se caractérisent par une économie de soi. La parole autobiographique passe "en prenant ces distances que sont les personnages du roman ou le langage impersonnel de l'essai"³⁶, évitant cette suprématie du moi ("ce moi, moi, moi quasi hystérique"³⁷) qui réduit le monde à son image et qui, loin de "voir les choses et les gens comme ils sont", n'utilise que ses propres yeux et ses propres dimensions, enfin – pour citer une correction significative apportée par Yourcenar en surcharge à la lettre – "l'entière absence de sens métaphysique ou religieux"³⁸.

En juin 1973, Marguerite annonce subitement à son amie Marthe Lamy la parution prochaine d'"un livre intitulé *Souvenirs pieux* consacré à ma mère et à sa famille"³⁹. Plusieurs lettres de cette année et de la suivante traitent des mémoires familiaux. Aux réponses aux lecteurs de *Souvenirs pieux* s'ajoute le questionnement sur les éléments documentaires, mémoriels et narratifs qui alimenteront *Archives du Nord* et dont la perspective sera, selon les mots de Yourcenar, "très différent[e] de *Souvenirs pieux*"⁴⁰, même si les recherches photographiques et archivistiques sont calquées sur celles du premier volume de la trilogie. Le propos reste le même : décrire sans complaisance une famille, éviter tout "romantisme du passé"⁴¹ et atteindre, à travers les documents officiels, à la vérité intime de l'individu⁴².

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *L.*, p. 277.

³⁷ *L.*, p. 275, en italique dans le texte.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *L.*, p. 397 (lettre à Marguerite Lamy, 30 juin 1973).

⁴⁰ *L.*, p. 405 (lettre à Jeanne Carayon, 3 août 1973).

⁴¹ *L.*, p. 435 (lettre à André Stil, 5 juillet 1974).

⁴² *L.*, p. 402-407 (lettre à Jeanne Carayon, 3 août 1973).

Les rares allusions à la question de l'écriture auto-référentielle prouvent que le débat théorique sur le problème s'était conclu, et même d'une manière satisfaisante, avec la réflexion élaborée à l'occasion de *Mémoires d'Hadrien*. En supposant cela, le problème conceptuel que l'écrivain doit encore aborder au moment de la rédaction du deuxième volet de la trilogie reste celui de la place que la souvenance occupe à l'intérieur d'un récit où la figure du père, traitée minutieusement, renvoie sans faute à l'implication émotive du narrateur, volontairement effacée dans *Souvenirs pieux*, encore en partie tamisée dans *Archives du Nord*, mais parfaitement dévoilée dans *Quoi? L'Éternité*.

En fait, le travail préparatoire pour *Archives du Nord* est un sujet souvent débattu dans l'écriture épistolaire, alors qu'à l'heure actuelle nous ne possédons pas de traces d'un tel questionnement pendant la rédaction de *Souvenirs pieux*. La correspondance entre 1974 et 1977 – c'est-à-dire entre la date de publication du premier volume et celle du deuxième – peut bien être considérée comme les coulisses du théâtre narratif où Yourcenar élabore, explique et commente le parcours analogique, composante essentielle de son procédé de création romanesque. Quelques justifications sont possibles: la branche maternelle de sa famille – peu connue personnellement de l'auteur – est une matière narrative tenue prudemment encore plus distante que ne l'étaient les personnages du II^e siècle de *Mémoires d'Hadrien*. Peu importe que cette perspective réponde dans le cas de la relation scripturale Marguerite-Fernande à une exigence intérieure, à une déchirure, et qu'elle se révèle une bouée de sauvetage rarement abandonnée par le narrateur dans le récit, à l'exception de quelques épisodes significatifs, premier entre tous celui de la visite au cimetière de Suarlée (*SP*, p. 738-741). Dans *Archives du Nord*, où l'écriture comme forme de réparation apparaît partiellement acceptée et absorbée, Yourcenar met en jeu des souvenirs personnels touchant de près au domaine affectif de la relation paternelle. Toutefois, la charpente reste la même: le réseau de correspondances s'établissant entre l'histoire issue du dénombrement des documents et des archives et la puissance évocatrice de la fiction forme ce tissu connectif, si essentiel pour la représentation d'Hadrien, enrichi cette fois par les souvenirs de première ou de deuxième main du narrateur.

L'intégration de ces deux éléments est le fruit d'un travail théorique que l'écrivain accomplit à l'époque, entre 1974 et 1977, et que nous pouvons déceler à partir de la correspondance. Trois dates en jalonnent les étapes : dans une lettre datée de 1973, Yourcenar révèle à Jeanne Carayon son étonnement lorsqu'elle découvre que Jeanne de Vietinghoff – incarnation de la femme idéale aux yeux de Michel et de Marguerite – dans son roman jugé par ailleurs "médiocre", avait situé la première rencontre avec

Michel dans un décor imaginaire, mais significatif, “parmi les cyprès et les ruines de la Villa Adriana” :

Or, ils ne se sont jamais même trouvés en Italie ensemble, et la première rencontre eut lieu, comme je l'ai dit, à l'occasion du mariage de ma mère. Mais ce décor imaginaire la rapproche curieusement de ma constellation⁴³.

La découverte d'une analogie est non seulement un événement à rapporter dans une lettre, mais surtout une méthode de travail, déjà utilisée par l'écrivain, et qui, corroborée par la souvenance, influence profondément les récits mémoriels. Deuxième date, 1975, où Marguerite Yourcenar publie “Jeux de miroirs et feux follets”⁴⁴ commentés au deuxième degré dans une lettre adressée à l'amie Jeanne Carayon en juillet 1975.

Les jeux de la mémoire et de l'imagination engendrent l'écriture. Ils se déclenchent, comme les réflexes d'un miroir à l'autre, par analogie, à partir d'un élément commun. Yourcenar définit cette convergence heureuse le “chaudron des sorcières”, “la cuisine des Anges”, enfin le nœud de la création. De cette façon, les récits seraient le résultat d'un travail d'imagination qui repose sur un souvenir que l'on croit oublié ou bien sur un épisode que l'on croit avoir vécu. Tel est le cas d'un document consulté pour la rédaction d'*Archives du Nord* : des minutes d'un procès de sorcellerie signées à Bailleul en 1649 par deux ancêtres de Marguerite Yourcenar. L'écrivain toutefois se rappelle avoir trouvé ou cru trouver mention d'une autre affaire où un aïeul magistrat aurait mis à la question “un séminariste vagabondant avec ses bohémiens”⁴⁵. Cette ‘impression’, ce souvenir vrai ou inventé, à cheval donc entre la narration et la mémoire, a joué son “rôle dans l'élaboration de *L'Œuvre au noir*”. De même, le nom d'un personnage inventé au cours du récit, le duc Lancelot de Berlaimont, est gravé sur une pierre tombale regardée par hasard lors d'une visite au musée archéologique de Namur, visite accomplie en vue de la rédaction de *Souvenirs pieux* et successive à la publication de l'histoire de Zénon. Ce n'est pas une simple coïncidence onomastique née de la fréquentation assidue des archives; dates et rang à l'armée collaient aussi : “Ce que j'avais cru un masque modelé par mes mains se remplissait

⁴³ *L*, p. 415 (lettre à Jeanne Carayon, 29 octobre 1973).

⁴⁴ “Jeux de miroirs et feux follets” ont été d'abord publiés dans la “Nouvelle Revue Française”, n° 269 et ensuite recueillis dans *Le Temps, ce grand sculpteur*, in *EM*, p. 334-346.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 334.

soudain d'une substance vivante"⁴⁶. Que mémoire et imagination se nourrissent l'une de l'autre relève d'une banalité. Mais pourquoi le souvenir personnel s'il existe, comme tout porterait à le croire, produit-il affabulation, entraîne-t-il des mirages narratifs? L'écrivain inversement nous montre qu'une étude minutieuse des textes et des documents provoque l'effet contraire : un incident que l'on croit réel peut se révéler inventé. Le pouvoir de l'imagination réside dans la configuration de détails, de noms et d'événements élaborée dans le procédé de création, où tout serait au fond un déjà-vu surprenant parce qu'il est imaginé, mais on le croit vrai. Cette oscillation aux paramètres imprévisibles entre les données de l'imagination et celles de l'histoire documentée est la "forêt sans sentiers", la forêt dans laquelle Yourcenar vit et où elle se dirige inexplicablement vers un personnage, un nom, un événement, un épisode de vie. L'important c'est de rendre le tout plausible et que cet effort pousse à des résultats, c'est-à-dire à ces constellations d'analogies, où les faits réels stimulent l'imagination qui, à son tour est vérifiée par les événements historiques. "C'est un sujet – ajoute Marguerite – que j'aimerais traiter de nouveau, et je crois au fond que les vrais "mémoires" de l'écrivain sont là"⁴⁷.

Il est étrange de conserver dans son imagination ou dans sa mémoire (l'un ou l'autre ou l'un et l'autre) l'équivalent du moulage en creux d'une réalité qui n'en est peut-être pas une. Il est également singulier de voir, ce qui arrive aussi, l'histoire venir après coup à notre rencontre et l'être ou l'incident inventés se révéler réels⁴⁸.

L'absence de traces de telles questions dans la correspondance pendant les années de composition de *Quoi? L'Éternité*, récit fortement voulu et travaillé par l'écrivain vers la fin de sa vie, est certes un signe de concentration sur le sujet, sujet dont les composantes avaient été déjà débattues à l'occasion de la rédaction d'*Archives du Nord*, publié en 1977, deux années après "Jeux de miroirs et feux follets". C'est peut-être ici que se trouve la clé du procédé analogique dans l'écriture mémorielle : l'analogie ne fonctionnerait plus seulement comme connexion, comme thème de la narration reliant un épisode à l'autre, mais elle se transformerait en procédé de création. Dans le chaudron des sorcières, Marguerite Yourcenar "réchauffe[r] le métal pour faire les soudures"⁴⁹.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 337.

⁴⁷ *L.*, p. 465 (lettre à Jeanne Carayon, 25 juillet 1975).

⁴⁸ Marguerite YOURCENAR, "Jeux de miroirs et feux follets", *EM*, p. 335-336.

⁴⁹ *L.*, p. 475 (lettre à Jeanne Carayon, 13-15 nov. 1975).