Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURES FRANÇAISE, FRANCOPHONES ET COMPARÉE

Marguerite Yourcenar et les défis de l'écriture de l'Histoire

Présentée et soutenue publiquement le 12 juillet 2024 par

Inmo KOO

Sous la direction d'Éric Benoit,

Professeur de littérature française à l'Université Bordeaux Montaigne

Membres du jury

Éric Benoit, Professeur, Université Bordeaux Montaigne

Bruno Blanckeman, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Béatrice Bloch, Professeur, Université de Poitiers

Michel Braud, Professeur, Université de Pau et des Pays de l'Adour

Anne Cousseau, Professeur, Université de Lorraine

Remerciements

> La plus longue dédicace est encore une manière trop incomplète et trop banale d'honorer une amitié si peu commune. Quand j'essaie de définir ce bien qui depuis des années m'est donné, je me dis qu'un tel privilège, si rare qu'il soit, ne peut cependant être unique ; [...] quelqu'un qui nous soutient, nous approuve, parfois nous combat ; quelqu'un qui partage avec nous, à ferveur égale, les joies de l'art et celles de la vie, leurs travaux jamais ennuyeux et jamais faciles ; quelqu'un qui n'est ni notre ombre, ni notre reflet, ni même notre complément, mais soi-même ; quelqu'un qui nous laisse divinement libres, et pourtant nous oblige à être pleinement ce que nous sommes. Hospes Comesque.
>
> Marguerite Yourcenar, Carnets de notes des « Mémoires d'Hadrien », *Œuvres romanesques*, p. 537-538.

Je présente mes remerciements les plus respectueux à monsieur Éric Benoit, mon directeur de thèse, pour ses remarques instructives et profitables sur mes écrits, et surtout pour la disponibilité qu'il a montrée tout au long de mon travail.

Je remercie également monsieur Bruno Blanckeman, madame Béatrice Bloch, monsieur Michel Braud et madame Anne Cousseau pour avoir accepté d'être les membres du jury de ma soutenance.

Ma reconnaissance va à tous les membres de ma famille, particulièrement à mes parents et ma sœur, pour leur soutien et leur encouragement au long de ces années.

Je remercie vivement madame Christine Brégeon, pour sa patience inépuisable dans sa relecture de mes écrits en français.

Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans le soutien inconditionnel de Lee Kyunghwa, une collègue, une compagne de vie, et mon amour.

Table des matières

Remerciements II

Introduction 1

La subjectivité des êtres humains du passé et l'écriture de l'histoire 4

La composition de la connaissance historique 5

La représentation de la subjectivité dans l'historiographie moderne 6

La représentation de la subjectivité dans le roman historique du XIXe siècle 10

La singularité édifiante du personnage yourcenarien 13

La valeur inattendue d'un témoignage partial 14

Se libérer de la notion d'être « historique » 16

Une voix réprimée du passé 17

La reconstitution littéraire de la réalité historique 19

Parler de la guerre 19

Le territoire d'érudition, le territoire d'imagination 21

Le pouvoir et ses manifestations 22

L'histoire pensée autrement 24

L'histoire en tant que voie à la reconnaissance de la faiblesse humaine 25

L'histoire qui rétablit la complexité du passé 26

Première partie : Un objet d'histoire particulier 30

Chapitre I La connaissance historique 31

La connaissance historique est une entreprise humaine 32

Chapitre II Le rôle de l'écrivain dans l'écriture de l'histoire 40

La relation entre l'objectivité de l'histoire et le choix narratif de l'écrivain 43

La reconnaissance de la subjectivité de l'écrivain : le cas de l'histoire méthodique et Hérodote 49

Chapitre III La subjectivité des êtres humains du passé et sa représentation 60

La subjectivité des êtres humains du passé en tant qu'objet de l'écriture 61
L'accès limité à la subjectivité et la légitimité de représenter « le monde intérieur » 62
L'image subjective 66
Les dimensions de la subjectivité : mode de figuration 70
Le traitement de la subjectivité dans le roman historique du XIXe siècle 73
La conscience historique du roman historique classique 76
Le principe téléologique de Walter Scott 79
La particularité tolstoïenne 84
Le traitement de la subjectivité dans l'historiographie moderne 92
La décomposition de l'histoire événementielle 94
L'histoire sociale et la dimension individuelle de l'histoire 99
L'initiative de l'historien contre la représentation respectueuse de la subjectivité 102

Deuxième partie : Le personnage en tant qu'incarnation de la problématique 111

Chapitre I le problème autour de l'acte de témoigner : le cas d'Éric dans *Le Coup de grâce* 115
Une préface post-écriture 117
La déformation de la réalité et l'incapacité d'introspection 121
L'identité contradictoire 130
Chapitre II La perception de soi, racontée par soi : le cas d'Hadrien 140
L'impossibilité fondamentale de la recherche de soi 143
La recherche de l'identité immuable 147
Le débordement du discours parallèle sur la subjectivité 160
Chapitre III Les oubliés de l'histoire : le cas de Zénon (et ses semblables) 170
L'interaction entre les différents aspects de la voix narrative 174
La marginalité paradoxale de Zénon 185
Le conflit intellectuel et la fresque sociale 188
L'altruisme et la rencontre avec les plus démunis 196

L’aveuglement du pouvoir établi et les oubliés de l’histoire 200

Troisième partie : La représentation de la réalité historique dans l’écriture yourcenarienne 206

Chapitre I La présence singulière de la guerre dans *Le Coup de grâce* 209

Le croisement entre le parcours personnel et la guerre obscure 210

La présence singulière de la guerre déjà perdue 214

Chapitre II Entre les lignes de la source historique : les inventions littéraires des *Mémoires d’Hadrien* 220

L’écriture spontanée des historiens de l’Antiquité 222

Puiser la réalité subjective dans les faits dissociés 225

Chapitre III La représentation réfractée du pouvoir dans *L’Œuvre au Noir* 234

Le prieur des Cordeliers ou l’âme déchirée par le mal du siècle 236

Henri-Maximilien ou l’envers de l’échiquier politique 240

Quatrième partie : Le discours de l’histoire dans le roman historique de Marguerite Yourcenar 249

Chapitre I Le parallélisme entre la narration du roman historique de Marguerite Yourcenar et l’acte d’écrire l’histoire 254

Le langage de l’historien 256

Les embrayeurs du discours historique et la maîtrise temporelle de l’historien 257

L’aspect historiographique de la narration yourcenarienne 260

Chapitre II L’histoire en tant que processus perpétuel 266

La thématique yourcenarienne de l’opposition entre le discours et la réalité 269

L’homme comme un être attiré par la puissance réductrice du discours 271

Le maintien du discours réducteur et la négation extrême de la réalité 275

La représentativité limitée et la rupture du discours réducteur 281

L’intérêt profond pour l’existence humaine qui s’oppose à la pensée réductrice 283

La sagesse d’Hadrien et la vicissitude des discours 288

La polyphonie de *L'Œuvre au Noir* et la restitution de la complexité du passé 294

Conclusion **307**

Bibliographie sélective **314**

I. Œuvres de Marguerite Yourcenar 314

II. Travaux sur Marguerite Yourcenar 315

III. Etudes littéraires 321

IV. Etudes historiques 322

Introduction

La vision d'un mammouth pris dans la glace, aussi parfaitement conservé que de son vivant il y a des dizaines de milliers d'années, a dominé notre perception de l'histoire idéale : savoir ce qui s'est passé, à l'aide des restes d'un vestige physique, conservé dans un état aussi bon que possible malgré l'inexorable travail d'érosion du temps. Certes, un mammouth congelé, les ruines d'un palais issu d'une civilisation ancienne, un fragment d'écriture sur un papyrus sont tous des miracles, et des étapes incontournables vers la connaissance du passé. Pourtant, la jubilation devant la découverte historique paralyse souvent notre raisonnement, nous fait croire à un accomplissement – qui peut se révéler faux ou trompeur –, au fait que nous pensons avoir trouvé tout ce qu'il nous fallait, et qu'avec l'accumulation de découvertes semblables à venir, « l'histoire » prendra forme sous nos yeux.

L'histoire s'étend bien au-delà de ces découvertes initiales. Elle se définit plutôt par les manières dont on organise ces découvertes. Ainsi est introduit un autre élément : la perspective selon laquelle on reconstitue le passé. Les composantes de l'histoire ne sont jamais des connaissances homogènes. Certes, celles-ci se composent en effet de traces laissées par l'activité humaine du passé : des ruines, des objets, des écrits, des reliques, etc., toutes sources historiques qui forment l'aspect « physique », matériel, du passé. Mais aussi de perspectives différentes, multiples et parfois en opposition entre elles, qui organisent toutes ces sources et en déduisent une interprétation fondée sur des arguments (souvent trop) cohérents et d'où découle une vision particulière d'un monde révolu.

Le problème de la perspective subjective de l'historien et de l'interprétation historique qui en résulte est le sujet sur lequel l'ensemble de l'historiographie a réfléchi depuis son apparition[1], et en particulier sur le rôle de l'historien dans l'écriture de l'histoire, qui organise les sources historiques et propose ses observations sous forme d'un récit explicatif. Car l'intervention de l'historien est indispensable pour combler les lacunes qui apparaissent entre les traces fragmentaires du passé. L'affirmation du rôle de l'historien en tant que celui qui assure

[1] L'historien Ivan Jablonka, en analysant une bifurcation majeure entres les différents historiens de l'Antiquité, observe deux positions parmi les historiens par rapport à l'intervention de la perspective de l'écrivain dans l'histoire : « Hérodote indique ses sources, interrogeant, citant, discutant, mettant au jour les soubassements de son enquête [...] Il ne s'efface pas, comme Thucydide, devant une histoire qui parle toute seule, mais il assume son statut d'enquêteur. » Le choix de l'attitude neutre, adoptée par Thucydide annonce la lignée d'un certain type d'historiens : les chroniqueurs romains, les mémorialistes, qui convergeront vers l'histoire-science du XIXe siècle, et qui, dans leur quête d'une vérité austère, se sont consacrés à décrire le passé tel qu'il a été ; mais ils ne sont en fait que des écrivains qui se croient libérés de leur propre dessein en le mettant de côté, où l'on ne le voit plus. Jablonka, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Points, 2017, p. 145.

l'intelligibilité de l'histoire a apporté une vitalité essentielle à l'historiographie, car c'est le travail de l'historien qui permet à l'histoire de dépasser la simple retranscription des faits du passé pour devenir une discipline capable de proposer un véritable discours sur le passé. L'histoire ainsi conçue, c'est-à-dire une construction textuelle dirigée par l'argumentation de l'historien, est certes raisonnable, mais dans le même temps hiérarchisant, ce qui sous-entend que l'entrée au rang d'histoire n'est pas égale pour tout et tous. Trop souvent, l'histoire (ou les historiens) se ferme devant certains éléments du passé. C'est un résultat du raisonnement selon lequel, parmi l'immensité passée on ne doit accepter d'intégrer dans notre histoire que ce qui est jugé par l'historien comme « digne » d'être transmis à la postérité. Le processus sélectif dans l'écriture de l'histoire, réalisé au nom de la pertinence historique, est aussi intimement lié au besoin pour l'historien d'assurer l'intelligibilité de son récit. Il n'est alors qu'inévitable qu'une telle écriture de l'histoire ait trahi sa négligence quant à la non-représentation de certains aspects du passé, jugés insignifiants par rapport au raisonnement historique et aux arguments avancés par l'historien.

Le problème de l'histoire au sujet de l'évaluation de la pertinence historique excède celui du simple choix de perspective, parce qu'à partir du moment où l'on accepte de considérer la pertinence historique comme une valeur, celle-ci délimite notre choix avant même que celui-ci n'ait été soupesé. Les pertinences, estimées selon diverses perspectives, s'organisent sous la forme d'un spectre, allant de faible à grande pertinence, et ce concept engendre naturellement l'existence d'un degré de pertinence qui se trouve rejeté hors de ce spectre : ce dont l'importance est trop faible, ou inaccessible ; un angle mort dans l'historiographie. L'évolution de l'historiographie s'est concentrée sur les changements dans la façon de définir la pertinence historique. Chaque histoire présente une perspective particulière sur la question de déterminer quels aspects du passé doivent être abordés afin d'acquérir une connaissance du passé. Les divergences entre les historiens sur l'essence de l'histoire ont conduit à un changement permanent de la focalisation de l'écriture de l'histoire. Mais ce changement ne s'est jamais effectué que sous la forme d'une redécouverte, d'une revalorisation d'une perspective méconnue, et non d'une exploration vers ce qui était considéré comme étant inaccessible.

Parmi ces objets potentiels de l'histoire, négligés pourtant par l'œil discriminant de l'historien, se trouve la subjectivité des êtres humains du passé. En raison de la condition épistémologique qui rend incomplète et approximative la connaissance du monde intérieur, la subjectivité a été condamnée, dans l'écriture de l'histoire, au statut de sujet de peu d'intérêt. Cette négligence à l'égard de la subjectivité a eu un effet dévastateur par rapport à la dimension introspective de l'histoire. Entité multidimensionnelle ne permettant pas une compréhension

totale et complète, la subjectivité des êtres humains du passé, en tant que sujet d'une reconstitution textuelle, présente une certaine aptitude à symboliser l'incomplétude de notre connaissance du passé – qui ne se laisse pas, elle non plus, percevoir dans sa totalité. Le manque d'attention pour la représentation du monde intérieur se traduit donc par le fait que l'écriture de l'histoire a choisi de se proposer comme une connaissance lisse, incapable de reconnaître de manière transparente sa nature fragmentaire.

L'écrivaine Marguerite Yourcenar, à travers l'écriture de ses romans historiques, cherche à corriger cette négligence dans l'écriture de l'histoire par rapport à la subjectivité des êtres humains du passé et ainsi à restaurer la dimension introspective de l'histoire.

Dès sa conception, la reconstitution littéraire du passé qu'envisage de réaliser Marguerite Yourcenar se distingue d'avec l'écriture scientifique ou romanesque de l'histoire de par sa conviction selon laquelle le roman historique ne peut être que la représentation d'un monde intérieur, respectueuse de cette voix intime. Cela signifie que l'auteure possède une conscience de la problématique de l'insouciance, quant à l'écriture de l'histoire sur la reconstitution de la subjectivité. Marguerite Yourcenar reconnaît qu'au cours de la rédaction des *Mémoires d'Hadrien*, sa réflexion en tant qu'écrivaine est tourmentée par un conflit interne à propos de l'hégémonie de l'écriture ; entre son envie d'établir une cohérence et une intelligibilité dans sa reconstitution d'un être humain du passé et la vitalité de cette existence humaine, qui a eu ses propres désirs et desseins tout au long de sa vie et qui ne peut donc pas être réduite à une image unidimensionnelle. C'est grâce à cette conscience clairvoyante, selon laquelle il lui faut céder son autorité d'écrivaine à l'expression de la subjectivité, que le roman historique de Marguerite Yourcenar parachève une reconstitution respectueuse d'un être humain du passé. Sous la plume de cette auteure, l'existence humaine du passé retrouve la multidimensionnalité de sa subjectivité, tout ce qui l'établit en tant qu'être singulier.

La représentation respectueuse de la subjectivité des êtres humains du passé vise directement et principalement la négligence de l'écriture de l'histoire envers la dimension individuelle du passé. Par ailleurs, la manière dont Marguerite Yourcenar élabore sa reconstitution est soigneusement conçue dans une articulation de pensée qui permet dans le même temps de transmettre l'idée que la perception humaine n'est jamais en mesure d'appréhender la réalité du passé d'une façon entière et globale. Dans sa reconstitution du parcours de vie singulier des êtres humains du passé, l'écriture yourcenarienne ne se risque pas à vouloir proposer un imaginaire sans fondement historique. Au contraire, elle opte pour le choix de rendre visibles dans son texte les lacunes qui parsèment notre connaissance sur

l'existence humaine. Ainsi le lecteur est invité à réfléchir sur le fait que, même si l'on s'efforce de percevoir la complexité de l'être humain du passé, il demeurera toujours un certain nombre d'aspects de cette existence qui seront perdus à jamais dans le passé, qui nous resteront inaccessibles d'une manière démontrable. Du fait de cette reconnaissance franche et prudente de ses limites, le roman historique de Marguerite Yourcenar se définit en tant que discours de l'histoire, qui rappelle sans cesse sa propre incomplétude.

Notre thèse sera consacrée à l'analyse de ce double fonctionnement observable dans le roman historique de Marguerite Yourcenar, ainsi qu'au potentiel de ce dernier à renouveler l'écriture de l'histoire. Trois œuvres de l'auteure – *Le Coup de grâce* (1939), *Mémoires d'Hadrien* (1951) et *L'Œuvre au Noir* (1968) – constituent notre corpus[2]. Ces œuvres révèlent l'évolution de l'écriture yourcenarienne au cours du temps, qui se perfectionne au fur et à mesure pour mieux représenter la subjectivité des êtres humains du passé. Mais davantage que ce développement dans son écriture, ce sont avant tout les problématiques qu'implique le statut historique et narratif des personnages, ainsi que la vision alternative de l'histoire que propose l'écriture de ces œuvres, que nous envisagerons d'analyser.

La subjectivité des êtres humains du passé et l'écriture de l'histoire

Notre thèse examinera tout d'abord la limite des diverses approches historiographiques utilisées dans le but de reconstituer un objet historique particulier : la subjectivité des êtres humains du passé. D'abord, nous proposerons un argument que l'histoire est une représentation subjective du passé, rendue possible par l'interprétation humaine qui organise les sources historiques qui sont essentiellement lacunaires. Le concept de l'histoire ainsi construit autour de l'autorité de l'écrivain comme celui qui assure l'intelligibilité du passé, a impliqué la négligence de certains éléments du passé. L'écriture sélective de l'histoire n'a pas suffi à représenter pleinement la subjectivité des êtres humains du passé, dont les aspects disparates nécessitent une écriture qui peut les englober d'une façon équitable. Ensuite, afin de constater qu'il existe un certain aveuglement dans l'histoire par rapport à la représentation du monde intérieur, nous étudierons le traitement de la subjectivité dans le développement méthodologique de l'historiographie et dans le roman historique classique du XIXe siècle.

[2] Nous renverrons aux œuvres yourcenariennes en mentionnant entre parenthèses la pagination dans l'édition de la Pléiade, dans Yourcenar, Marguerite, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

La composition de la connaissance historique

La source historique est le fondement sur lequel l'homme établit l'histoire. Des reliques architecturales, des objets, des écritures, etc., de façon générale les traces des hommes du passé, représentent l'aspect matériel du passé et constituent une grande partie de la connaissance historique. L'accumulation de ces éléments constitue un fondement de l'histoire, mais elle seule ne garantit pas une représentation fidèle du passé. Car ces sources historiques ne sont que des traces fragmentaires de la réalité du passé ; ainsi, la représentation du passé rendue possible par l'accumulation de ces sources n'est jamais identique au passé, dont certains aspects sont irrémédiablement perdus. Nos sources historiques s'accumulent bel et bien infiniment ; pourtant, même si on constituera de nouvelles chaines d'explications à l'appui des découvertes historiques qui arrivera en avenir, entre ces étapes explicatives s'ouvriront des lacunes, des interstices à réfléchir de nouveau, comme il existe des nombres infinis entre deux nombres naturels successifs. Un simple assemblage de sources historiques ne suffit pas à reconstituer le passé[3] ; pour avoir une connaissance du passé, il faut un acte de médiation entre les informations que nous possédons, qui comble les lacunes de la source historique et l'organise en un discours intelligible.

L'interprétation de l'historien s'est introduite pour résoudre ce problème ; en réunissant des sources incomplètes, l'interprétation propose une piste d'argumentation sous laquelle les sources se rangent. En imposant une logique entre des éléments disparates du passé, elle les rassemble en une signification, les rend intelligibles. Malgré son utilité évidente, l'interprétation n'est pas sans défaut ; en tant qu'acte d'organisation des sources dans un ordre qui contribue à étayer l'hypothèse historique présupposé, elle est essentiellement hiérarchisante. Le processus d'interprétation implique inévitablement un triage effectué sur la totalité qui est le passé, selon l'utilité historique contribuant à la constitution d'un argument. L'interprétation, dans son système de valeur, cherche au sein de la masse de source historiques ce qui satisfait deux critères : la démontrabilité et la contribution à l'argument historique. Elle

[3] L'historien Paul Veyne dénonce cette illusion de totalité. Du côté physique, s'il y a un passé à savoir, ce qu'on voit n'est que « ce qui est encore visible, les traces qui en subsistent » ; « Un historien ne dit pas ce qu'a été l'Empire romain ou la Résistance française en 1944, mais ce qu'il est encore possible d'en savoir. » Il y a un décalage clair, entre la réalité du passé et notre désignation linguistique de cette réalité, qui passe souvent inaperçu. Mais ce qui est plus menaçant, c'est que nous sommes plongés dans ce qu'appelle Veyne l'« illusion de reconstitution intégrale ». Pour prendre un exemple explicite, il dénonce que malgré le fait que notre histoire n'est qu'une reconstitution fondée sur des informations lacunaires, nos livres portent un nom tel que « Histoire de Rome » ou « La Résistance en France », ce qui ne reflète pas l'état fragmentaire de l'histoire. Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1978, p. 26.

privilège ceux que l'on peut retracer, avec une présence tangible dans la source historique[4]. Elle privilège davantage des traces du passé qui sont capable de fonctionner comme un élément constitutif de l'interprétation, qui peut soutenir l'hypothèse de l'historien et ainsi rendre un raisonnement historique possible.

L'histoire, un produit de ce système, est discriminatoire de nature. Une conception de l'histoire ainsi établie, avec d'un côté la source historique et de l'autre l'interprétation qui la dirige, est impuissante devant le défi de représenter la subjectivité des êtres humains du passé. L'interprétation historique implique une exigence de cohésion et, un assujettissement des éléments sous un fil conducteur unique. L'ambition théorique et le travail de synthèse qu'envisage l'historien, n'est pas compatible avec l'existence humaine à cause de la singularité pluridimensionnelle de celle-ci, qui résiste à toutes les tentatives d'une synthèse définitive. L'écriture de la subjectivité est destinée dans son essence à une histoire gratuite, qui trouve sa valeur non dans son utilité historiographique, mais dans son existence même, son pouvoir de présenter un monde intérieur. En plus, le fait que la voix intime d'un être humain soit rarement transmise par la source historique a également compliqué la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé. L'incompatibilité entre l'histoire, qui se définit par l'interprétation subjective de l'historien, et la subjectivité des êtres humains dans le passé, qui exige une écriture capable de percevoir l'irréductible complexité du monde intérieur, a conduit à une profonde négligence de la subjectivité.

La représentation de la subjectivité dans l'historiographie moderne

Pour comprendre la négligence de la subjectivité des êtres humains du passé dans la discipline historiographique, il faut d'abord comprendre le rôle de l'historien dans l'écriture de l'histoire, car celui-ci, en utilisant l'histoire comme médium, propose sa propre vision du passé. Au cours du développement de l'historiographie, le problème de l'interprétation de l'historien a hanté la discipline. L'inauguration de l'École des Annales contre l'École méthodique qui se voulait s'effacer devant l'histoire au nom de l'objectivité, nous offre un moyen efficace

[4] Mais cette présence n'est aussi que subjective. Veyne remarque : « les documents, qui nous fournissent les réponses, nous dictent aussi les questions ; par là, non seulement ils nous laissent ignorer beaucoup de choses, mais encore **ils nous laissent ignorer que nous les ignorons** (notre soulignement). Car c'est presque un effort contre nature que d'aller imaginer que puisse exister une chose dont rien ne nous dit qu'elle existe ; avant l'invention du microscope, personne n'avait eu l'idée toute simple qu'il pût exister des animaux plus petits que ceux que nos yeux arrivent encore à distinguer ». Ses propos sont signifiants, parce qu'en invoquant la difficulté d'une introspection méthodique qui décèle notre propre erreur cognitive, ils font une allusion au défaut de l'homme qui écrit l'histoire. *Ibid.*

d'observer la conception de l'historiographie moderne concernant le rôle de l'historien et son implication éventuelle par rapport la représentation de la subjectivité.

Les méthodistes ont considéré le travail d'historien comme une transcription du passé, ce dernier se trouvant dans les archives construites par le pouvoir politique ou militaire du temps. Elle ne distingue guère l'histoire et le passé, donc dans leur pensée elle n'a qu'à référencer des documents pour transmettre le passé. Une telle compréhension de l'écriture de l'histoire a rendu sa représentation du passé (et ainsi celle des êtres humains du passé) très réductive. L'histoire méthodique n'a pas tenu compte du caractère fragmentaire et subjectif des sources historiques, mais aussi de l'infiltration de sa perspective dans son écriture – que les historiens méthodiques ont cru objective[5]. En réalité, l'histoire méthodique n'a jamais été une transcription objective de ce qui s'est passé, mais un argument subjectif, comme toutes les autres histoires. Son « objectivité » est soutenue par une interprétation subjective de l'histoire : que la représentation d'un conflit politique ou militaire entre les états, au cours duquel les hommes d'État réalisent leurs volontés, constitue l'histoire. Sous cette notion, il a été inévitable que les figures historiques soient réduites à un symbole national ou à une incarnation d'une période historique. Ainsi, l'histoire méthodique a effectué un filtrage, dans lequel la subjectivité d'un être est divisée de nombreuses parties, selon leur contribution au schéma théorique de l'historien, et où des aspects considérés comme inutiles ou jugés de peu d'intérêt sont mis à part. Ce qui en résulte est un échec dans la représentation totale d'un être humain.

La notion de la « transcription » du passé et la prédilection pour les figures politiques sont les fondements de l'histoire méthodique, vivement contestée par l'École des Annales. Contrairement aux méthodistes, pour l'École des Annales l'histoire dépasse une accumulation des faits ; elle signifie une construction dirigée par un cadre perceptif artificiel, conçue pour relier des sources historiques fragmentaires en une entité cohérente. Au sein de leur réflexion sur l'histoire se trouve la notion d'hypothèse conçue préalablement par l'historien. En privilégiant le questionnement de l'historien, les premiers historiens des Annales, notamment Marc Bloch et Lucien Febvre, ont pu faire éclater la discipline historique, basée sur un concept

[5] Dans l'histoire soi-disant « objective », Barthes repère un mécanisme décevant qui cache la présence de l'historien qui est en fait bien ressentie dans son discours historique. « Il s'agit du cas où l'énonciateur entend "s'absenter" de son discours et où il y a par conséquent carence systématique de tout signe renvoyant à l'émetteur du message historique : l'histoire semble se raconter toute seule. Cet accident a une carrière considérable, puisqu'il correspond en fait au discours historique dit "objectif" (dans lequel l'historien n'intervient jamais). En fait, dans ce cas, l'énonçant annule sa personne passionnelle, mais lui substitue une autre personne, la personne "objective". [...] le produit de ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle, puisqu'ici l'historien prétend laisser le référent parler tout seul. » Barthes, Roland, « Le discours de l'histoire », dans *Social Science Information*, vol. 6 (4), London, SAGE Publications, 1967, p. 68-69.

illusoire d'une histoire toute faite[6]. En assumant ouvertement le rôle subjectif de l'historien dans l'élaboration de l'histoire, la Nouvelle Histoire a pu ouvrir l'histoire sur un champ d'étude inédit. Selon les historiens des Annales, la convention d'écriture des méthodistes a un rapport logique avec leur étroitesse par rapport au choix de l'objet d'étude historique. En privilégiant l'importance des archives politiques, l'histoire méthodique a réduit l'histoire en un résultat des décisions personnelles, une incarnation de volonté des figures politiques, pendant que l'histoire est en train de s'écrire partout dans la société humaine. Contre cet aveuglement, les historiens des Annales s'investissent pour découvrir un champ de signification jadis inconcevable. L'histoire politique, censée trop volatile et étroite pour représenter une société dans sa totalité, est écartée. Une méthodologie nouvelle est adoptée, empruntée à la science sociale naissante du temps. Désormais, l'analyse quantitative et statistique dominera l'écriture de l'histoire. L'histoire est devenue une histoire du changement économique et social.

Le fameux concept de « la longue durée » se concrétise dans ce contexte de bataille contre l'histoire politique, visant un champ plus vaste que l'histoire doit maintenant conquérir ; le combat des historiens des Annales contre l'histoire politique est avant tout mené pour réinventer la notion d'événement. Pendant que l'histoire politique voit l'événement comme un changement brusque effectué par des actants humains, qui se déroule dans une durée temporelle courte et affecte la vie des individus, l'événement selon la longue durée se différencie de celui de l'histoire politique par sa perception temporaire longue sur laquelle déroule un changement progressif d'institution ou mentalité.

Libérer l'histoire de la dimension individuelle se trouve au cœur de ce projet. La manière dont Fernand Braudel pense la guerre montre que dans l'histoire de l'École des Annales, la dimension individuelle est écartée comme moteur principal du discours historique. Pour lui, la guerre n'est plus « un pur domaine de responsabilité individuelles » mais un phénomène façonné par des « forces de profondeur[7] ». Avec l'introduction de la notion de ces forces souterraines, le traitement de la subjectivité du passé se réinvente aussi. Grâce à une perspective macroscopique, la notion de classe sociale fait son entrée sur la scène de l'écriture de l'histoire ;

[6] En analysant le développement de l'historiographie française par rapport au déclin de l'histoire-récit conventionnelle des méthodistes, le philosophe Paul Ricœur récapitule cette primauté du questionnement de l'historien avancé par les historiens des Annales : « En effet, ce que les fondateurs de l'école des Annales avaient voulu combattre, c'était [...] l'absence de critère de choix, donc de problématique, dans l'élaboration de ce qui compte comme « faits » en histoire. Les faits, ces historiens ne cessent de le répéter, ne sont pas donnés dans les documents, mais les documents sont sélectionnés en fonction d'une problématique. Les documents eux-mêmes ne sont pas donnés : les archives officielles sont des institutions qui reflètent un choix implicite en faveur de l'histoire conçue comme recueil d'événements et comme chronique de l'État. Ce choix n'étant pas déclaré, le fait historique a pu paraître régi par le document et l'historien recevoir ses problèmes de ces données. » Ricœur, Paul, *Temps et récit. Tome I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 154.

[7] Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 12.

en même temps, les individus, sur lesquels l'attention de l'histoire politique conventionnelle s'est concentrée, quittent la scène de l'histoire. Le temps est venu, de « réagir contre une histoire arbitrairement réduite au rôle des héros quintessenciés[8] ».

Écarter la dimension individuelle dans l'écriture de l'histoire n'est pas sans conséquence, particulièrement par rapport à la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé. Cela implique la réduction de la singularité de l'existence humaine, absorbée dans l'analyse socio-économique, où elle perd son identité individuelle, rendue invisible sous des étiquettes collectives et génériques. L'École des Annales a bien repéré l'erreur commise par l'histoire politique en termes de la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé : d'abord la réduction d'un individu historique dans une fonction étroitement politique, ensuite l'abandon des êtres anonymes qui agissent comme une force collective. Pourtant, dans sa contestation contre l'histoire conventionnelle, elle a quitté, tout simplement, le monde intérieur des individus du passé. Son ambition théorique est incapable de penser la subjectivité comme une existence complexe ayant des dimensions irréductibles à l'explication macroscopique. L'écriture de la vie humaine qui n'arrive à nulle part par rapport à une perspective ou une orientation théorique, demeure inconcevable.

L'intérêt sur la réalité subjective reste toutefois l'une des motivations légitimes de l'histoire. Dans ce contexte, l'ascension de la microhistoire nous intéresse. Car elle entend restaurer un équilibre entre l'autorité de l'historien et la voix des êtres humains du passé, dans le but de mieux représenter le monde intérieur de ces derniers. Les travaux de l'historien Carlo Ginzburg dévoilent ce potentiel. Pour comprendre de quelle origine provenait le paysage mental de Menocchio, un meunier italien du XVIe siècle qui a développé sa propre interprétation théologique en total désaccord avec celle de son époque, Ginzburg n'hésite pas à se rendre dans l'esprit de Menocchio. Il s'efforce par ce biais de revivre le sentiment de peur et de crainte que le meunier a dû ressentir devant le tribunal de l'Inquisition en justifiant sa conviction, ainsi que le sentiment d'ahurissement des inquisiteurs, enfermés dans le dogme religieux dominant à cette période ; tous ces contextes mentaux sont indispensables pour décrypter les propos de Menocchio et ceux de l'Inquisition. *Le Fromage et les Vers* fait partie de l'une des premières œuvres d'une nouvelle tendance montante de l'historiographie, dont la méthodologie se base sur la conviction que l'historien doit s'efforcer de se transporter dans la pensée des êtres humains du passé.

[8] *Ibid*., p. 21.

Au début du XIXe, lorsque l'histoire faisait encore partie des belles-lettres – un domaine vague dans lequel la littérature et l'historiographie se trouvaient mêlées dans une masse indifférenciée – la méthodologie de l'historiographie était confinée dans largement dans les procédés d'un chroniqueur. Le roman, alors considéré comme un médium légitime de l'histoire, a façonné l'écriture de l'histoire, dans sa concurrence avec l'historiographie. Le roman a soufflé la vie aux lignes figées d'archives par sa puissance d'évocation et de dramatisation ; l'historiographie romantique naissante de XIXe a été inspirée par cette capacité du roman à la revivification[9].

L'aptitude du roman à relater le passé est intimement liée avec la capacité représentative du récit. La flexibilité du récit lui permet d'englober des matières distinctes, même celles qui sont très disparates, par exemple les faits historiques et l'imagination de l'auteur. Cette flexibilité du roman se traduit en une puissance narrative de créer une histoire convaincante – qui a couronné le roman comme étant une expression privilégiée de l'histoire. Le peuple, l'état, la nation – les concepts-clés de l'historiographie du XIXe siècle sont intimement liés avec la technique de symbolisation avancée par les écrivains-historiens qui pensent pouvoir encapsuler dans les unités narratives des notions historiques abstraites comme une période ou un événement.

Les formes variées du roman historique dans son développement reflètent ses choix pour mieux reconstruire le monde révolu. Dans ce développement, nous pouvons distinguer deux grands courants du roman historique : celui qui vise un déplacement spatial et temporel et celui qui cherche dans le passé la prémonition de la société contemporaine. Dans leur tentative d'expliquer le bouleversement social après la Révolution française, les perspectives du roman historique ont convergé vers la recherche du sens de l'histoire. Cette convergence a provoqué la prédominance de la problématique de l'auteur dans l'histoire, qui a déclenché le déclin du genre. Dans son expression libre, mais paradoxalement trop orientée à cause de cette liberté, le roman historique a soumis le passé multidimensionnel à une représentation unilatérale.

[9] Dans l'état de l'historiographie au début de XIXe siècle, Jablonka repère trois communautés d'historiens, chacun avec des ambitions différentes : « les "écrivains" [...]¨qui conjuguent l'histoire à un talent littéraire ; les "érudits", représentés à l'Institut [...] et dans les universités allemandes en voie de professionnalisation ; les "historiographes", comme Anquetil, héritier de Mézeray et de l'abbé Velly, auteur comme eux d'une Histoire de France abrégée en manuel de collège. » Selon Jablonka, le mépris d'Augustin Thierry pour ces derniers, dont l'histoire se cantonne dans l'exotisme et son appréciation profonde de *Les Martyrs* de Chateaubriand, de la puissance d'imagination historique de celui-ci, montre la relation étroite entre le roman historique et l'histoire romantique au début du XIXe siècle. Jablonka, Ivan, *op. cit.*, p. 50.

Malgré sa grande popularité au XIXe siècle, le roman historique d'aujourd'hui est devenu un genre figé, qui se concentre principalement à proposer une expérience de dépaysement. Les personnages ne représentent qu'en apparence le passé, vivent les événements emblématiques dans leurs costumes et expressions historiquement correctes, mais la dimension d'esprit leur manque ; ils pensent et agissent comme nos contemporains. Ce problème de représentation du passé qui ne dépasse pas la dimension physique se trouve toujours au sein du roman historique dès son établissement comme genre. Ainsi souligne Claudine Bernard dans sa critique sur *La Princesse de Clèves* : « Dans *La Princesse de Clèves* se note un effort pour retracer les particularités de la cour d'Henri II et de François II ; Mme de La Fayette fait comparaître les Valois et les Bourbons, Catherine de Médicis, Diane de Poitiers, Marie Stuart ; [...] Néanmoins, l'atmosphère et les mentalités restent celles du règne de Louis XIV[10]. » Dans le roman, le questionnement historique de ce qui distingue une période d'une autre, de la singularité d'un monde du passé, ne trouve pas de réponse adéquate. L'arrière-plan de la cour royale, l'apparition des figures historiques, les détails documentaires n'assurent qu'en apparence la réalité du passé. La passion, le conflit qui animent les personnages ne sont pas particuliers à l'époque représentée dans l'œuvre ; ils sont presque atemporels. Cette illusion trompeuse d'avoir assuré une fidélité au passé grâce aux détails minutieusement reconstitués, est un relâchement récurrent auquel de nombreux romans historiques sont enclins.

Pour que la notion de distinction entre le monde révolu et le monde contemporain, non dans leur dimension physique mais dans leur mentalité, soit établie comme le sujet principal du roman historique, il fallait une rupture épistémologique entre le présent et le passé, jusqu'alors considérés comme essentiellement identiques. La Révolution française sert à cet éclatement dans cette conception de l'histoire statique et uniforme. Cet événement cataclysmique a jeté l'homme dans un monde étrange et inconnu. Le bouleversement social a engendré le désir profond de comprendre le monde changé, à l'aide d'une lecture rétrospective du passé. Face à cette demande, il faut organiser un grand travail pour mettre tous les aspects de la société d'hier en perspective et faire émerger dans le paysage d'hier le contour de la société contemporaine. D'où l'engouement générationnel pour l'histoire, qui trouve son meilleur représentant dans le genre du roman historique.

La méthodologie de ce roman historique du XIXe siècle, c'est ce que Georg Lukács analyse dans *Le Roman historique*. Son analyse se résume en deux points : d'une part, les personnages fictifs du roman historique du XIXe siècle incarnent les mouvements sociaux auxquels ils

[10] Bernard, Claudie, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p.16.

appartiennent et, d'autre part, à travers la représentation du conflit entre ces personnages, le roman historique symbolise l'opposition entre des principes concurrents, celui du monde ancien et celui du monde à venir. Dans l'analyse avancée par Lukács, on peut identifier indirectement les limites du roman historique du XIXe siècle : ce qui a lieu dans ces romans est une guerre des idéologies par procuration, prise en charge par des personnages fonctionnels, réduits à un symbole. L'archétype d'une telle écriture est élaboré par les romans historiques de Walter Scott, écrivain écossais et le père fondateur du roman historique. S'il est efficace pour décrire une société et son conflit interne, pour accomplir cet objectif le roman scottien est devenu fortement formalisé. Dans ces romans on peut repérer des aspects récurrents, presque immuables : les deux camps politiques chacun avec des figures historiques qui les incarnent, un protagoniste fictif tiraillé entre ces deux mondes à cause de sa relation amoureuse et le choix final entre deux positions politiques qui symbolise le progrès vers un nouveau chapitre de l'histoire. Ce concept d'un individu en tant que représentant du mouvement social est devenu une règle d'or et le roman historique du XIXe siècle l'a hérité sans changer un mot. Le problème est que la méthode impose une réduction à la subjectivité qui est multidimensionnelle de nature : ce qui sort de ce processus réductif est un « porte-bannière de positions socio-politiques[11] ». Il est intéressant que Lukács considère cette méthode du roman historique comme un grand apport de l'art romanesque dans la reconstitution de l'histoire et l'élaboration d'une théorie du changement de la société européenne. Cependant, s'il est vrai que les personnages symboliques contribuent énormément au développement de l'écriture de l'histoire du XIXe siècle, ils s'avèrent également trop fonctionnels, puisque la description de leur vie tourne entièrement autour du mouvement social de l'époque.

Le concept de l'exotisme et de la couleur locale, fortement liée avec la tradition érudite, a poussé le roman historique à se consacrer à la représentation des minuscules détails physiques, importants en eux-mêmes, mais dont l'enthousiasme se décline facilement vers une fausse illusion d'achever une reconstruction fidèle, à laquelle échappe la singularité d'une époque révolue. Il faut aux romanciers de XIXe siècle de contrebalancer cette tendance superficielle par la capacité du roman historique à représenter l'évolution de la société, comme en témoigne l'écriture de Walter Scott, dans laquelle « le singulier rejoint le collectif[12] ». Pourtant, au bout de cette entreprise d'incarner le changement social dans le destin de l'individu, les romans historiques devenus fortement formalisés et les subjectivités qui se servent de cet outil d'explications se retrouvent dévorées par les concepts qu'elles sont supposées incarner.

[11] *Ibid*., p. 45.
[12] Jablonka, Ivan, *op. cit*., p. 55.

La singularité édifiante du personnage yourcenarien

La négligence et la réduction de la subjectivité des êtres humains du passé dans l'écriture scientifique et romanesque de l'histoire, témoigne d'une insouciance profonde de l'histoire par rapport à la singularité de l'existence humaine. L'écrivaine Marguerite Yourcenar lance un défi à ce problème de représentation de la subjectivité des êtres humains du passé, et offre la possibilité d'un roman historique à la définition renouvelé. Les explications logiques ou les justifications des changements sociaux du passé ne constituent pas l'objectif principal de l'écriture yourcenarienne ; elle cherche à reconstituer plutôt la façon singulière dont l'être du passé perçoit le monde qui l'entoure. Les personnages yourcenariens ne sont pas des créations qui symbolisent les mouvements sociaux de leurs époques. Ils y vivent et y appartiennent, mais n'y sont pas immergés au point d'en perdre leur singularité d'individus. Ainsi, pour Yourcenar, la représentation du monde intérieur est synonyme de l'histoire elle-même. Elle est présentée comme étant inséparable du parcours de vie d'un être qui l'a vécue ou éprouvée. L'histoire est toujours une histoire personnalisée, non « l'histoire » mais l'une des histoires qu'ont vécues des milliers d'êtres humains, souvent demeurés anonymes. Lorsque l'écrivaine énonce que « L'histoire est composée de destins individuels, quelques-uns illustres, la plupart obscurs[13] », elle lance un appel que l'histoire doit se libérer d'une perspective réductrice, pour se concentrer sur la reconstruction de la subjectivité.

Dans ce contexte, il est évident que le personnage joue un rôle essentiel dans le roman historique de Marguerite Yourcenar. L'écrivaine se concentre sur le fait que les êtres humains du passé disposent, comme nous, d'un monde intérieur unique et irréductible. En faisant la représentation de cette réalité subjective (souvent négligée par l'écriture de l'histoire) l'objectif principal de son roman historique, Yourcenar nous fait découvrir un aspect du passé négligé par l'écriture de l'histoire.

Ce qui nous intéresse dans ce processus, c'est que le personnage ainsi reconstitué offre non seulement une fenêtre sur le monde intérieur, mais aussi incarne une conscience problématique de l'écrivaine sur l'imaginaire rigide et typique par le biais duquel l'homme peut comprendre le passé. Cette dimension critique du personnage yourcenarien est rendue possible par une écriture qui adopte une stratégie narrative appropriée pour rendre visible la condition d'existence particulière à chaque être humain. Par exemple, dans *Mémoires d'Hadrien*, la forme de mémoires fictifs se donne comme efficace pour la représentation du monde intérieur de l'empereur Hadrien, parce qu'elle rend son processus de pensée accessible. De plus, partant le

[13] Yourcenar, Marguerite, *Les Yeux ouverts : entretiens avec Mattieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 202.

fait que la perception de cette figure historique a été largement gouvernée par ses exploits politiques, l'écrivaine place l'empereur au moment de sa vie où il entreprend de faire le bilan de sa vie et de lui-même ; pour qu'il puisse rectifier les explications unilatérales (basée sur son identité en tant que souverain, par exemple) par lesquelles les autres comprennent sa subjectivité. Ainsi, l'écriture des *Mémoires d'Hadrien*, consciente de la condition d'existence singulière de l'empereur Hadrien, parvient à rappeler que notre perception des figures historiques doit s'affranchir d'une interprétation unidimensionnelle.

L'analyse de cette manière dont Marguerite Yourcenar réanime ses personnages, dans laquelle la représentation des êtres humains du passé s'harmonise avec la transmission de la conscience problématique de l'écrivaine, constituera le fondement de notre recherche.

La valeur inattendue d'un témoignage partial

Dans *Le Coup de grâce*, Marguerite Yourcenar s'interroge sur la valeur ignorée d'un témoignage subjectif, jugé non pertinent pour une compréhension factuelle du passé. Le roman s'est construit autour de la confession par Éric, d'une série d'événements qui se sont déroulés pendant la guerre d'indépendance de la Lettonie. Éric, le protagoniste-narrateur du roman, à l'aide de cette confession, tente de faire face à sa responsabilité dans la mort de Sophie, une fille qui l'aimait et qu'il a exécutée de sa propre main.

Le récit d'Éric se divise en deux parties qui se déroulent simultanément, voire s'influencent mutuellement. La première retrace l'épisode de l'opération militaire avec Conrad, un commandant et ami d'enfance qu'Éric aime en secret. La seconde relate l'histoire d'une relation amoureuse triangulaire entre Éric, Conrad et Sophie, la sœur de Conrad, dans la maison familiale de ce dernier et qui a été réquisitionnée puis transformée en caserne improvisée. En cachant son orientation homosexuelle, Éric donne à Sophie un faux espoir, qui aboutit finalement à une désillusion fatale, causant la désertion puis la mort tragique de Sophie.

Éric est le seul survivant dans cette intrigue amoureuse entremêlée d'opérations militaires mises en échec, et ainsi le seul à pouvoir témoigner de ce qui s'est passé entre lui, Conrad et Sophie. Etant donné qu'il est impliqué dans les décisions qui ont scellé le sort de Sophie, ses propos s'égarent entre la reconnaissance de sa responsabilité et l'appel à l'inévitabilité de la tragédie. Ainsi, les questionnements interminables sur sa propre motivation s'enchaînent, faisant germer le doute sur la crédibilité de son témoignage. Il n'est pas un narrateur objectif apte à observer avec un regard neutre son passé ; il ne l'est pas même sur sa propre position envers les démonstrations amoureuses de Sophie. En même temps, il est le seul à pouvoir nous

raconter sa version de cette histoire, puisqu'il demeure le seul survivant, mais aussi parce qu'il est intimement impliqué dans les événements ; c'est son statut avantageux qui nuit à son objectivité. En tant que narrateur, Éric abuse de sa position privilégiée. Il rationalise constamment ses choix dont l'intention se révèle soupçonnable comme des décisions raisonnables. Afin de se déresponsabiliser, il n'hésite pas à présenter Sophie comme la coupable, qui lui a demandé un amour impossible.

Paradoxalement, c'est grâce à la représentation minutieuse de la voix intime d'Éric, déchirée par le désir de se libérer du sentiment de culpabilité, que *Le Coup de grâce* parvient à découvrir la valeur potentielle du témoignage subjectif – dont les qualités conventionnellement requises en tant que source historique, comme la vérifiabilité ou l'objectivité, ne sont pas assurées. Le travail de l'historien Marc Bloch sur la nature du témoignage nous apporte un éclairage précieux pour comprendre la valeur de la confession d'Éric, apparemment dépourvue de toute pertinence en tant que témoignage. L'historien affirme que le caractère le plus saillant du témoignage volontairement écrit pour raconter et instruire le lecteur, est la dissimulation inévitable de son véritable intérêt[14]. Pour lui, le paysage mental qu'on peut dégager de ce non-dit importe beaucoup plus que des détails objectifs qui sont souvent erronés à cause d'une faible faculté cognitive d'un individu[15].

La réflexion de Bloch s'applique bien à la compréhension du *Coup de grâce*, un récit à la première personne entièrement raconté par la voix du narrateur-protagoniste. La confession d'Éric, dans laquelle une réécriture flagrante du passé se manifeste, est en elle-même une représentation efficace du paysage mental pathologique d'un égoïste, incapable d'affronter son passé problématique. Ainsi, en se concentrant sur la transmission d'une pensée unilatérale à l'état pur, Marguerite Yourcenar nous rappelle que la valeur d'un témoignage subjectif repose avant tout dans le fait qu'il nous permet d'accéder au monde intérieur singulier d'un être humain du passé, façonné par un contexte qui lui est particulier.

[14] « Aux œuvres narratives elles-mêmes, vouées, de propos délibéré, à instruire les générations à venir, il nous arrive de demander, de préférence, tout autre chose que ce qu'elles prétendaient nous dire. » Bloch, Marc, « Réflexions pour un lecteur curieux de méthode », dans Bloch, Marc, *L'Histoire, la guerre, la résistance*, Paris, Gallimard, 2006, p. 510.

[15] « Nous nous attachons ordinairement avec bien plus d'ardeur à ce qu'il nous laisse entendre, sans avoir souhaité le dire. Chez Saint-Simon, que découvrons-nous de plus instructif ? Ses informations, souvent controuvées, sur les événements du règne ? ou l'étonnante lumière que les Mémoires nous ouvrent sur la mentalité d'un grand seigneur, à la cour du Roi-Soleil ? » Bloch, Marc, « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien », dans Bloch, Marc, *ibid*., p. 893.

Se libérer de la notion d'être « historique »

Conçus comme des mémoires fictifs que l'empereur Hadrien aurait pu écrire, *Mémoires d'Hadrien* commence par une remise en cause de la déformation de la subjectivité qui avait eu lieu dans le compte rendu historique officiel. La décision d'Hadrien de raconter lui-même sa vie, s'explique par le fait que, lors de la rédaction de sa biographie officielle il a été obligé de modifier certains faits de sa vie, son statut social l'obligeant à maintenir l'imaginaire populaire de l'empereur romain. Cette thématique de la distorsion inévitable dans le discours officiel, qui traverse les mémoires, évoque le problème de la déformation qui se produit dans les études historiques consacrées à une figure historique.

A l'inverse du cas d'Éric, les sources historiques qui concernent l'empereur Hadrien sont abondantes. Des biographies, des vestiges architecturaux, des statues témoignent de la vie de l'empereur et de la période où s'établit son règne. S'ensuit donc un tout autre problème. Yourcenar observe que, dans nombre d'écritures historiques, les mêmes faits sont souvent utilisés de façon arbitraire pour façonner une image de l'empereur qui corresponde à celle que les historiens possèdent, et qu'à cause de cet aveuglement délibéré ils ont échoué à traiter les divers caractères d'Hadrien[16]. La négligence des historiens à s'intéresser et à montrer la subjectivité d'Hadrien dans leurs analyses historiques est en grande partie due à l'impact politique et social qu'ont engendré les décisions de l'empereur. Le problème est qu'un homme ne peut pas être défini que par son impact sociopolitique ; d'autant plus que sa subjectivité ne s'harmonise pas toujours avec ses décisions ou ses comportements. Comme figure imposante dans l'histoire, la vie d'Hadrien a toujours attiré de nombreuses tentatives d'analyses, souvent fortement influencées par l'implication que les historiens veulent tirer de ses décisions pour expliquer les problèmes sociaux de leur propre temps. On peut dire que tel est le sort de nombreux « grands hommes » de l'histoire que d'être réduits aux fonctions qu'ils exerçaient, afin que le grand schème de l'histoire soit réalisé.

Par rapport à ce problème, Tolstoï offre une réflexion perspicace sur la nécessité d'une représentation qui respecte la multidimensionnalité de la subjectivité. Il affirme que la réduction

[16] Yourcenar résume et compare des positions radicalement différentes des historiens sur Hadrien et son projet militaire penché vers la défense pacifique de la frontière actuelle. « lorsqu'il s'agit d'Hadrien et de son programme pacifique il est amusant de voir que les historiens des différentes époques ont suivi les vues qui étaient à la mode de leur temps. [...] Au XIXe siècle les grands historiens allemands, comme par exemple MOMMSEN, avaient assez peu de sympathie pour le personnage, pour la simple raison qu'ils étaient tous très militaristes et qu'étant militaristes, un homme qui avait mis fin à une longue guerre, même en faisant d'assez nombreuses concessions, leur déplaisait considérablement. Au XXe siècle, au contraire, Hadrien devient de nouveau le grand homme pour de grands historiens comme ARNOLD TOYNBEE précisément parce qu'il a fait des concessions et qu'il a évité une nouvelle guerre. » Yourcenar, Marguerite, « L'écrivain devant l'Histoire », dans *Bulletins de la SIEY* (Société internationale d'études yourcenariennes), n° 36, 2015, p. 133.

d'une figure historique est inévitable, voire nécessaire dans le travail de l'historien qui « envisage le rôle d'un personnage historique dans la réalisation de quelque but unique[17] », mais inconcevable pour un artiste « qui envisage les réactions d'un personnage dans toutes les conditions de la vie[18] ». Cette réflexion nous rappelle que, comme c'est le cas pour tous les êtres humains, la vie d'une figure historique est aussi composée de diverses facettes, qu'il est impossible de synthétiser dans une explication unique.

Considérant le choix d'écriture de faire parler Hadrien avec sa propre voix, il nous semble évident que Yourcenar a eu une conscience problématique similaire à celle de Tolstoï, que la multidimensionnalité de la subjectivité d'Hadrien n'est presque jamais prise en compte dans les études historiques. Si les historiens sont souvent influencés par leurs propres perceptions, conditionnés par l'image qu'ils se font d'Hadrien, Yourcenar en revanche essaie à donner la parole à l'empereur lui-même, en le plaçant sur « le moment où l'homme qui vécut cette existence la soupèse, l'examine, soit pour un instant capable de la juger. » (520) La reconstitution du paysage mental d'Hadrien tenté dans *Mémoires d'Hadrien* rend possible la découverte d'un homme, libéré du champ de signification attaché à ses exploits historiques. La reconstitution de cette réalité subjective rendue possible par une optique souvent négligée, nous rappelle la rigidité de notre imaginaire historique.

Une voix réprimée du passé

Si *Mémoires d'Hadrien* est une tentative de placer un grand homme de l'histoire sous un autre éclairage en vue de mieux percevoir la singularité d'une existence, dissimulée derrière ses exploits historiques, *L'Œuvre au Noir* a été rédigé pour nous raconter celui qui ne s'offre pas d'entrée au champ historique. En reconstituant la vie d'un dissident intellectuel qui mena une existence singulière en marge de la société de son temps, Marguerite Yourcenar restitue la complexité d'une époque, en évoquant le fait que le passé renferme en lui des réalités subjectives irréductibles à une explication schématique. En même temps, la représentation de cette existence humaine, qui respecte les lacunes qui nous empêchent de comprendre d'une vie perdue dans le temps, sert aussi d'un rappel de l'état fragmentaire de notre connaissance historique.

[17] Tolstoj, Lev Nikolaevič, *La Guerre et la Paix*, trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 1614.
[18] *Ibid.*

La vie de Zénon, le protagoniste de *L'Œuvre au Noir*, est celle d'un penseur exceptionnel qui a espéré une existence libre de toutes restrictions à l'épanouissement de l'intelligence humaine, qui finalement n'a pas réussi à échapper au poids écrasant de la société religieuse du XVIe siècle qui contraignait toute vie humaine à se plier au dogme de la foi religieuse. Engagé dans la culture scientifique et humaniste qui venaient de naître, Zénon consacre sa vie à la recherche de la connaissance. En contrepartie de son indépendance intellectuelle, Zénon doit renoncer à la sérénité de son existence : pseudonymes, changements permanents de lieux d'habitation, la chasse de l'homme, sont le prix qu'il devait donc payer, et la condition humaine qu'il devait affronter. Le désir de savoir et de libre pensée condamne Zénon dans un destin tragique, l'exposant à une persécution permanente dans une société qui ne lui pardonnera pas d'être ce qu'il est.

Afin de faire émerger ce parcours de vie singulier de Zénon, Marguerite Yourcenar effectue une fusion des traces historiques, laissés par les pionniers intellectuels de l'Europe du XVIe siècle. C'est un choix nécessaire puisqu'une vie marginale comme l'est celle de Zénon n'a pu avoir l'opportunité d'être enregistrée dans son intégralité dans l'histoire. Grâce à la représentation cette existence mi-fictive et mi-historique, rendue possible par le travail d'une synthèse de traces historiques, se dessine un aspect particulier de la typologie culturelle de l'époque. C'est-à-dire l'existence des esprits humains exceptionnels qui ont perçu et vécu le monde selon un système de pensée entièrement distinct de celui établi par le discours dominant de leur temps. La création du personnage de Zénon est une proposition audacieuse d'apercevoir un être humain qui a dû exister, mais que l'histoire n'a pas entrepris de reconstituer ; de donner la parole aux vies auxquelles le sang et la chair n'ont pas été accordées.

En même temps, l'auteur veille à ce que le portrait de Zénon, dont la vie est façonnée par la connaissance historique que nous avons des dissidents intellectuels de l'époque, ne soit pas débordé par une imagination sans fondement. La source historique, tout en racontant bien des choses sur la persécution et la mort de ces pionniers, se révèle lacunaire sur d'autres aspects de leur vie. Au lieu de combler ces lacunes de manière artificielle, Yourcenar choisit de les rendre apparentes par des ellipses dans le récit. Elle sensibilise ainsi le lecteur sur le fait que nos connaissances historiques ne sont pas suffisantes pour reconstituer l'existence humaine dans son intégralité.

La reconstitution littéraire de la réalité historique

Dans le roman historique de Marguerite Yourcenar, la reconstitution de la réalité historique, notamment les événements historiques ou la structure sociale, se donne comme également animée par la conviction de l'écrivaine que le roman historique doit disposer d'une dimension critique sur la manière dont l'homme perçoit le passé. Pour atteindre cet objectif, Yourcenar fait le choix de représenter la réalité historique depuis le point de vue des êtres humains du passé qui l'ont vécue. La perspective des êtres humains du passé, qui ne possèdent pas les mêmes informations que celles permises à l'historien, a été considérée par ce dernier comme inutile pour construire la connaissance objective et légitime du passé. Pourtant, cela implique que la manière dont l'histoire relate la réalité historique est largement déterminée par l'intérêt de l'historien, d'appréhender le passé d'une façon théorique. En cédant l'initiative de la narration de son roman à la voix des êtres humains de passé, Marguerite Yourcenar s'éloigne de la perspective olympienne de l'historien. Au contraire, l'écrivaine cherche à comprendre et représenter la réalité historique depuis l'expérience intime des êtres humains du passé. Une telle reconstitution de la réalité historique, conditionnée par l'horizon de perception de ceux qui l'ont vécue, propose une manière innovante de percevoir les concepts épistémologiques incontournables pour la compréhension du passé, comme la guerre, le pouvoir, ou la source historique.

Parler de la guerre

Bien que *Le Coup de grâce* se déroule sur un fond historique réel, à savoir la guerre d'indépendance de la Lettonie, la manière dont le conflit militaire est présentée dans le roman est loin d'être conventionnelle. Les scènes de bataille, les détails stratégiques et les vues aériennes de la situation militaire sont absents de ce roman. Cela s'explique en partie par le contexte historique autour de l'engagement militaire du protagoniste. Au moment où Éric arrive au Courlande pour soutenir le Corps franc allemand, ce dernier a déjà été neutralisée par la force opposée. La brigade d'Éric n'a pas d'autre choix que défendre sa position, enfermée dans une vieille demeure familiale – où s'est déroulée l'histoire du *Coup de grâce*.

La connaissance approfondie que possède Marguerite Yourcenar du déroulement de cette guerre non conventionnelle s'est cristallisée dans une représentation du conflit militaire qui contourne les approches ou imageries traditionnelles. Cela ne signifie pas pour autant que le roman soit déconnecté de la réalité historique façonnée par la guerre. Au contraire, en se

concentrant sur l'expérience subjective du protagoniste, Marguerite Yourcenar réussit à mettre en lumière la manière singulière dont la présence de la guerre affecte le destin des personnages. Dans ce roman, la guerre est moins décrite comme un événement tangible que comme une condition de vie, qui s'insinue et s'impose dans le quotidien des personnages, les condamnant à une situation dévastatrice et sans issue. Elle est le catalyseur d'une tragédie, qui limite le choix et le comportement des êtres humains et d'attitude à suivre des personnages, et les entraîne vers une situation inexorable.

La présence singulière de l'histoire guerrière dans l'affaire amoureuse est inséparable du développement du récit. Les efforts de Sophie pour conquérir le cœur d'Éric sont voués à l'échec, ce dernier n'étant pas compatible avec l'amour hétérosexuel. Mais Éric n'a pas d'autre choix que d'adopter une position ambiguë face aux avances de Sophie en espérant ne pas révéler son secret ; car résoudre la situation en quittant la scène n'était pas possible. Tous les deux vivent une « vie d'assiégées » (102), confinés dans une maison familiale transformée en baraque improvisée où ils se croisent sans cesse. La tension entre les deux personnages ne trouve pas d'issue. La résolution tragique de cet amour impossible est aussi déterminée par la guerre. Le tremblement de terre causé par l'explosion des obus pousse Sophie à se jeter sur Éric, et celui-ci l'embrasse sur la bouche dans un battement de cœur d'après-combat. Bientôt, un incontrôlable dégoût contre les femmes monte dans le cœur d'Éric et il s'arrache de son emprise, exposant Sophie à une révélation brutale de l'impossibilité de son amour. Après avoir compris que la possibilité d'être ensemble avec Éric s'avère impossible, la seule chose qui freinait encore Sophie, une partisane de la cause bolchevique, à rejoindre l'armée Rouge, elle déserte le château, avec pour seul effet de se retrouver confrontée à Éric et ses soldats puis d'être exécutée par la main même d'Éric.

Au lieu de prendre une vue aérienne du sujet de la guerre, *Le Coup de grâce* cherche à comprendre la guerre en tant que condition existentielle. Le lecteur est invité à réfléchir sur la manière singulière dont elle fait des victimes, en créant chez ses proies « un certain état de désespoir permanent sans lequel leurs faits et gestes ne s'expliquaient pas. » (80) Cette nouveauté dans la représentation de la réalité historique est le résultat de la compréhension approfondie de Marguerite Yourcenar de la particularité d'une guerre locale et méconnue, et de sa conviction que la voix intime des êtres humains du passé est capable de nous offrir un point de vue unique et inédit pour comprendre un événement historique.

Le territoire d'érudition, le territoire d'imagination

La reconstitution de l'empereur d'Hadrien dans les *Mémoires d'Hadrien* s'appuie largement sur les sources historiques de l'Antiquité. Dans la note ajoutée à la fin du roman, l'écrivaine présente au lecteur ces textes historiques et précise comment ces faits soutiennent ses inventions littéraires. Grâce à cette explication de la logique qui a présidé à la rédaction des *Mémoires d'Hadrien*, le lecteur peut examiner la plausibilité des détails reconstitués. De plus, en comparant ce qui est écrit dans la source historique et les passages reconstitués dans le roman depuis ces informations, nous pouvons constater que la représentation du monde intérieur d'un être du passé n'est possible que par l'intervention de l'imagination créatrice de l'écrivain.

Lors de la lecture des *Mémoires d'Hadrien* et la note de l'auteure, ce qui frappe le lecteur est le fait que le parcours de vie reconstitué de l'empereur d'Hadrien consiste en détails imaginaires qui sont indémontrables mais aussi impossibles à contredire. C'est par exemple le cas d'Opramoas, le célèbre marchand de l'époque, dont Yourcenar fait accompagner l'empereur à sa négociation avec le roi parthe. Il n'existe aucune preuve qu'il ait effectivement accompagné l'empereur à l'Euphrate, mais aucun document historique n'en exclut la possibilité. Un autre exemple est le don de divination attribué à Marullinus, le grand-père d'Hadrien. Selon les sources historiques, c'est en fait l'oncle d'Hadrien qui a possédé le talent divinatoire, et l'on ne dit rien sur le grand-père. Cette description est donc empruntée, peut-être avec l'impression qu'un tel don peut circuler dans une famille. Encore un détail fictif improuvable, mais aussi impossible à contredire.

Si l'on peut accepter la présence d'Opramoas ou la capacité divinatoire Marullinus malgré l'absence des faits historiques qui les soutiennent, c'est parce que l'intervention de l'écrivaine est faite dans un vide de la source historique. Dans ce contexte, la décision de Marguerite Yourcenar d'intégrer ces détails imaginaires dans la vie reconstituée d'Hadrien (ainsi que son choix de révéler clairement la nature fictive de ces développements), offre au lecteur l'occasion de réfléchir à la notion de vérité historique. Une fois que nous comprenons que les sources historiques laissent des lacunes importantes par rapport au parcours de vie d'un être du passé, cela devient évident que toutes les tentatives d'apercevoir une existence humaine du passé au-delà des informations fragmentaires données par la source historique, ne peuvent pas contourner le domaine mi-factuel et mi-imaginaire.

La reconstitution fictive tentée dans *Mémoires d'Hadrien* est une proposition logique du passé introuvable, mais fonctionne aussi comme un discours qui évoque la caractéristique essentielle de l'histoire, qu'elle est une construction artificielle lacunaire. La résolution de

Marguerite Yourcenar de s'aventurer dans le domaine insaisissable du passé est fort significative, parce qu'elle démontre clairement la distinction entre l'historiographie et le roman. L'intervention de l'imagination créatrice de l'écrivain dans l'écriture de l'histoire est en soi une ligne de démarcation qui distingue l'historien d'avec l'écrivain, qui sont engagés dans le même projet de reconstruire le passé. Dans leur travail de reconstitution, tous deux se trouvent confrontés à l'inexorable condition épistémologique selon laquelle une partie substantielle du passé est perdue à jamais, et donc hors de portée de toute compréhension factuelle. Un historien, contre cette irrémédiabilité primordiale de la perte du passé, tend à rejeter toute tentative de faire revivre ce vide de manière imaginative. Car comme le précise Marc Bloch, pour l'historien l'écriture de l'histoire n'est pas « une science comme la chimie, capable de créer jusqu'à son propre objet[19] ». De son côté, un romancier s'aventure à créer son propre objet mi-réel et mi-imaginaire parce qu'il trouve une valeur dans ses hypothèses indéniables, mais aussi invérifiables. Il croit à l'existence d'une valeur introspective dans toutes les tentatives d'imaginer les lacunes du passé. Car c'est au cours de ce travail que nous prenons la mesure de la frontière de notre connaissance du passé, de la représentativité limitée de celle-ci par rapport au passé lui-même. Telle est la manière dont la reconstitution littéraire du passé éclaircit la topographie de l'histoire, jonchée des innombrables vides qui s'ouvrent toujours devant elle.

Le pouvoir et ses manifestations

Dans la reconstitution du monde européen du XVIe siècle que réalise *L'Œuvre au Noir*, la représentation du pouvoir politique, fusionné avec l'autorité religieuse, est un sujet incontournable. Le conflit entre le pouvoir politico-religieux et le courant intellectuel révolutionnaire symbolisé par Zénon se donne comme le thème principal du roman. En plus, les décisions prises par le pouvoir effectuées dans le but de maintenir l'ordre social autoritaire, notamment la répression brutale des dissidents intellectuels et religieux, constituent le contexte principal du roman.

Ce qui nous intéresse dans la manière que Marguerite Yourcenar représente cette réalité historique qu'est le pouvoir, c'est le fait qu'elle contourne le point de vue des figures politiques. Dans la narration de *L'Œuvre au Noir*, l'histoire politique au sens conventionnel du terme –

[19] Bloch, Marc, « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien », *op.cit*., p. 890.

centrée sur la réflexion de la délibération des agents politiques et sur les répercussions de l'acte politique au niveau étatique – est absente. L'écrivaine adopte plutôt une représentation indirecte du pouvoir. Au lieu de décrire le monde des privilégiés qui ont façonné la condition de vie des autres, elle se concentre sur le parcours de vie des gens qui ont accepté le pouvoir comme une circonstance inexorable de leur existence.

Les personnages secondaires prennent un rôle important dans cette représentation indirecte du pouvoir. Par exemple, en suivant la vie d'Henri-Maximilien, le cousin de Zénon qui cherche une carrière illustre sur le champ de bataille, *L'Œuvre au Noir* offre une perspective unique pour appréhender la course au pouvoir entre les monarques absolus de l'époque. Les années passées à la poursuite de la gloire apprennent à ce capitaine que toute la splendeur qui enveloppe la vie d'un héros militaire n'est qu'un prétexte propagandiste pour faire battre les gens à la guerre provoquée par le désir puéril des souverains de dominer le monde. Sa clairvoyance révèle le paradoxe du pouvoir, qui, tout en se prétendant le gardien de la paix, ne connaît pas d'autre voie que la conquête militaire pour l'assurer. Henri-Maximilien se rend compte que lui et ses frères d'armes sont condamnés à une vie absurde, dont la signification ne peut être trouvée que dans la tuerie inutile. La représentation de cette réalité subjective d'Henri-Maximilien contrebalance l'imaginaire conventionnel que nous faisons de la politique internationale à l'époque monarchique.

Ainsi, Marguerite Yourcenar échappe à une certaine écriture de l'histoire où « l'activité intellectuelle de certains hommes apparaît-elle [...] comme la cause ou l'expression de tout un mouvement historique[20] » ; non pas parce que c'est une histoire fausse, mais parce que c'est une histoire sélective et hiérarchisée. En intégrant la dimension politique dans la représentation de l'expérience subjective des individus ordinaires, l'écrivaine propose une approche alternative pour appréhender le pouvoir, qui rejette une compréhension articulée par la présence des figures historiques. Elle nous incite à nous transporter dans le parcours de vie des êtres humains anonymes, de ressentir l'emprise redoutable de l'établissement social et son absurdité, qui n'est perceptible que par ses victimes.

[20] Tolstoj, Lev Nikolaevič, *op.cit.*, p. 1566.

L’histoire pensée autrement

Nous terminerons notre recherche en élaborant le discours de l’histoire impliqué dans le roman historique de Marguerite Yourcenar. Notre proposition initiale se résume dans le constat que la représentation respectueuse de la subjectivité réalisée par l’écriture yourcenarienne a une double fonction : celle d’explorer un aspect du passé négligé par l’écriture scientifique et romanesque de l’histoire et celle de proposer un discours de l’histoire centré sur la notion de l’incomplétude de notre connaissance du passé. Cette dimension introspective constitue la singularité unique du roman historique de Marguerite Yourcenar ; grâce à cet aspect sa reconstitution du passé devient une histoire qui est consciente de sa propre faiblesse et qui intègre cette faiblesse dans son corps textuel.

Conçu dès sa conception comme une reconstitution du monde intérieur des êtres humains du passé, le roman historique de Marguerite Yourcenar dispose d’une aptitude naturelle à restituer la capacité de l’histoire à transmettre, autant que la reconstitution du passé, l’incomplétude de cette connaissance elle-même. C’est parce que le monde intérieur est par essence une entité multidimensionnelle qui ne se prête pas à une explication schématique et unitaire. Les multiples identités qui se créent dans l’esprit humain au cours de son existence, interagissent de manière complexe. Cette interaction donne naissance à un système de penser particulier à chaque individu, qu’on appelle la subjectivité. La complexité inhérente à la subjectivité rend sa représentation provisoire et incomplète ; cette condition ne fait que se renforcer lorsqu’il s’agit du monde intérieur des êtres humains du passé, dont l’accès est très limité.

Notre proposition est que la structure narrative du roman historique de Marguerite Yourcenar est articulée de manière à accentuer la faiblesse de la perception humaine, qui est incapable d’appréhender la réalité du passé dans sa totalité. L’écriture yourcenarienne est motivée par la thématique de l’opposition. D’un côté de cette opposition se trouve la puissance explicative du discours, capable de traduire la réalité complexe en un récit cohérent et intelligible ; de l’autre côté se trouve la complexité de la réalité elle-même, irréductible à une notion ou un concept unique. La narration du roman historique de Marguerite Yourcenar dessine dans son intégralité le parcours de l’homme, qui essaie d’englober la réalité dans une explication ou une imaginaire unitaire. Ce désir humain, de substituer l’incompréhensible avec une interprétation réductrice mais cohérente et rassurante, se heurte à un échec ; le roman ainsi se met à sa fin, par la reconnaissance de l’irréductibilité de la réalité. Le discours de l’histoire proposé par Marguerite Yourcenar prend forme à travers la représentation de cette dynamique

au sein de l'esprit humain. Ce discours incarne le concept d'une histoire qui reconnaît de manière transparente sa faiblesse à reconstruire le passé, et qui ne dissimule pas cette limitation, mais au contraire l'intègre comme la trame de sa narration.

L'histoire en tant que voie à la reconnaissance de la faiblesse humaine

La particularité évidente de la confession d'Éric réside dans les incessantes tentatives et échecs répétés à comprendre la situation qui semble s'accomplir à son insu. Tout le récit est une enquête de la part d'Éric sur l'enchaînement d'événements qui finiront sur la mort de Sophie. Plus précisément, dans ses propos, se manifeste sa perplexité à comprendre l'intention et la conséquence de ses propres conduites et celles des autres. La question que se pose Éric résume une telle problématique. Il se demande : « Pourquoi les femmes s'éprennent-elles justement des hommes qui ne leur sont pas destinés, ne leur laissant ainsi que le choix de se dénaturer ou de les haïr ? » (98). Cette phrase nous intéresse particulièrement, parce qu'elle dévoile le mécanisme de défense d'Éric derrière son enquête prétendument anodine, déguisée en question, par laquelle Éric donne à la situation une dimension d'inévitable. Ce n'est pas une simple confession de son ignorance devant la nature féminine, qu'il prétend ne pas comprendre, ni une observation neutre quant à la nature humaine. Au contraire, c'est une accusation contre autrui, et une fuite devant sa propre responsabilité.

Dans l'expression d'Éric, il manque le rôle qu'il a joué lui-même dans le dénouement de la tragédie. Au contraire, il s'en prend aux autres (dans ce cas précis, les femmes en général) par des accusations indirectes déguisées en une observation en apparence neutre ou d'ordre général. Dans ses paroles, il y a une tendance évidente à pencher pour une explication abstraite, une évocation de l'universalité dans le but de justifier ses actes. Lorsqu'il lui faut se confronter au problème, il effectue une transition de perspective décevante, déplaçant ses questionnements sur le constat d'une situation particulière vers une considération abstraite et biaisée. Même au dernier moment, l'évocation de l'inévitabilité persiste. Après avoir mis fin à la vie de Sophie de sa propre main, il se dit encore : « On est toujours pris au piège avec ces femmes. » (157)

Éric est une personnalité pathologique, qui recourt à la puissance réductrice du discours pour se présenter comme la victime d'une circonstance hors de son contrôle. Afin de soutenir cette interprétation de la réalité du passé, il évoque tout au long de sa confession l'incapacité de sa perception de reconstituer une affaire révolue d'une manière crédible. Le personnage d'Éric s'impose ainsi comme un symbole de l'attirance fatale de l'homme pour une

interprétation mensongère de la réalité, qui le protège de la confrontation avec un passé inconfortable et le libère de son sentiment de culpabilité.

Le contexte narratif du *Coup de grâce*, c'est-à-dire le fait qu'Éric est le narrateur unique d'un événement du passé au déroulement duquel qu'il est intimement impliqué, permet au lecteur de lire la confession d'Éric comme une forme particulière de l'histoire. Éric est l'historien de son passé ; ainsi, la représentation de sa mentalité pathologique, qui montre une incapacité importante par rapport à la reconnaissance du décalage entre son interprétation du passé et la réalité, fonctionne comme une évocation efficace de la faiblesse humaine à laquelle l'historien (ou, plus précisément, tous ceux qui s'intéressent au passé) ne peut pas échapper. C'est-à-dire l'attachement intransigeant à une interprétation unilatérale et fragmentaire du passé.

Ainsi, *Le Coup de grâce* réfléchit sur la dimension éthique de l'écriture de l'histoire. Celui qui raconte le passé se trouve dans une position avantageuse pour déployer sa vision du passé, grâce au fait que le passé est une entité inanimée, qui est incapable de se défendre contre l'interprétation réductrice qui lui est imposée. Ce qui entrave le plus notre connaissance du passé, c'est notre désir de substituer à la réalité du passé une image qui nous convient. L'histoire d'Éric, qui est la représentation de ce désir humain irrépressible, nous sensibilise à cette partialité inhérente à l'écriture de l'histoire.

L'histoire qui rétablit la complexité du passé

Face à la faiblesse épistémologique de l'homme, qui ne dispose d'autre moyen que de recourir à la puissance explicative du discours pour comprendre la réalité, Marguerite Yourcenar cherche à réaliser une écriture de l'histoire peut remédier cette condition existentielle de l'homme. Contre l'histoire qui fonctionne comme un médium pour déployer l'interprétation subjective du passé avancée par son créateur, l'écrivaine affirme que l'histoire doit aspirer à être l'expression même de l'irréductible du passé. Sa tentative de redonner au temps révolu sa multidimensionnalité inhérente, est réalisée sur deux niveaux, celui de l'individu (*Mémoires d'Hadrien*) et celui de la société (*L'Œuvre au Noir*).

Hadrien symbolise l'être humain qui, grâce aux efforts qu'il a menés tout au long de sa vie pour se connaître lui-même, parvient à reconnaître la vérité que l'existence humaine ne saurait se résumer à un bilan définitif. L'empereur entreprend un voyage rétrospectif, dans l'espoir qu'en revisitant les moments de sa vie qui ont contribué à la création d'une personnalité appelée Hadrien, il pourra « mieux connaître » (302) soi-même. Mais que signifie une meilleure connaissance de soi ? Le discours de l'histoire proposé dans *Mémoires d'Hadrien* est incarné

dans la manière dont l'empereur appréhende cette notion. En examinant son passé, Hadrien retrouve les diverses identités qu'il endossait et dont il se débarrassait, selon la nécessité de la circonstance extérieure – celle de soldat, de politicien, d'amant, de philosophe, d'artiste, d'empereur… Chacun de ces aspects de sa subjectivité, en concurrence pour l'hégémonie du monde intérieur, représente une dimension particulière de la personnalité d'Hadrien. Pourtant, aucun d'entre eux n'est capable d'englober l'existence d'Hadrien. Au contraire, c'est en reconnaissant que sa subjectivité n'est rien d'autre chose que cet état de coexistence et profusion d'identités, qu'Hadrien parvient à une meilleure connaissance de soi.

« Je suis ce que j'étais. » (511) Lorsqu'on appréhende la signification de cette dernière révélation d'Hadrien dans le contexte de l'écriture de l'histoire, il devient apparent que *Mémoires d'Hadrien* dessine une histoire centrée sur la notion de la complexité du passé. Comme dans le cas d'Éric, l'entreprise d'Hadrien de comprendre sa vie à l'aide de l'écriture, s'identifie au travail de l'historien. En relatant les moments incontournables de sa vie, et ainsi en s'approchant d'une connaissance de son existence, Hadrien se présente comme un historien de son passé. L'histoire qu'il écrit ne se conclut pas avec l'établissement d'un discours « maître », dans lequel serait condensée la prétendue essence d'une existence. Au contraire, la rétrospection d'Hadrien s'achève sur la reconnaissance d'une vérité : parler d'une vie ne relève que de la constatation des multiples dimensions du monde intérieur. Ainsi, *Mémoires d'Hadrien* transmet la possibilité d'une écriture de l'histoire libérée de son désir d'attribuer un sens à la réalité du passé, mais qui se définit au contraire comme un témoignage de la complexité du passé.

Dans *Mémoires d'Hadrien*, la restitution de la multiplicité du passé se fait dans la structure narrative d'une rétrospection individuelle. Dans *L'Œuvre au Noir*, le même projet se donne comme articulé par la narration qui assure la polyphonie d'une époque. La recherche de connaissance que mène Zénon met en lumière l'existence d'une société parallèle et clandestine, entretenue par la solidarité des esprits pionniers. La représentation de ce réseau souterrain de ces proto-humanistes sert de rappel que, malgré la présence incontournable du discours religieux qui a régné sur le champ culturel de l'Europe du XVIe siècle, il existait d'autres courants de pensée qui se distinguaient de l'imaginaire dominant de l'époque.

Ce symbolisme épistémologique de Zénon n'est qu'une partie de la manière dont l'écriture yourcenarienne transmet la notion de la complexité du passé. L'autre axe de cette écriture est réalisé par la reconstitution du monde intérieur du petit peuple. À la différence de Zénon, ces êtres humains ont mené leur vie à l'intérieur d'une condition sociale façonnée par l'autorité politico-religieuse du temps. Pourtant, cela ne doit pas occulter le fait que chacun de ces êtres

anonymes est une existence humaine singulière, comme nous le sommes. Yourcenar porte son attention sur des pensées et des sentiments qui ont constitué la subjectivité de ces gens ordinaires. L'écrivaine restitue ainsi la singularité de ces existences humaines, trop souvent réduites à l'imaginaire de la classe sociale à laquelle elles appartiennent.

Ce qui importe dans cette représentation du monde intérieur, c'est qu'elle n'offre au lecteur qu'un accès étroit à la subjectivité. En respectant « les maigres documents concernant la vie de l'homme du peuple » (845), Marguerite Yourcenar veille à ce que sa reconstitution ne s'absorbe pas dans une imagination sans fondement. Une telle représentation a sa propre fonction par rapport au discours de l'histoire qu'elle a transmise. Car sa portée limitée témoigne elle-même du fait indéniable qu'une partie considérable de la singularité des êtres humains du passé demeure inaccessible. Comme dans la représentation du parcours de vie de Zénon, l'écriture de *L'Œuvre au Noir*, qui respecte les lacunes de la connaissance du passé et qui n'hésite pas à rendre ces vides visibles dans le texte, rétablit ainsi la capacité de l'histoire à témoigner de sa propre incomplétude.

Le discours de l'histoire qui se dessine à travers les trois romans historiques de Marguerite Yourcenar, est centré sur la dimension introspective de l'histoire. Ainsi, nous sommes parvenues à une redéfinition de l'histoire. Il s'agit d'une histoire « gratuite », dans le sens où elle tente de se libérer du désir humain de comprendre la réalité du passé par le biais d'une explication réductive. Au contraire, cette histoire se contente d'être l'expression même de la complexité du passé, qui résiste à toute tentative de simplification. En même temps, c'est une histoire « consciente », des limites de la vision du passé qu'elle propose, et qui ne dissimule pas cette faiblesse derrière l'apparence d'une explication lisse et cohérente. En établissant le l'exploration de la subjectivité des êtres humains du passé comme le noyau de l'entreprise du roman historique, Marguerite Yourcenar réintroduit dans l'écriture de l'histoire sa capacité à se critiquer et donc à se renouveler.

Notre recherche contiendra quatre parties.

Dans la première partie, nous établirons le caractère lacunaire de la connaissance historique comme étant sa condition essentielle. Cela ouvrira notre recherche sur un domaine méconnu de l'écriture de l'histoire : la subjectivité d'un être humain du passé. A la suite, une analyse sur la modalité du traitement de la subjectivité dans l'historiographie et le roman historique du XIXe

siècle éclairera le problème d'une réduction fonctionnelle de la subjectivité, qui exige une écriture appropriée.

Dans les trois parties suivantes, nous analyserons les trois romans historiques de l'écrivaine Marguerite Yourcenar, en vue d'y trouver une réponse au problème de la représentation de la subjectivité. La deuxième partie traitera de la condition socio-historique des protagonistes de notre corpus, dans le but de montrer que les situations singulières de chacun reflètent des consciences problématiques par rapport au traitement conventionnel fait aux subjectivités du passé. Ainsi, nous proposerons à travers l'analyse des protagonistes un point de départ pour une écriture alternative de l'histoire qui respecte la singularité de la subjectivité.

Dans la troisième partie seront présentées les méthodes distinctes utilisées pour reconstituer le monde extérieur d'une période historique concernée dans les œuvres. Nous constaterons que la reconstitution de la réalité historique est faite en vue de réfuter une perception historique figée qui considère le passé comme une réalité définitive ; perception qui rend service à la réduction de la subjectivité.

Dans la partie finale, notre recherche se concentrera sur les procédés d'écriture employés dans notre corpus. Nous montrerons que, dans la représentation de la subjectivité du passé et son parcours de vie, est intégrée une vision alternative de l'histoire. Ainsi nous répondrons au questionnement historique posé dans la première partie par une écriture bidimensionnelle qui se présente comme une représentation de la subjectivité et en même temps comme un discours de l'histoire.

Première partie : Un objet d’histoire particulier

Chapitre I La connaissance historique

L'objectif de notre thèse est d'examiner le potentiel novateur du roman historique de Marguerite Yourcenar dans le domaine de l'écriture de l'histoire. Cette thèse amène à considérer deux hypothèses. Premièrement, qu'il est possible et nécessaire de concevoir une écriture de l'histoire qui, à la différence de l'histoire conventionnelle qui s'identifie à l'interprétation du passé par l'écrivain[21], se fonde sur une représentation respectueuse de la subjectivité des êtres humains du passé. Le roman historique de Marguerite Yourcenar incarne cette nouvelle écriture de l'histoire. Deuxièmement, qu'une telle reconstitution littéraire du passé, grâce au fait qu'elle cherche à restituer la subjectivité – un aspect négligé du passé – peut restituer à l'histoire sa dimension introspective. C'est-à-dire la capacité de l'histoire à rappeler l'incomplétude de notre connaissance du passé.

L'écrivain et l'être humain du passé : pendant longtemps, ces deux pôles de l'écriture de l'histoire se sont concurrencés pour assumer le contrôle d'un éventuel aboutissement de l'histoire. Chacun entre dans la bataille avec ses armes propres. L'écrivain, avec sa maîtrise de la source historique qui lui permet d'englober des aspects disparates d'une existence humaine dans une explication cohérente. L'être humain du passé, avec sa subjectivité multidimensionnelle, qui résiste à toutes les tentatives de la réduction fonctionnelle que l'écrivain lui impose. La puissance innovatrice de l'histoire fondée sur la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé réside dans la manière dont elle harmonise l'écrivain et la subjectivité qu'il vise à décrire. Notre proposition est que lorsque l'écrivain se débarrasse du désir d'appréhender la multidimensionnalité d'un être humain dans un récit simplificateur, et ainsi permet à la subjectivité de s'exprimer librement, l'harmonie résultante nous permettra de percevoir l'existence humaine du passé avec un regard équilibré, qui l'englobe dans sa totalité, dans tous ses multiples dimensions.

Pourtant, le terrain n'est pas équitable entre les deux collaborateurs de l'écriture de l'histoire. Limitée est la capacité d'un être humain du passé, de se défendre contre une quelconque abstraction imposée par celui qui entend produire une connaissance définitive sur le premier. Après tout, son existence est inexorablement ancrée dans le passé et ainsi fixée à l'extérieur du texte comme un objet muet, requérant une médiation pour être représenté. Le travail qui consiste

[21] Outre l'historien, un créateur présumé principal de l'histoire, notre thèse entend ajouter le romancier au rang d'acteur principal de l'écriture de l'histoire. Il faut bien remarquer que son roman, dans la manière dont notre thèse l'envisage, ne concurrence pas l'historiographie dans l'établissement d'un fait ; plutôt, la perception du roman historique dans notre thèse apportera une valeur complémentaire à l'histoire conventionnelle. Dans tous les cas il nous faut concevoir une désignation qui englobe ces deux créateurs de l'histoire, des historiens et des romanciers, et pour cela nous voulons adopter le mot « écrivain » ou parfois « auteur », dans le but d'éviter la répétition.

à lui rendre la parole appartient, ultimement, à une autre existence humaine, vivante et intéressée par ce destin lointain : nous. Dans ce contexte, le fondement de notre étude sur la représentation de la subjectivité des êtres du passé ne peut résider en autre chose qu'une réflexion introspective sur notre perception de l'histoire et notre système de production de la connaissance historique. Ce retour sur soi, singulièrement, est en même temps l'une des éducations les plus vitales que notre intérêt irrépressible vers une vie lointaine perdue dans le temps nous octroie.

Avant d'envisager une écriture de l'histoire fondée sur la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé, il nous faut d'abord appréhender la particularité de la subjectivité en tant qu'objet historique, puis examiner le défaut des approches historiographiques qui, dans leur ambition de produire une histoire cohérente, ont mutilé et réduit la totalité de la subjectivité à une explication réductrice. Le traitement réducteur subi par la subjectivité est intimement lié avec le rôle de l'écrivain – l'historien et le romancier – dans l'écriture de l'histoire. Cette négligence de la subjectivité, de sa part, est une conséquence du fait que le passé nous est parvenu d'une façon lacunaire, une situation qui requiert une analyse épistémologique. La première partie de notre thèse examinera cette chaîne de la production d'un discours historique – de la source historique à la réduction de la subjectivité – en passant par le rôle de l'écrivain dans l'élaboration de l'histoire.

La connaissance historique est une entreprise humaine

En 2019, l'équipe qui a dirigé les fouilles dans les ruines de Pompéi est tombée sur une découverte extraordinaire. Un *thermopolium*, une sorte de restaurant « fast-food » de l'antiquité, a été découvert presque intact, avec ses fresques ingénieuses réalisées dans un but publicitaire, décrivant les canards préparés pour la cuisson, afin d'aiguiser l'appétit des passants. Le restaurant est préservé quasi parfaitement, avec ses fresques aux couleurs vives. Pourtant, la mise au jour de ce restaurant n'est pas un événement inédit, étant donné que l'on a pu exhumer des endroits similaires à Pompéi par le passé. La vraie découverte, qui distingue la fouille de ce restaurant des autres, a été permise grâce à l'aide de la technologie archéologique de pointe.

Sur le comptoir, des résidus organiques de plats cuisinés servis dans l'établissement ont été identifiés : des os de canard, des résidus de porc rôti, de la chèvre, des poissons et des escargots. Selon Sophie Hay, archéologue britannique, la présence de ces résidus est une découverte bouleversante. Car qu'elle peut complémenter l'approche conventionnelle concernant le commerce antique qui s'était focalisée davantage sur l'étude des documents judiciaires

classiques[22]. La loi romaine interdisait la vente de plats chauds dans ce genre d'établissement. Donc, ces résidus biologiques sont une preuve explicite qu'il a existé un restaurant qui servait des plats cuisinés, malgré l'interdiction de l'autorité politique de l'époque[23]. Cette découverte nous permet d'imaginer une petite scène de vie dans l'antiquité : celle d'un commerçant astucieux, qui fait le calcul que Rome n'arrivera pas jusqu'à son commerce pour sanctionner la vente de plat chaud auprès des habitants d'un quartier modeste de Pompéi.

Les études historiques commencent par l'analyse de la source historique ; notre connaissance sur le passé est conditionnée par ce qui nous reste du passé. Par sa simple présence ou absence, la source historique rend propice ou inenvisageable une étude historique avant même sa conception. Par conséquent, il nous faut d'abord clarifier la situation épistémologique autour de la notion de source historique, avant d'entamer la recherche sur une écriture de l'histoire inspirée de la subjectivité des personnages du passé, dont la connaissance est déterminée largement par la disponibilité de la source historique. Dans ce chapitre, nous examinerons, à l'aide des réflexions des historiens Marc Bloch et Paul Veyne, l'établissement de la source historique et montrerons que l'intervention subjective et épistémologique de l'écrivain est indispensable pour que la source acquière un sens et une valeur. La réflexion sur cette dimension humaine dans la production de notre connaissance historique, nous permettra de comprendre que l'histoire est une écriture fortement subjective ; qu'elle est un système de pensée potentiellement discriminatoire sur certains aspects du passé.

Si l'on prend en compte la réflexion d'Henri-Irénée Marrou[24], tenter de définir l'envergure de la source historique ne sera pas un projet raisonnable. Il y a une autre question urgente qui

---

[22] L'ensemble des informations et détails de la découverte et un rapport préliminaire des analyses initiales rédigé par Applied Research Laboratory du site Pompéi sont disponibles sur le site officiel du Parc Archéologique de Pompéi. Parco archeologico di Pompei, « THE SNACK BAR OF REGIO V RESURFACES IN ITS ENTIRETY WITH SCENES OF STILL LIFE, FOOD RESIDUES, ANIMAL BONES AND VICTIMS OF THE ERUPTION ». Pompeii Sites, 2020. Consulté le 9 décembre 2021. Disponible sur le lien : <http://pompeiisites.org/en/comunicati/the-ancient-snack-bar-of-regio-v-resurfaces-in-its-entirety-with-scenes-of-still-life-food-residues-animal-bones-and-victims-of-the-eruption//>

[23] C'est une directive répétée maintes fois par des empereurs romains, notamment par Claude. « Voilà de la part de Claude des actes estimables ; [...] Voyant que la plupart du temps il est inutile de défendre une chose aux hommes lorsqu'on ne réforme pas leur vie de chaque jour, il ferma les cabarets où se réunissaient les buveurs, défendit de vendre de la viande cuite et de l'eau chaude et châtia les contrevenants. » Dion Cassius, *Histoire romaine*, LX, 6.
Référence bibliographique : Dion Cassius, *Histoire romaine de Dion Cassius*, traduite en français, avec des notes critiques, historiques, etc. par Étienne Gros, ouvrage continué par V. Boissée, Tome 9, Firmin-Didot frères, Paris, 1867.
Disponible sur la page web de la bibliothèque numérique de Lyon : <http://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_00GOO0100137001100092845> Consulté le 9 décembre 2021.

[24] Marrou souligne l'immensité du critère qui définit la source historique. « Est un document toute source d'information dont l'esprit de l'historien sait tirer quelque chose pour la connaissance du passé humain, envisagé sous l'angle de la question qui lui a été posée. Il est bien évident qu'il est impossible de dire où commence et où

demande une réponse, que la question sur l'immensité de la source historique : la modalité de sa création. Marrou affirme fermement que « l'esprit de l'historien » joue un rôle décisif dans la question de savoir ce qu'est une source historique. Pourtant, cet aspect constitutif de la part du l'écrivain est souvent négligé, d'autant que le progrès scientifique, qui augmente fortement notre capacité perceptive, nous a ouvert une nouvelle voie inédite sur les dimensions physiques du passé. Dès lors que l'on prend en compte de l'augmentation de la source archéologique, une bénéficiaire incontestable du développement scientifique, il est indéniable que la connaissance que les hommes contemporains possèdent, par exemple sur la vie quotidienne dans l'Antiquité, ne permet aucune comparaison avec celle des historiens romantiques, particulièrement du point de vue des matériaux. Nous sommes mieux équipés que les hommes d'hier pour sonder les obscurités du passé dont l'accès nous a été interdit pendant si longtemps. Nous sommes arrivés à un niveau technologique, où l'on peut reconstituer un aspect d'une vie quotidienne à partir d'un fragment d'os au fond d'une jarre. Ce sentiment d'efficacité est immense, à tel point qu'on oublie souvent le trait irréductible de la source historique ; que ce dont elle nous témoigne ne sont qu'une partie infime du passé, qui nécessite une interprétation complémentaire de l'écrivain qui en tire la connaissance.

Aussi fragmentaires soit-elle, la source historique est tout ce qu'on possède sur le passé, lequel nous reste inaccessible. Pourtant, nous identifions souvent la source historique que nous possédons avec le passé lui-même, croyant que l'histoire que nous établissons à partir de ces informations est une reconstruction fidèle du passé. Alors que la source ne nous informe que sur une partie du passé, à partir de laquelle on ne produit qu'une connaissance limitée. Plus on regarde un travail historiographique qui traite d'une période ou d'un sujet vaste, plus il est facile de remarquer un tel phénomène. Souvent, les livres d'histoire générale consacrés à une période historique sautent certains jours, mois, souvent années ou siècles sans pratiquement les mentionner. Le lecteur est alors amené à croire que ces laps de temps n'ont rien de signifiant à nous offrir, ou bien tout simplement ne perçoit pas leur existence. L'historien Paul Veyne critique cette pratique trompeuse, de confondre notre discours historique avec le passé :

> Un historien ne dit pas ce qu'a été l'Empire romain ou la Résistance française en 1944, mais ce qu'il est encore possible d'en savoir. Il va assurément de soi qu'on ne peut pas écrire l'histoire d'événements dont il ne reste aucune trace, mais il est curieux que cela aille de soi : ne prétend-on pas cependant que l'histoire est ou doit être reconstitution intégrale du passé ? N'intitule-t-on pas des livres « Histoire de Rome » ou « La Résistance en France » ?[25]

finit le document ; de proche en proche, la notion s'élargit et finit par embrasser textes, monuments, observations de tout ordre. » Marrou, Henri-Irénée, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954, p. 73.

[25] Veyne, Paul, *op.cit.*, p. 26.

Ce qu'un historien raconte n'est pas ce qui est arrivé mais ce qu'il en demeure encore. Il est évident, s'il ne reste aucune trace sur une certaine partie du passé, qu'aucune histoire sur celle-ci ne sera possible. Ce que critique Veyne est le fait que l'histoire, notre représentation du passé, ne reflète pas les lacunes dans la source historique ; au contraire, dans nos écrits on rend invisibles ces interstices entre les informations historiques, consciemment ou inconsciemment, donnant une impression que l'histoire est cohérente et définitive – alors qu'elle est en réalité partielle et sujette à l'erreur.

L'essence lacunaire de la source historique est-elle insurmontable ? Comme nous avons remarqué, il est indéniable que le développement méthodologique a contribué à des découvertes totalement inédites. Peut-être cette idée n'est-elle pas si absurde, que nous arriverons un jour à combler les lacunes de nos connaissances, à l'aide du développement scientifique, que l'on ne peut même imaginer pour le moment ? En reconnaissant prudemment la croissance avérée de notre connaissance du passé, Marc Bloch met en garde contre cette perspective optimiste :

> Le passé est, par définition, un donné que rien ne modifiera plus. Mais la connaissance du passé est une chose en progrès, qui sans cesse se transforme et se perfectionne. [...] D'immenses pans d'humanité sont sortis des brumes. [...] Des procédés d'investigation jusque-là inconnus ont eux aussi surgi. [...] Tout cela est certain. Tout cela nous permet les plus vastes espoirs. Non des espoirs illimités. Ce sentiment de progression véritablement indéfinie que donne une science comme la chimie, capable de créer jusqu'à son propre objet, nous est refusé. C'est que les explorateurs du passé ne sont pas des hommes tout à fait libres. Le passé est leur tyran. Il leur est interdit de rien connaître de lui qu'il ne leur ait lui-même livré, sciemment ou non[26].

Ce propos nous intéresse pour deux raisons. Premièrement, parce qu'il définit la nature du passé, dans une comparaison avec l'objet scientifique. Cela implique que le passé n'est pas malléable à notre effort de transformation et que l'on doit l'accepter dans son état fragmentaire. Deuxièmement, parce que son expression « sciemment ou non », nous invite à réfléchir sur la manière dont la source historique nous est parvenue.

La dernière phrase résume une conviction que Bloch a répétée à maintes reprises dans ses travaux. À savoir que les traces du passé sont réparties d'une manière arbitraire, et que l'historien doit assumer le fait que certains aspects du passé lui resteront à jamais inaccessibles. Pourtant, ce qu'il veut faire entendre lorsqu'il dit « rien connaître de lui » n'est pas clairement défini. Bien qu'il déclare que le passé nous interdit de connaître ce qu'il ne nous a pas livré, il semble que Bloch continue d'affirmer que la technologie nous a permis de faire des découvertes

[26] Bloch, Marc, « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien », *op.cit*., p. 889-890.

inédites, rendant visibles des aspects du passé auparavant inconnus. La comparaison avec la science donne la réponse : dans le domaine de la chimie, il est possible de créer une substance qui n'avait encore jamais existé, et celle-ci constitue la même valeur comme objet de recherche qu'une substance naturelle. Une telle approche n'est pas permise pour l'étude du passé, à cause de la distance temporelle entre le passé et le présent, où la recherche se fait. Un bâtiment restauré n'est jamais l'original, quelle que soit sa ressemblance, parce qu'il est érigé sur un espace temporel différent.

La découverte, même si elle était inconcevable auparavant en raison des limites technologiques d'alors, ne crée rien en soi et ne peut rien dire sur ce qui n'existe pas en premier lieu. Des événements ou des phénomènes ayant eu lieu mais qui ne nous laissent rien, on ne peut y accéder que par une spéculation qui ne dépassera jamais le champ de l'hypothèse. Donc, ce qui compte le plus pour Bloch (et de nombreux historiens), est le respect absolu de ce fait inexorable. C'est-à-dire qu'une grande partie du passé est perdue pour de bon, et que l'étude du passé doit respecter cette absence irrémédiable[27]. Pour Bloch l'histoire n'est pas une étude qui accepte l'approche méthodologique basée sur l'imagination créatrice ; elle se définit strictement par la reconstitution basée sur la donnée incomplète.

La perspicacité de l'observation de Bloch se trouve aussi dans cette expression succincte : « sciemment ou non ». Car elle ouvre notre perception sur la notion qu'une partie considérable du passé nous parvient par le biais d'un acte conscient, voire que la source historique dissimule certaines informations, parce qu'elle est un résultat de l'activité humaine. Historien de la critique des sources, Bloch s'est investi profondément dans l'analyse de la caractéristique du témoignage[28]. Il distingue les témoignages en deux catégories : volontaires et involontaires.

Un témoignage volontaire, notamment des œuvres narratives, correspond à ceux qui sont rédigés en vue de transmettre des informations jugées dignes d'être préservées (de la part du témoin). Pour faciliter la réception de son discours, le témoin adopte des stratégies, par exemple exagérer un détail ou en revanche en cacher un autre. Une telle motivation derrière le témoignage volontaire nous rappelle la nécessité de développer un réflexe cognitif, qui consiste

[27] La perception de la légitimité de l'acte d'imaginer l'absence du passé, autorisée dans l'écriture de l'histoire, est la ligne de démarcation qui différencie les disciplines de l'écriture de l'histoire. Avant l'apparition de l'École des Annales, le consensus dans l'historiographie a été qu'une transcription de faits historiques, qui se trouvent dans les documents (prétendus) fidèles à ce qui s'est passé, notamment des archives institutionnelles, suffit à constituer l'histoire. Pourtant, comme nous le montrerons dans les prochains chapitres, au cours du développement de l'historiographie il est révélé que le prétendu « fait » est toujours imbu de la perspective subjective de son créateur ; cette révélation a rendu possible aux historiens de reconnaître l'inévitabilité d'une intervention active du chercheur qui déchiffre le document, au lieu de le transcrire passivement.

[28] Cf. Bloch, Marc, « Réflexions pour un lecteur curieux de méthode », *op.cit*., p. 510.

à se demander si « œuvres narratives [...] vouées, de propos délibéré, à instruire les générations à venir » ne cachent pas « tout autre chose que ce qu'elles prétendaient nous dire[29] ».

Un témoignage involontaire, par exemple un livre de comptes d'un commerçant, ne possède pas cette volonté d'instruire, mais contient également de renseignements sur le temps de son écriture, dans ce cas particulier sur la structure économique du temps. Cette information nous est aussi cachée, même si c'est de manière inconsciente. Elle n'est rendue visible que lorsque l'intelligence de l'historien en perçoit l'existence.

Dans les deux cas, la valeur d'un témoignage n'est pas complète sans la capacité de l'historien de percevoir par-delà de ce qui lui est donné. Le passé ne nous est arrivé que partiellement, d'autant que les hommes du passé font leurs choix, consciemment ou inconsciemment, sur ce qui est digne d'être légué. Donc, il faut aux hommes du présent de savoir déceler ce qui se cachent derrière, par un processus critique. Bloch comprend que la vitalité humaine est indispensable dans la transmission et la réception du passé, que la source historique n'est pas une entité fixée, mais un aboutissement d'un projet heuristique dirigé par l'historien.

Revenons maintenant sur la critique de Veyne sur l'illusion d'une reconstitution totale. Il affirme que la cause de cette illusion est l'aveuglement cognitif causé par la source historique qui oriente préalablement l'attention de l'historien. Son argument se rapproche avec une similitude surprenante de l'insistance de Bloch sur l'exigence critique de la part de l'historien pour dévoiler ce qui se cache derrière le témoignage :

> L'illusion de reconstitution intégrale vient de ce que les documents, qui nous fournissent les réponses, nous dictent aussi les questions ; par là, non seulement ils nous laissent ignorer beaucoup de choses, mais encore ils nous laissent ignorer que nous les ignorons. Car c'est presque un effort contre nature que d'aller imaginer que puisse exister une chose dont rien ne nous dit qu'elle existe ; avant l'invention du microscope, personne n'avait eu l'idée toute simple qu'il pût exister des animaux plus petits que ceux que nos yeux arrivent encore à distinguer[30].

A l'instar de Bloch, Veyne traite la source historique comme un objet vivant ; il affirme également qu'elle peut dissimuler l'existence de certaines informations à la perception de l'historien. Pourtant, il y a une différence subtile entre la perspective de Bloch et celle de Veyne ; tandis que Bloch se concentre sur le décryptage de l'intention de l'expéditeur de l'information, Veyne insiste sur le fait qu'il faut sortir de l'horizon de perception délimité par la source historique, car celui-ci n'est qu'une des façons de saisir la réalité du passé – dont certains des

[29] *Ibid*.
[30] Veyne, Paul, *op.cit.*, p. 26.

aspects nous sont encore imperceptibles. Veyne nous met en garde contre la perturbation, causée par la source, de la capacité cognitive de l'historien. La source historique attire notre attention vers ceux qui sont présentés explicitement. Cette fixation cognitive conduit à un blocage mental, qui nous fait croire que le point de vue impliquée dans la source historique est la seule perspective légitime pour appréhender le passé. Notre capacité de perception est absorbée par les minces détails que nous traitons comme étant le passé entier. Donc, pour en sortir il nous faut chercher en dehors des limites dans lesquelles nous enferme la source, et entreprendre de concevoir activement l'inconcevable.

A l'aide de l'observation de Veyne et de celle de Bloch prises ensemble, nous pouvons clarifier la condition épistémologique autour de l'établissement de la source historique, qu'il est un processus inséparable avec l'intervention intellectuelle de l'écrivain. Au cœur de cette affirmation se trouve la prise de conscience que le passé dans son ensemble n'est jamais directement atteignable, qu'il est transmis d'une façon lacunaire. Face à cette situation, d'un côté, la critique de témoignage de Bloch accentue le déchiffrement interne de la source historique. Il incite le chercheur à réfléchir sur des informations implicites renfermées dans la source historique, par exemple le motif de l'émetteur ou le reflet de la structure sociale. De l'autre côté, Veyne dirige l'attention du chercheur vers l'extérieur de la source historique. Il nous invite à en sortir consciemment, pour qu'on puisse apercevoir qu'elle n'est qu'un fragment, qui ne reflète qu'une dimension particulière de l'entité complexe qu'on appelle le passé. La réflexion de Veyne est orientée vers la reconnaissance de la faiblesse de la perception humaine, qui néglige souvent le fait que l'existence d'une source témoigne aussi de l'absence d'autres. En une certaine mesure, c'est aussi une perspective optimiste, puisqu'elle affirme la capacité de l'homme à renouveler sa perception du passé.

La distribution aléatoire des traces du passé façonne largement la topologie de l'étude historique, en nous permettant ou interdisant l'accès à certains aspects du passé. Pourtant, le déterminisme de source n'est pas aussi absolu qu'on le pense, si on est attentif au fait que ce dont témoigne la source historique s'élargit en fonction du questionnement que nous lui appliquons ; son sens et sa valeur ne sont pas acquis mais sont à repérer par l'approche analytique du chercheur. Compte tenu de l'état lacunaire de la source historique, l'interprétation subjective de l'historien est indispensable à l'achèvement de l'étude historique. En fait, le caractère fragmentaire de la source historique garantit la diversité de l'histoire, car chacune des interprétations subjectives employées pour combler ces vides donne lieu à des discours historiques distincts. Si, comme le déclare Veyne, « La connaissance historique est taillée sur

le patron de documents mutilés[31] », la mutilation est certainement à déplorer mais est paradoxalement bienvenue, parce qu'elle exige des manières singulières que chacun des historiens choisit pour observer et réparer ces mutilations ; leurs choix permettent que l'histoire soit définie comme une évolution constante qui se renouvelle, sans être fixée dans un dogme.

[31] *Ibid*.

Chapitre II Le rôle de l'écrivain dans l'écriture de l'histoire

Nous avons affirmé que dès son travail préliminaire de documentation, la perspective de l'écrivain est indissociablement engagée à la production du sens, en accordant une signification à une source donnée. C'est la nature fragmentaire de la source historique qui nécessite l'intervention active de l'écrivain. Pourtant, l'interaction entre la source et l'écrivain n'est qu'une partie de l'équation qui définit l'histoire comme un système subjectif, parce que l'établissement du fait historique est toujours subordonné à l'objectif plus vaste d'avancer l'argument historique de l'écrivain. L'utilité potentielle que l'écrivain tire d'une information particulière est indissociable de la contribution de cette dernière comme élément d'un raisonnement au récit de l'écrivain. Avec les documents en main, son travail est maintenant de répondre à une question primordiale : parmi la masse chaotique du passé, qui s'accroit le temps passant car celui-ci transforme le présent en passé, sur quoi écrira-t-il au nom de l'histoire ?

Ce sera un travail compliqué de synthétiser les définitions de l'histoire que proposent les écrivains dans une définition cohérente sur laquelle il pourra y avoir un consensus. Selon Hérodote, l'histoire est un acte de mémoire, une lutte contre le temps qui efface tout, et contre lequel, insiste-t-il, il faut sauvegarder « les grands exploits[32] » accomplis par les hommes. Pour Bloch, l'histoire doit traiter des faits « relatifs à l'hommes et spécialement l'homme en société[33]. » La dimension collective de l'humanité est essentielle dans sa conception de l'histoire et conséquemment le sera aussi pour les historiens des Annales. Pour sa part, Veyne n'hésite pas à trancher pour l'idée que l'histoire est un « roman [...] vrai[34] » et une « connaissance par documents[35] », en portant son regard vers la nature indirecte de la connaissance historique. Tolstoï, enfin, avance que l'histoire vise tout d'abord « la vie des peuples et de l'humanité[36]. »

Malgré les différences entre elles, ces conceptions de l'histoire partagent un point commun : elles sont toutes une description d'un domaine de recherche déclarée par l'écrivain. Ces définitions montrent qu'écrire l'histoire consiste essentiellement en un travail de délimitation subjective. L'écrivain distingue dans le passé ce qu'il considère « historique » et qui mérite une écriture et ainsi une valeur, d'avec des faits anecdotiques dont le potentiel intellectuel reste

[32] Hérodote, *L'Enquête. Livres I à IV*, I.
Référence Bibliographique : Hérodote, *L'Enquête. Livres I à IV*, texte présenté, traduit et annoté par Andrée Barguet, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.
[33] Bloch, Marc, « Comment et pourquoi travaille un historien », dans Bloch, Marc, *op.cit.*, p. 839.
[34] Veyne, Paul, *op. cit.*, p. 23
[35] *Ibid.*, p. 15
[36] Tolstoj, Lev Nikolaevič, *op.cit.*, p. 1557.

négligeable pour lui. Il découpe le passé en morceaux intelligibles puis les organise selon son dessein d'établir l'histoire, et ainsi produit sa représentation du passé.

Tout comme elle l'a été au niveau de la documentation, la présence de l'écrivain à travers l'achèvement de son histoire est incontestable ; les choix qu'il y effectue ne sont pas gratuits, mais reflètent sa condition humaine. L'écrivain est motivé à traiter le passé tel qu'il l'envisage. Ce qui nous intéresse dans notre thèse, c'est la manière dont les écrivains traitent leur motivation, que ce soit en la reconnaissant ou la niant, voire l'intégrant ou la dissimulant dans le texte. C'est parce que la représentation déformante de la subjectivité des êtres humains du passé, c'est-à-dire la réduction de ceux-ci à un symbole ou à un argument, a été largement motivée par la volonté de l'écrivain de les subordonner à son interprétation du passé.

Ce que nous considère problématique est la notion répandue que la subjectivité de l'écrivain n'a aucune place dans l'histoire. C'est pourquoi, avant de nous attaquer à la problématique de la manifestation de la subjectivité de l'écrivain dans le texte, il nous faut d'abord éclairer l'évidence que l'écrivain est la force directrice qui établit et organise les fragments du passé – dont la subjectivité des personnages fait partie – afin de représenter le passé à sa façon ; qu'il domine à tous les niveaux d'écriture de l'histoire et qu'il est impossible que l'écrivain soit absent dans son histoire. Pourtant, la conception selon laquelle le résultat final d'une écriture de l'histoire est intimement lié à la subjectivité de l'écrivain, que « l'histoire est inséparable de l'historien[37] » comme l'a affirmé Marrou, a été contestée souvent et les conséquences de ce conflit subsistent encore à ce jour. De nombreux historiens entendaient chasser entièrement la subjectivité dans leur écriture pour atteindre l'illusoire vérité pure. Le débat s'est cristallisé autour d'une problématique : l'objectivité de l'histoire. L'idée d'une histoire débarrassée de l'aspect subjectif, qui se raconte toute seule sans l'intervention du narrateur (où de l'historien), a commencé avec le reproche fait contre Hérodote, selon lequel il déformait la vérité historique en un spectacle agréable. Elle est concrétisée par les efforts d'historiens à l'ambition scientifique qui voulaient effacer les moindres traces de subjectivité dans leurs écrits. L'obsession a atteint son paroxysme durant la deuxième moitié du XIXe siècle, avec le mouvement qui a voulu couronner l'historiographie de la scientificité. La subjectivité de l'écrivain est alors condamnée comme un opposant à l'objectivité, qui affaiblit la scientificité si fortement recherchée.

Malgré cette opposition vive contre la subjectivité, il nous arrive, lecteur de l'histoire, de nous demander si ces détracteurs de la subjectivité ont vraiment réussi à la chasser complètement de l'histoire, d'autant plus que l'on a pu constater, notamment dans l'histoire

[37] Marrou, Henri-Irénée, *op. cit*., p. 47.

méthodique, des surgissements flagrants de jugement subjectif. Aujourd'hui, l'objectivisme avancé par l'histoire méthodique est en effet abandonné ; pourtant, le consensus selon lequel la subjectivité de l'écrivain est une chose à réduire au minima et à rendre invisible pour qu'elle ne déborde pas sur le passé et ainsi garantisse l'objectivité, subsiste. De supprimer à refouler : la voie vers l'objectivité reste la même.

L'objectif de ce chapitre est de proposer trois arguments successifs : d'abord que le rôle de l'écrivain est indispensable pour digérer le passé, vaste et pourtant fragmentaire, afin d'en tirer un récit intelligible ; ensuite que l'objectivité de son histoire est garantie vraiment lorsque l'écrivain manifeste dans le texte la manière dont sa subjectivité a dirigé son travail, particulièrement son doute ou son impuissance devant le passé inaccessible ; enfin, que l'acte d'avertir le lecteur que l'histoire est destinée à ne remplir qu'incomplètement son objectif de chercher la vérité du passé, est aussi une valeur importante que porte l'écriture de l'histoire.

La reconnaissance de l'influence directrice de l'écrivain libère l'histoire vers d'autres valeurs que la simple transmission des faits, rendra ainsi perceptible la valeur d'une histoire racontée au travers de la subjectivité des personnages du passé. Pour soutenir cette proposition nous reprendrons la théorie de l'historien Hayden White présentée dans l'article « The Structure of Historical Narrative (La structure du récit historique)[38] ». Selon l'auteur la puissance explicative d'une histoire se manifeste à travers trois niveaux : celui du « récit (story) », de « l'argument (argument) » et de « l'intrigue (plot)[39] ». Chaque écrivain, avec une ambition différente par rapport à ce que son histoire signifiera, attribue différents degrés d'importance à ces trois niveaux ; cette stratégie résulte en divers discours historiques, chacun avec un objectif unique. La proposition de White nous aide à percevoir l'influence incontestable de l'écrivain par rapport à la formation de son histoire, au niveau où il est impossible de concevoir une histoire sans lui et ainsi à dépasser le système de valeur étroit construit autour d'un concept de l'histoire purgée de la subjectivité.

Parmi les effets acquis par ces niveaux d'explication, nous examinerons de plus près l'effet de l'intrigue pour une utilisation ultérieure. Car l'intrigue, c'est-à-dire le mode particulier à l'écrivain d'organiser ses éléments du récit, est lui-même une expression de sa réflexion générale sur la signification de l'acte d'écrire l'histoire. Notre hypothèse est que les procédés d'écriture particuliers à un écrivain, en se répétant dans le texte, expriment son idée sur la

[38] White, Hayden, « The structure of historical narrative », dans White, Hayden, *The Fiction of Narrative : Essays on History, Literature, and Theory*, Baltimore (United States), The Johns Hopkins University Press, 2010, p. 112-125. Toutes les traductions des passages cités de cet article sont faites par nous.
[39] *Ibid*., p. 123.

manière dont l'homme comprend le passé. Ainsi, chaque histoire est chargée d'une signification et d'une valeur singulière, indépendamment de la validité de ses informations factuelles.

Après avoir établi la présence de l'écrivain dans l'écriture de l'histoire, nous allons explorer la voie par laquelle l'objectivité de son l'histoire est garantie. Au lieu de se cacher, l'écrivain doit se rendre visible, particulièrement son paysage mental qui engendre son raisonnement et sa méthode, afin que le lecteur puisse les prendre en compte pleinement, puis se faire un jugement bien informé sur l'objectivité de l'histoire. Il faut à l'écrivain la transparence, c'est-à-dire une résolution de déclarer ses positions. Pourtant, la transparence seule n'est pas suffisante pour garantir l'objectivité, si l'écrivain garde toujours la volonté d'imposer son argument comme étant le plus raisonnable. En revanche, il peut bien accepter l'état provisoire de son histoire – comme le sont toutes les histoires –, que celle-ci n'est constituée que « des succès partiels, tout relatifs, hors de proportion avec l'ambition initiale[40] ». Autrement dit, c'est en lâchant le désir de contrôle que son histoire devient enfin objective. La poursuite de l'objectivité n'est complète que lorsque la divulgation du raisonnement est accompagnée d'une humilité devant la limite existentielle de tous les raisonnements historiques, qui rappelle constamment au lecteur qu'une grande partie du passé est irréversiblement perdue. C'est à ce moment où nous reprendrons le concept de l'intrigue avancée par White ; parce qu'une écriture qui reconnaît et se montre consciente de l'impuissance de l'entreprise humaine à comprendre le passé dépasse le simple compte rendu et s'élève au niveau de discours, qui nous rappelle que notre perception du passé peut être défaillante.

La relation entre l'objectivité de l'histoire et le choix narratif de l'écrivain

La différence de perspective sur l'attitude idéale de l'écrivain par rapport à son histoire a été bien présente depuis l'Antiquité, repérable dans les deux textes primordiaux de l'historiographie : *L'Enquête* d'Hérodote et *La Guerre du Péloponnèse* de Thucydide. Ce dernier, dont l'histoire établit un archétype de l'histoire politique par sa façon de présenter des décisions politiques et militaires comme composants principaux de l'histoire, se distingue nettement d'Hérodote qui, en intégrant dans son histoire tout ce qu'il a pu observer, du mythe aux mœurs locales, essaie de donner un paysage global d'un temps révolu. D'où vient la dénonciation contre Hérodote de la part des historiens postérieurs, qu'il a cherché, au lieu de la vérité, la beauté ou le plaisir pour ses lecteurs, en les invitant à l'excitation émotionnelle. Nous examinerons si une telle disqualification contre Hérodote est légitime. Nous démontrerons que

[40] Marrou, Henri-Irénée, *op. cit*., p. 52.

Thucydide a commis une erreur en n'évaluant la valeur de l'histoire qu'au niveau de la fidélité factuelle et que Hérodote, en réalité, a atteint une objectivité plus sophistiquée par son attitude envers sa propre écriture [41].

La critique la plus répandue sur Hérodote est qu'il a écrit une tragédie ou poésie, mais pas de l'histoire. L'un des défauts de *L'enquête,* selon ses détracteurs, est qu'elle tend vers un spectacle et s'éloigne d'une histoire austère fidèle aux faits ; que face aux événements révolus, Hérodote vise à susciter l'émotion, celle que lui-même a ressentie et en même temps qu'il a voulu faire ressentir au lecteur. Thucydide, d'une vingtaine d'années plus jeune que Hérodote, incarne cette perspective critique contre l'histoire poétique dont il qualifie les auteurs en termes dénonciateurs. Dans l'introduction à *La Guerre du Péloponnèse,* il se réfère explicitement à Homère, pour citer l'approximation que celui-ci a faite quant au nombre des navires impliqués dans la guerre de Troie. La façon dont il traite le propos d'Homère montre sa perception critique contre le procédé narratif du poète : « Faut-il, ici encore, en croire les poèmes d'Homère ? Sans doute peut-on supposer qu'en étant poète, il a voulu embellir son sujet en le grandissant[42] ».

La perception que certains écrivains et leur style d'écriture exagèrent des faits jusqu'à des proportions mensongères, à des fins esthétiques, revient pour lui à établir la supériorité de son écriture sur celle des écrivains qu'il n'hésite pas à dénoncer comme des « poètes » ou des « logographes » – un terme qui désigne des créateurs de chronique en prose, utilisé pour désigner les premiers historiens grecs parmi lesquels se trouve Hérodote. Contre ces auteurs il fait appel à la vigilance du lecteur : « N'allons pas faire plus de cas des poètes, qui, pour les besoins de l'art, ont grandi les événements de ce temps, ni des *logographes*, qui, en écrivant l'histoire, étaient plus soucieux de plaire à leur public que d'établir la vérité[43]. » Thucydide établit ainsi la primauté de la recherche de vérité qui se couple avec une écriture austère et sans émotion, sur l'achèvement esthétique couplé avec l'écriture poétique qui, dans sa poursuite de la beauté ou l'agrément, est destiné à déformer la vérité. Dans l'affirmation de Thucydide, Jablonka aperçoit une doctrine :

> La légende noire d'Hérodote et la querelle des tragiques, font émerger un idéal adossé à son contraire : l'histoire, vérité, sans divertissement, et l'histoire-poésie, théâtralisée, pleine de séductions mensongères.

[41] La vérification des faits racontés par des historiens, est non seulement le but de notre thèse mais dépasse le cadre de cette thèse, qui ne vise pas en aucun cas la véridiction des faits dans quelconque livre d'histoire. Plutôt, nous voulons concentrer notre analyse à la problématique de transparence : la présence de l'auteur dans son écriture, la divulgation volontaire de la motivation d'écrire, de son engagement et l'implication de cette attitude d'écrivain par rapport la représentation de la subjectivité des personnages du passé.

[42] Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, I, 10.
Référence bibliographique : Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, texte présenté, traduit et annoté par Denis Roussel, Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

[43] *Ibid*., I, 21.

> Ce faisant, Thucydide et Polybe font coïncider une épistémologie et une esthétique : l'histoire ne saurait charmer ni émouvoir. Elle ne vise que l'austère vérité[44].

L'austère vérité est devenue le mantra qui dominera tous les historiens qui visent la scientificité dans leurs écritures. L'affirmation de Ranke de ne raconter que « ce qui s'est réellement passé » remonte à cette contestation contre l'histoire qui émeut, passionne. Jablonka a bien raison lorsqu'il conclut que Thucydide et Polybe font fusionner l'épistémologie et l'esthétique ; parce qu'ils ont érigé une causalité artificielle entre l'écriture poétique et une compréhension erronée du passé, en affirmant que la première engendre la deuxième. A leurs yeux, une histoire passionnée n'atteindra jamais à la vérité. Poésie n'est jamais l'histoire. Une notion principale qui soutient une méthodologie : l'objectif de l'histoire doit être, uniquement, la transmission des faits du passé.

Contre cette condamnation, nous voulons reprendre la réflexion de l'historien américain Hayden White qui explore des valeurs potentielles de l'histoire outre la transmission des faits. Selon White, chaque écrivain en construisant la structure de son histoire utilise trois éléments explicatifs, le récit, l'argument et l'intrigue, afin de construire son histoire[45]. La proportion entre ces trois éléments, selon l'importance que l'écrivain leur attribue, détermine la structure formelle de l'histoire et son objectif principal. Pour notre thèse, la réflexion la plus importante dans la proposition de White est son intuition que tous les discours historiques peuvent être qualifiés comme histoire narrative, tant qu'il y a un narrateur qui organise les informations afin de raconter le passé à sa façon[46]. Parce que cet appel à l'attention sur le rôle directeur de l'écrivain ouvrira notre réflexion vers la manière dont l'écrivain garantit l'objectivité de son histoire en se révélant dans son discours, au lieu de condamner à jamais certaines écritures de l'histoire incompatible avec le but d'objectivité.

White déploie son concept en comparant les livres de trois historiens : *L'histoire allemande à l'époque de la Réforme* de Leopold von Ranke, *De la démocratie en Amérique* d'Alexis de Tocqueville et *La civilisation de la Renaissance en Italie* de Jacob Burckhardt. Chacun a un objectif différent en termes de représentation de l'histoire : la description des événements du passé, la proposition des théories basées sur l'observation d'une société du passé et la communication d'une perspective particulière de percevoir mentalement une période révolue. Ces objectifs différents correspondent aux différents niveaux de compréhension.

[44] Jablonka, Ivan, *op.cit*., p. 26.
[45] White, Hayden, *op.cit.*, p. 113.
[46] *Ibid.*, p. 119.

Le niveau de récit concerne principalement la description factuelle des événements du passé ; dans ce niveau, la compréhension du passé est achevée en montrant ce qui s'est déroulé dans un laps de temps déterminé. L'histoire de Ranke, qui décrit le devenir de la société allemande dans un récit chronologiquement organisé avec un commencement et une fin bien identifiable, se concentre sur ce niveau de compréhension. La plupart des histoires narratives conventionnelles doivent leur fonction explicative à ce niveau.

Dans le niveau de l'argument, ce sont les réflexions de l'écrivain sur un certain sujet qui l'emportent sur l'explication par un récit linéaire. Au lieu de suivre exclusivement le changement d'une époque au travers des événements, le niveau de l'argument nous apporte une compréhension en présentant des réflexions tirées de l'observation globale de la structure sociale. Dans le cas de Tocqueville, c'est sa théorie sur la différence entre une société démocratique et une société aristocratique, qui éclipse son compte rendu des événements. Dans le niveau de récit, l'histoire de Tocqueville est incomplète, sans un commencement ni une fin, définis chronologiquement. Son approche préfère l'explication par des arguments.

Si dans les deux histoires respectives la proportion entre le récit et l'argument varie, c'est parce qu'elles répondent à des exigences différentes. L'histoire de Ranke est construite avec un commencement et une fin, parce que c'est dans la description d'une durée que se trouve le sens de son histoire, qui nous montre, selon les mots de White, « the way it all comes out (la manière dont tout s'est déroulé)[47] ». À l'inverse, le sens de l'histoire chez Tocqueville ne se trouve pas dans sa fin, mais dans l'argument avancé à l'aide du récit ; qui nous révèle « the point of it all (la signification de tout ce qui est raconté)[48] ».

Le niveau de l'intrigue concerne moins la représentation du passé elle-même que la perspective de l'écrivain utilisée pour codifier ce passé. Ce qui se passe dans ce niveau, est moins une explication que le fait d'inviter le lecteur à regarder une certaine période sous un éclairage particulier. Le lecteur est invité à revivre l'atmosphère d'une époque, qui provient de la perspective par laquelle le passé est interprété. Dans *La civilisation de la Renaissance en Italie* de Buckhardt, la particularité de ce niveau, qui concerne moins le passé que la façon de le mettre en intrigue, cause une ambiguïté par rapport au récit et à l'argument. Par rapport la structure du récit, il n'y a pas de commencement ni de fin, mais seulement des milieux : les scènes de l'Italie qui corroborent sa vision du pays pendant le XVe et le début de XVIe siècle. Par rapport à ces scènes, Buckhardt, au lieu de les analyser pour en tirer ses arguments, ne fait

[47] *Ibid*., p. 115.
[48] *Ibid*.

que les enregistrer comme des données en état de pré-analyse. Si l'histoire de Buckhardt explique bien une chose, c'est la déclaration d'une perte, que White résume ainsi :

> The "point" of the story is present from the very beginning. It is that there existed an age of peculiarly intense individualism in Italy during the fifteenth and early sixteenth centuries [...] and it is now ended. [...] Let him who has eyes to see with look on the glory of age and weep[49].
>
> [Traduction] Il y avait une époque fortement marquée de l'individualisme en Italie pendant le XVe et le début de XVIe siècle ; [...] cette époque est maintenant terminée. [...] Que les hommes qui ont des yeux voient la gloire du temps et pleurent.

Le message est « this once was, but no more (ça a été, mais ça n'est plus) [50]». La présence de l'écrivain dans ce niveau se distingue nettement des deux précédents, parce qu'il se résigne, au lieu de proposer une narration des événements ou une théorie sur la structure d'une société. C'est au lecteur, qui se trouve devant un amas de données, de deviner le sens de cette masse organisée et ainsi identifier le mode de codification que propose l'écrivain.

White classifie l'histoire narrative en trois types : « processionary (processionnaire) », « structuralist (structuraliste) » et « impressionistic (impressionniste) [51] ». L'utilité principale de ce modèle est qu'il nous offre une perspective analytique qui identifie clairement les ambitions explicatives de diverses histoires et propose une explication logique concernant leurs formes distinctes. Selon ce modèle, la façon dont une histoire est écrite est déterminée, selon la combinaison entre l'explication descriptive du récit, la proposition théorique de l'argument et la perspective globale sur le passé évoquée par l'intrigue. Ainsi sommes-nous amenés à un cadre analytique qui explique les différences entre les histoires comme la différence de choix effectué par l'écrivain. Par la suite, White argumente, que malgré l'approche différente que l'écrivain emploie pour construire son histoire, les histoires peuvent relever d'une même catégorie de l'histoire narrative, si elles partagent une même caractéristique : la présence d'un « knower (quelqu'un qui sait) [52] », qui nous raconte et nous informe sur ce qu'il sait en choisissant les procédés d'écriture les plus efficaces. Ainsi le principe du système de l'histoire proposé par White se résume à la présence d'un narrateur conscient de son rôle, à savoir de transmetteur de savoir :

[49] *Ibid*., p. 117.
[50] *Ibid*., p. 118.
[51] *Ibid*.
[52] *Ibid*., p. 119.

> We might say, then, that a narrative is any literary form in which the voice of the narrator rises against a background of ignorance, incomprehension, or forgetfulness to direct our attention, purposefully, to a segment of experience organized in a particular way[53].
>
> [Traduction] Nous pouvons dire, alors, qu'une narration est toute forme littéraire dans laquelle la voix de narrateur s'élève contre l'arrière-plan d'ignorance, d'incompréhension, ou d'oubli, pour diriger notre attention, à dessein, à une série d'expérience organisé dans une manière particulière.

Percevoir et reconnaître le rôle directeur de l'écrivain dans l'histoire ouvre l'histoire aux valeurs potentielles en plus de la simple transmission du fait. La valeur de l'histoire peut s'élargir en trois volets : une explication d'un devenir effectuée par le récit, une intelligence sur la société humaine proposée par l'argument et une réflexion sur la perspective par laquelle l'écriture de l'histoire charge le passé d'une signification, exprimée par l'intrigue. Au cœur de ce système se trouve l'écrivain qui organise les faits selon sa stratégie explicative, afin de transmettre sa compréhension du passé dans une écriture narrative.

Revenons à la dénonciation de Thucydide contre des histoires écrites par des poètes ou des logographes. L'aspect le plus troublant dans la critique de Thucydide contre Homère est qu'il suppose trop facilement que les poètes vont déformer les faits pour les embellir et les logographes pour faire plaisir à son audience. Pour lui la suspicion suffit à condamner une certaine écriture comme non-objective et y voir ainsi une non-histoire. En procédant à cette causalité entre un but esthétique et le mépris de l'objectivité, il fait voir le raisonnement de son système de valeur : que l'évaluation de l'objectivité dans l'histoire ne concerne que ses descriptions factuelles, dont la transmission fidèle est le seul but légitime de l'histoire. Son concept de légitimité de l'histoire est basé sur la vérité factuelle – qui dans son histoire se traduit en observation limitée au champs politique et militaire. Pourtant, pour que ce principe soit valable, il faut que la vérité du passé soit accessible d'une façon évidente, sans ambiguïté ; ce qui, évidemment, n'est pas le cas pour majorité des situations. A cause de la limite existentielle qui empêche d'observer le passé au moment où il était le présent, il est impossible que les informations factuelles nous parviennent sans imprécision. Ces imprécisions exigent un travail de construction d'hypothèses de la part de l'écrivain, effectué par son raisonnement interprétatif. Comme nous l'avons observé dans l'analyse de White, c'est précisément dans ce processus d'interprétation, de mise en récit, que se produisent des histoires avec des objectifs et des valeurs divers et distincts. Au lieu de réfléchir au fait que tous les écrivains doivent impliquer

[53] *Ibid*.

leur subjectivité dans leur écriture de l'histoire, Thucydide met en cause un certain style d'écriture qu'il considère trop subjectif, tandis que toutes les écritures, la sienne incluse, sont destinées à l'être.

Si une histoire est objective, c'est parce que le raisonnement est déployé d'une façon vérifiable, non parce qu'elle est impassible et purgée d'émotion. C'est le critère que les partisans de l'histoire dite objective ont négligé de prendre en compte quand ils insistent en disant qu'une certaine esthétique n'est pas compatible avec l'acte de dire la vérité et qu'en revanche une autre est privilégiée à le faire. L'esthétique, quelle qu'elle soit, peut bien contribuer ou nuire à la transmission du fait ; le facteur le plus déterminant, c'est le degré de transparence de l'argument qui aide le lecteur à appréhender le raisonnement du chercheur et l'objectif de son histoire. Une description factuelle exposée dans une histoire est toujours le résultat d'une coopération entre l'information et l'écrivain qui l'établit comme un fait historique.

Evaluer des écritures de l'histoire variées sur un seul critère de fidélité factuelle n'est ni possible ni souhaitable parce qu'une telle évaluation négligera d'autres fonctions de l'histoire, c'est-à-dire proposer des réflexions concernant un aspect particulier du passé (grâce au niveau de l'argument) ou faire réfléchir sur la manière dont l'homme perçoit et organise des éléments disparates du passé (grâce au niveau de l'intrigue). Cela n'entend pas que l'on abandonne l'objectivité comme un idéal auquel l'histoire aspire. Au contraire, c'est un appel à réinventer la manière dont l'objectivité est garantie, maintenant que la nécessité de reconnaître pleinement l'influence directrice de l'écrivain dans l'histoire, au lieu de la considérer comme un obstacle encombrant et à minimiser, est avérée. L'intervention de l'écrivain dans la représentation du passé ne se limite pas à glaner et transmettre les traces du passé ; il nous faut réfléchir non seulement à l'objectivité des faits, mais aussi à l'objectivité de la manière dont l'écrivain propose des faits établis par lui.

La reconnaissance de la subjectivité de l'écrivain : le cas de l'histoire méthodique et Hérodote

Tant que l'histoire est un travail effectué par un être humain, la responsabilité de la rendre objective est inséparable de la volonté de l'écrivain de faciliter la visibilité de son raisonnement aux yeux du lecteur. Il peut exhiber le caractère incomplet et subjectif de son travail, qu'il s'agit d'une reconstitution artificielle, ou bien présenter son histoire comme une vérité absolue, lisse, dans laquelle les articulations introduites pour combler les lacunes sont rendues invisibles. Son choix rend l'histoire favorable à une critique constructive ou pas. L'enjeu est donc d'exposer

d'une façon efficace que l'histoire est une reconstitution subjective, non pas une transcription passive. Pour garantir l'objectivité de l'histoire d'une façon multilatérale, c'est-à-dire d'une façon par laquelle l'écrivain invite le lecteur à évaluer la cohérence de son écriture, il faut absolument que l'écrivain mette en exposition son raisonnement dans son écriture. C'est l'enseignement tiré après la période du développement de l'historiographie obsédée par l'extirpation de la subjectivité.

Au-delà de l'exigence de transparence, nous argumenterons que l'histoire doit aussi refléter dans son écriture le sentiment d'impuissance et le doute que tous ceux qui cherchent à reconstituer le passé sont destinés à ressentir devant les traces fragmentaires du passé. Notre hypothèse est que, lorsque l'écrivain communique dans son histoire non seulement le processus et le résultat de son raisonnement, mais aussi sa limite existentielle, son écriture atteint l'objectivité profonde et acquiert une autre fonction, de rappeler la faiblesse de la perception humaine du passé.

A propos de la présence de l'écrivain dans son histoire, l'École méthodique a opté pour cette voie paradoxale de vouloir effacer la subjectivité de l'écrivain, dont les conséquences méritent une analyse. L'histoire écrite par les historiens méthodiques a aspiré à être une transcription du passé dans laquelle la réalité lointaine se déroule seule. Ces historiens ont aspiré à « un produit final, un résultat tout cuit[54] », qui ne montre aucune trace du travail de l'écrivain qui lui a donné la vie. Cette approche historiographique est intimement liée à la conviction de l'École méthodique selon laquelle le travail de l'historien doit se limiter à la tâche de relier les documents, puisque pour elle, à l'instar de Thucydide, la subjectivité et son influence est égale à une déformation du fait. Nous avons constaté que cette séparation entre la subjectivité et le fait pur est intenable dans l'étude du passé ; pourtant, en se considérant comme un transmetteur du fait, les historiens méthodiques ont persisté dans leur choix de se dissimuler au lieu de montrer clairement le moment où commence leur interprétation subjective.

Le problème est que la stratégie de se cacher qu'ont adoptée les historiens méthodiques n'a jamais réussi à chasser leur ambition politique qui a dirigé leur écriture. La position idéologique de l'histoire méthodique n'était qu'évidente. Elle était « fille de Sedan et de la volonté de reconquérir l'Alsace-Lorraine[55] », avec pour objectif de mener une bataille de la légitimité pour la République contre les royalistes. Son objectif s'est inscrit nettement dans celui de l'État, à savoir un rassemblement du peuple français sous l'égide de la patrie. Il n'est que naturel que sous l'influence forte de la conviction patriotique l'histoire ressemble à une pédagogie, un

[54] Jablonka, Ivan, *op.cit*., p. 284.
[55] Dosse, François, *L'histoire en miettes Des Annales à la « nouvelle histoire »*, Paris, La Découverte, 2010, p. 30.

instrument éducatif qui enseigne au peuple des actes exemplaires des figures nationales. Lorsqu'il insiste sur le fait que « Si l'écolier n'emporte pas avec lui le vivant souvenir de nos gloires nationales, [...] l'instituteur aura perdu son temps[56] », Ernest Lavisse ne cache pas sa conviction que l'enseignement de l'histoire doit servir à cultiver l'amour de la patrie.

Le fait que l'histoire méthodique est dirigée fortement par une perspective profondément nationaliste n'est pas un problème en soi, puisque toutes disciplines historiographiques ont la liberté d'interpréter le passé à sa façon. Le vrai problème se trouve dans l'exécution de l'écriture, dans laquelle l'historien s'efface et l'origine de ses idées est maintenue secrète, en donnant une impression que tout ce qui est raconté est une évidence et non pas une reconstitution subjective dirigée par un objectif patriotique. L'histoire méthodique fait semblant d'être une description factuelle, une scène enregistrée, dans laquelle « le passé se rejoue devant nous, comme si le langage et la narration s'effaçaient[57]. » Dedans, « Les eaux coulent de la fontaine, Louis XIV et sa cour nous apparaissent[58] », mais l'écrivain, qui les a trouvés et animés, est introuvable. L'histoire méthodique a gardé son objectif de décrire un passé glorifié. Elle est conçue pour évoquer l'amour pour sa patrie, où « chaque moment est incarné par un homme-héros, véritable demi-dieu[59] ». Pourtant, cette histoire est présentée d'une manière qui dissimule le fait qu'elle est conçue dans un dessein précis d'un reconstructeur subjectif.

La conséquence en est que l'on aboutit à une histoire paradoxale qui se dissimule comme une description anodine, purgée d'une préférence ou un objectif, lorsqu'en fait elle n'est qu'un argument subjectif. Comme disait Jablonka par exemple dans le cas d'historien allemand Kantorowicz et de son histoire panégyrique sur l'Empereur Frédéric II, le fait que l'historien a travaillé sur une figure historique puissante, dans son espérance de l'arrivée d'un autre grand homme à son temps, est tout à fait légitime, comme il a le droit de travailler sur un sujet qui l'intéresse[60]. Le vrai problème est que la ligne de démarcation entre un fait et l'interprétation du fait effectuée par l'historien est souvent rendue très floue, faute du soin méthodologique qui clarifie ou explicite la perspective de l'historien dans le texte :

> Ce qui est inacceptable, d'un point de vue méthodologique, c'est qu'il [Kantorowicz] n'ait été capable d'aucun recul ni sur ses sources ni sur ses convictions. Faute de les discuter, il fait coïncider en cachette sa position personnelle et le savoir historique. [...] l'ego de l'historien commande en sous-main le récit[61].

[56] Lavisse, Ernest, préface à la dernière édition de son manuel scolaire, 1912, citée par F. Dosse dans *L'histoire en miettes Des Annales à la « nouvelle histoire »*, *Ibid*., p. 34.
[57] Jablonka, Ivan, *op.cit*., p. 82.
[58] *Ibid*., p. 83.
[59] Dosse, François, *op.cit*., p. 34.
[60] Jablonka, Ivan, *op.cit*., p. 285.
[61] *Ibid.*

En lisant l'histoire, le lecteur, évalue constamment le raisonnement de l'écrivain. Donc, il est important que l'histoire soit munie d'un dispositif qui peut faciliter le lecteur à examiner la logique de l'argument. En son absence, discerner la proposition subjective d'un fait historique et avoir une compréhension objective du passé devient problématique. En effaçant sa voix, l'écrivain s'interdire de répondre à l'exigence légitime du lecteur d'examiner les suppositions que l'auteur a faites pour reconstruire le passé. Même s'il s'agissait d'un souci légitime d'assurer l'objectivité de l'histoire, la solution qu'avait adopté l'École méthodique de tout simplement chasser du texte le narrateur était une solution qui passait à côté de l'essentiel. C'est-à-dire le fait que dans son histoire une dimension introspective sur la condition de l'historien qui interprète le passé était absente. L'expulsion de la voix de l'historien n'était pas une solution, mais elle était en revanche un symptôme d'une perception défectueuse.

Il faut une position plus ouverte de la part de l'écrivain, qui invite le lecteur à critiquer et ainsi façonner sa propre vision de l'histoire, au lieu de le reléguer au le rôle d'un « admirateur passif[62] », coupé du raisonnement historique. Le prototype de cette histoire réflexive et transparente, nous le trouvons dans l'histoire d'Hérodote.

Dans l'introduction[63] de son livre, Hérodote expose clairement la provenance de son discours historique par rapport à sa situation personnelle : son appartenance et sa méthodologie (« Hérodote d'Halicarnasse présente ici le résultat de son enquête »), l'objectif de son écriture (« afin le temps n'abolisse pas les travaux des hommes et que les grands exploits accomplis soit par les Grecs, soit par les Barbares, ne tombent pas dans l'oubli ») et l'envergure de son travail (« il donne en particulière la raison du conflit qui mit ces deux peuples aux prises »). L'établissement de la transparence est constamment fait au niveau du texte, pour que le lecteur soit régulièrement informé de la provenance d'une source et de la position de l'écrivain. Plutôt que de la mettre de côté, il intègre la source dans son écriture par sa propre voix pour qu'elle ne reste pas inaperçue par le lecteur. On peut le constater tout au long de l'œuvre : « selon les Perses[64] », « Voilà ce que disent les Perses et les Phéniciens[65] », « Je tiens des Delphiens qu'il en fut ainsi[66]», « S'il faut en croire les Thraces[67]», « Voilà l'opinion des Lacédémoniens[68] »,

[62] *Ibid.*, p. 295.
[63] Hérodote, *L'Enquête. Livres I à IV*, *op.cit.*, I.
[64] *Ibid.*, I, 2.
[65] *Ibid.*, I, 5.
[66] *Ibid.*, I, 20.
[67] Hérodote, *L'Enquête. Livres V à IX*, V, 10.
Référence Bibliographique : Hérodote, *L'Enquête. Livres V à IX*, texte présenté, traduit et annoté par Andrée Barguet, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.
[68] *Ibid.*, VI, 53.

« Voilà comment les Argiens eux-mêmes présentent les événements[69] ». Indiquer la provenance du récit auquel il attache son commentaire, c'est en effet la manière qu'utilise Hérodote, d'une façon récurrente, pour commencer ou conclure ses narrations historiques. En intégrant sa voix d'une façon visible dans son discours, la position de l'écrivain par rapport à ses matériaux et au raisonnement qu'il déploie à partir de ces fondements se montre nettement.

Hérodote est toujours visible dans le texte, comme un voyageur-observateur qui présente au lecteur ce qu'il a vu, entendu ou ce dont il a été informé. Ces efforts sont faits dans le but de convaincre le lecteur que l'écrivain satisfait aux procédures exigées pour assurer la vérifiabilité de ses écrits. Pourtant, cette transparence seule n'est pas suffisante, parce qu'une telle assurance risque aussi de détourner le regard du lecteur du fait que malgré ces précautions l'histoire n'est jamais définitive, mais n'est qu'une interprétation provisoire. Sans l'accompagnement d'un rappel sur la limite existentielle de l'histoire, ces dispositifs risquent d'être pris pour un gage définitif de l'objectivité, d'autant plus lorsqu'ils sont couplés avec l'autorité de l'écrivain, neutralisant l'esprit critique du lecteur. Revenons ainsi à la dénonciation de Thucydide contre les poètes et logographes ; que suggère-t-il comme remède contre leur erreur ? Il assure que « les risques d'erreur sont faible, si l'on s'en tient aux indices mentionnés ci-dessus et l'on peut estimer que l'aperçu que **j'ai donné** [notre soulignement] sur ces siècles passés est dans l'ensemble véridique[70] », déplorant en même temps lassitude des gens qui « au lieu de se donner la peine de rechercher la vérité, [...] préfère généralement adopter des idées toutes faites[71]. » Il ne cache pas sa volonté d'imposer sa façon d'interpréter le passé. Tout en prenant la voix d'un savant de bonne foi, il veut contrôler la réception du lecteur, qui, selon lui souvent recourt aveuglément aux idées toutes faites.

Enfin nous pouvons comprendre l'hostilité dont fait montre Thucydide contre l'histoire poétique. Il incite le lecteur à adhérer à sa version des faits, et il suppose que d'autres écrivains ont la même volonté ; de plus, il ne compte pas sur l'esprit critique du lecteur. C'est pourquoi il a tant mis en garde contre l'histoire poétique, qui selon lui n'a presque aucune valeur par rapport à l'enseignement factuel – la seule valeur qui compte pour lui. Que se passera-t-il, si le lecteur se plie à la volonté d'un poète, dont la représentation mensongère du passé n'a aucune valeur ? Il n'y aura rien à gagner.

Pourtant, le lecteur, à l'encontre de l'inquiétude exprimée par Thucydide, n'est pas forcément un lecteur passif qui s'identifie trop facilement à la perspective de l'écrivain sans aucune critique. S'il est vrai que l'écriture émouvante du passé pousse le lecteur à adopter une

[69] *Ibid.*, VII, 150.
[70] Thucydide, *op.cit.*, I, 21.
[71] *Ibid.*, I, 20.

certaine perspective orientée par la volonté de l'écrivain, la connaissance éventuelle du passé que l'on peut extraire de l'histoire est ultimement renvoyée à l'intelligence du lecteur. Ce dernier prend bien en compte que le récit n'est pas *ex-nihilo*, mais est une production par un être humain unique dans la perspective de celui-ci. Ce qui est important ici, est que le discours lui-même peut amorcer la pensée critique du lecteur, en reconnaissant pleinement que l'histoire proposée à ce dernier aspire à approcher au plus près de la vérité, mais sans le pouvoir jamais.

L'influence que joue l'écrivain par rapport à la production d'un sens au travers de sa représentation du passé est incontestable. En même temps, il nous faut prendre en compte qu'à l'autre bout de la communication émise par l'écrivain se trouve le lecteur, qui se fait son propre jugement de l'interprétation avancée par l'auteur. L'écrivain peut reconnaître et faciliter cette réciprocité, par la transparence d'une écriture qui met à disposition de son lectorat les savoirs historiques qu'il utilise. Il peut même aller plus loin, en relâchant sa volonté de contrôler le mode de réception de son interprétation ; c'est un geste qui donne une place à l'esprit critique du lecteur, qui partage la production du sens du passé avec l'écrivain. C'est pourquoi nous nous intéressons à une autre caractéristique dans l'histoire d'Hérodote, peut-être plus marquante encore que la transparence qu'il voulait assurer : la distance qu'il prend par rapport à toutes ses observations et propositions, son renoncement volontaire d'être le seul récit légitime. C'est ce qui fait que son histoire dépasse le simple compte rendu des faits, pour atteindre le niveau d'un discours sur la perception du passé.

Ce qui est le plus signifiant dans la manière dont Hérodote intègre sa voix dans son récit est la reconnaissance assumée de l'insuffisance de son histoire par rapport à l'objectif de la recherche de vérité. Il propose certes ses interprétations, ses jugements. Pourtant, sa façon de présenter ses observations est conçue méticuleusement pour que son ouvrage ne donne pas l'impression d'un compte rendu définitif de ce qui s'est passé. La perception accrue de la condition de l'homme travaillant sur le passé lui permet de céder au lecteur le contrôle sur l'achèvement de son texte. Il incite le lecteur à ne pas le croire sans réserve. Au contraire, il tient à rappeler que le destinataire de son récit doit tirer sa propre conclusion. Pour cela, Hérodote commence son texte en précisant la situation du chercheur, qu'il lui est arrivé souvent des occasions où il ne pouvait pas aboutir à une conclusion ou une proposition quelconque, à cause de la limite méthodologique dans l'acte d'enquêter sur des personnes. Par exemple, par rapport à l'évaluation de la population scythe, il ne donne pas un nombre exact parce qu'il a « entendu des avis très différents[72] » ; de la même façon, par rapport aux statues colossales qui

[72] Hérodote, *L'Enquête. Livres I à IV*, *op.cit.*, IV, 81.

se trouvent au palais de Mykérinos, il dit que leur signification lui reste inconnue et il ne fait « que répéter ce que l'on raconte[73] ». Ce faisant, il ne réussit pas à répondre à l'anticipation du lecteur d'avoir un compte rendu définitif, mais en revanche il communique avec succès sur l'idée qu'une telle anticipation ne trouvera jamais une réponse satisfaisante.

Que propose-t-il donc, face à cette incertitude inévitable dans l'étude du passé ? Il essaie bien de proposer ses propres comptes rendus quand cela lui est permis, mais ce qui est plus important pour lui est que le lecteur construit sa propre interprétation. Doit-on faire confiance à un récit d'un voleur égyptien ingénieux, qui a fini par se marier avec la fille du roi, bien qu'il ait volé la richesse de son père ? Hérodote dit : « qu'on les accepte, si l'on juge dignes de foi de semblables histoires[74] ». Pour les Grecs, Pan (le dieu bouc) est l'un des plus jeunes dieux, tandis qu'en Égypte Pan est l'un des trois dieux primordiaux, ceux qui sont les plus anciens. Les Égyptiens maintiennent qu'ils ont raison, étant donné que leurs prêtres ont une méthode de compter le temps : ils ont fait des statues chaque fois qu'un prêtre mourait et que l'autre lui succédait, dont le nombre permet de compter le temps, en remontant jusqu'au règne des dieux. A cette divergence, Hérodote formule la proposition ingénieuse que les grecs n'ont dû entendre le nom du dieu Pan que tardivement, conciliant ainsi les affirmations des deux peuples ; pourtant, il ne le dit qu'après avoir précisé que « de ces deux opinions, chacun est libre de choisir celle qu'il voudra[75] ». Chaque fois revient toujours au lecteur le charge de décider ; l'écrivain est là pour donner son interprétation, mais non pas pour l'imposer.

De plus, son propos rappelle au lecteur qu'il n'y a pas une différence essentielle entre Hérodote, un enquêteur du passé et le lecteur qui pour sa part se renseigne sur le temps révolu avec l'assistance de l'écrivain. Il dit ainsi : « si j'ai le devoir de rapporter ce que l'on dit, je ne suis certainement pas obligé d'y croire – qu'on tienne compte de cette réserve d'un bout à l'autre de mon ouvrage[76] ». Au lieu de présenter le résultat final de son enquête, Hérodote ne fait que donner à voir les matériaux pour que le lecteur puisse retracer sa logique, ou mieux, élaborer sa propre vision du passé, comme Hérodote lui-même l'a fait.

Derrière les propos d'Hérodote dans lesquels l'envie de contrôler son récit est absente, se trouve la conviction que l'histoire n'est jamais définitive, mais à construire par chacun et que pour atteindre cet objectif il faut s'efforcer toujours de présenter plus, au lieu de contrôler le récit en cherchant à orienter la réception du lecteur. La structure de *L'enquête*, qui se présente comme une déambulation libre entre le récit principal sur le déroulement des guerres médiques

[73] *Ibid.*, II, 130.
[74] *Ibid.*, II, 123.
[75] *Ibid.*, II, 146.
[76] Hérodote, *L'Enquête. Livres V à IX*, *op.cit.*, VII, 152.

et ses aspects périphériques qui sont connectés d'une façon vague avec le fil conducteur de l'histoire, reflète cette perspective. Hérodote n'hésite pas à s'éloigner, interrompre brusquement un récit en cours pour en amorcer un autre. La digression qui s'introduit souvent d'une manière abrupte, pourtant, n'est pas sans fonction par rapport au récit principal. Au contraire, cette digression qui parfois risquerait de faire perdre le fil conducteur du récit principal au lecteur, est là en réalité pour approfondir la causalité complexe de l'affaire humaine.

Afin de montrer que la digression qui semble détourner l'attention du lecteur du récit en cours, est en effet dotée d'une valeur spécifique, l'historienne britannique Carolyne Dewald prend l'exemple du récit secondaire sur l'assassinat de Polycrate, le tyran de Samos par Oroitès, le gouverneur perse de Sardes[77].

L'épisode est introduit en coupant le fil du récit principal dans lequel était en train d'être narrée la consolidation du pouvoir effectuée par Darius le roi perse, par élimination des pouvoirs locaux. Soudain, la narration remonte le temps « Au temps de maladie de Cambyse[78] » et on nous fait assister à la planification d'Oroitès. Pour tuer Polycrate[79] Oroitès propose à celui-ci une alliance, sachant que son objectif est de conquérir la mer avoisinante. Polycrate se rend à Oroitès malgré les efforts de sa fille pour l'en dissuader et trouve une mort affreuse. Après l'assassinat de Polycrate, le roi Cambyse meurt et le chaos autour du pouvoir se répand. Oroitès profite de la situation tumultueuse pour tuer Mitrobatès, le rival politique qui lui avait reproché l'assassinat de Polycrates, ainsi que son fils.

Ici la digression prend fin et on retrouve Darius en possession du pouvoir. Il planifie de punir Oroitès du meurtre commis par lui contre Mitrobatès et son fils, dont le lecteur est informé du déroulement grâce au récit secondaire, qui démontre que l'acte d'Oroitès a des origines plus profondes et complexes que la description du récit principal qui se contente de résumer l'affaire en quelques mots : « Darius, [...] voulut-il punir Oroitès de tous ses crimes, et surtout du meurtre de Mitrobatès et de son fils[80] ». Ainsi la digression trouve sa fonction d'explication du maillon de causalité complexe derrière la prise de pouvoir de Darius.

La répercussion de la mort de Polycrate ainsi que l'utilité de cette digression ne s'arrêtent pas là ; parce que c'est à cause du voyage de Polycrate dans les quartiers d'Oroitès que

[77] Dewald, Carolyne, « Introduction », dans Herodotus, *The Histories*, translated by Robin Waterfield; with an introduction and notes by Carolyn Dewald, Oxford University Press, New York, 1998, p. 24.
[78] Hérodote, *L'Enquête. Livres I à IV*, *op.cit.*, III, 120.
[79] Sur la motivation d'Oroitès de tuer Polycrate Hérodote nous présente deux explications possibles, comme il a fait tout au long de son œuvre. L'une est qu'il est agité par la provocation de Mitrobatès, un gouverneur rival, que Oroitès est un dirigeant faible qui ne parvient pas même à conquérir une petite île de Samos toute prés de sa province. L'autre est que Oroitès a gardé une rancune contre Polycrate qui, a maltraité le messager qu'il lui a envoyé. Comme toujours, c'est au lecteur de trancher sur la question de la motivation d'Oroitès. *Ibid.*, III, 120-121.
[80] *Ibid.*, III, 127.

Démocèdès, médecin exceptionnel qui a servi Polycrate, finit par se trouver en esclavage dans la terre perse. Après un accident de chasse, Darius blessé a entendu la rumeur d'un médecin grec parmi les esclaves qu'il a confisqués à Oroitès, puis le fait venir pour guérir sa blessure. Après un traitement réussi Démocèdes devient le médecin du roi et sa réputation atteint une dimension plus signifiante, comme il a aussi réussi à apaiser la douleur d'Atossa, la femme du roi. Dans son envie de retrouver son pays, Démocèdes convainc Atossa de suggérer à Darius, qui a déjà planifié d'agrandir son royaume, de commencer sa conquête par l'invasion de la Grèce ; ainsi la digression rejoint la dimension globale des guerres médiques, le sujet principal de *L'Enquête*.

Il serait exagéré de dire que le meurtre de Polycrate est la cause principale des guerres médiques, et Hérodote, bien entendu, ne le prétend pas ; en fait, il ne nous explique pas dans quel objectif il nous présente ces digressions, mais indique seulement que son récit « ne s'est jamais encore refusé une digression[81] » et que cela restera la norme tout au long de son ouvrage. On peut supposer tout simplement qu'il s'aventure dans la digression parce qu'il la trouve impliquée d'une manière complexe et souvent inexplicable dans d'autres affaires humaines d'une ampleur plus grande. Il ne fait aucun jugement sur la signification des éléments présentés dans son récit, parce qu'outre le problème de causalité complexe, la signifiance elle-même change et n'est jamais statique ; sa résolution est donc tout simplement de raconter le plus possible :

> [...] je poursuivrai mon récit et parlerai des cités des hommes, des petites comme des grandes ; car les cités qui furent grandes ont, en général, perdu maintenant leur importance, et celles qui étaient grandes de mon temps ont d'abord été petites. Donc, parce que je sais que la prospérité de l'homme n'est jamais stable, je parlerai des unes comme des autres[82].

La stratégie adoptée par Hérodote de transmettre le plus possible a une conséquence importante par rapport à la mise en intrigue de son œuvre. Tout d'abord, par son écriture expansive il achève de « reproduce in the text [...] the full bandwidth of human activity (reproduire dans le texte [...] le spectre complet de l'activité humaine)[83] ». Mais une conséquence plus significative du choix de représenter le passé avec le plus de détails possibles doit être examinée par rapport au renoncement de contrôle de la part d'Hérodote. En rappelant au lecteur que la vérité du passé est souvent impossible à atteindre, le style qu'adopte Hérodote

[81] *Ibid.*, IV, 30.
[82] *Ibid.*, I, 5.
[83] Griffiths, Alan, « Stories and storytelling in the *Histories* », dans Dewald, Carolyn et Marincola, John (éd.), *The Cambridge companion to Herodotus*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p. 132. La traduction de l'anglais est faite par nous.

transforme son écriture, d'un amas d'informations racontées en un discours sur la perception du passé par l'homme. Ces informations qui sont données au lecteur pour comprendre le passé sont des éléments disparates dont l'importance n'est avérée que par le fait qu'ils sont présentés dans le récit ; l'autorité d'auteur sur laquelle on compte pour nous proposer la direction dans laquelle ces éléments s'intègrent dans le sujet principal de l'œuvre est absente (ou évitée délibérément). Il est évident que lorsqu'il s'écarte du propos principal qu'il est en train de raconter, Hérodote ressent quelque pertinence dans sa digression par rapport au thème actuel, mais il ne le précise pas et incite le lecteur à adopter lui-même la position d'enquêteur. Par la démarche d'Hérodote de renoncer à imposer d'une façon explicite une signification à son récit, le lecteur est invité à participer à un travail de reconstitution du passé et est ainsi rappelé que l'histoire n'est jamais une entité fixe et définitive, qu'elle est en revanche un réseau poreux dont la structure est toujours à construire selon la subjectivité de celui qui la conçoit. Cette conception de l'histoire, achevée par la structure dans laquelle se répète la circulation entre le thème principal et la digression, est la façon unique dont la subjectivité de l'écrivain digère le passé. Ce regard plein d'humilité sur l'histoire est une valeur singulière de *L'Enquête*. Grâce à elle, l'œuvre nous reste comme une étude légitime du passé, quelle que soit la faiblesse de l'œuvre quant aux informations factuelles.

Il nous faut dépasser l'opposition simpliste entre la subjectivité de l'écrivain et l'objectivité de l'histoire et ainsi la notion subséquente que la répression de la première est le seul moyen de garantir la seconde, d'autant plus qu'elle est fondée sur une notion mensongère : que la subjectivité toujours déforme le fait. La notion est dangereuse, parce qu'en opposant la subjectivité de l'écrivain à l'objectivité de l'histoire, elle n'accepte qu'une valeur à l'histoire, celle de la transmission des faits. Il est tout à fait naturel dans cette ligne de pensée, que toutes les histoires doivent converger vers une forme unitaire ; parce que si l'on peut purger l'histoire d'une manière absolue, de la subjectivité de celui qui l'écrit, ce qui reste ne serait qu'une accumulation des faits, comme la science ne permet qu'une explication sur un phénomène. Evidemment une telle chose n'est jamais arrivée, puisque comme nous l'avons analysé, le passé ne nous parvient qu'en état fragmentaire. Une telle situation exige une intervention de la part de l'écrivain pour trouver à ces fragments leur place dans son récit du passé.

L'écrivain est le cœur incontestable de l'histoire et sa diversité. Le doute selon lequel il pourrait déformer les faits est légitime, mais la solution proposée d'éliminer la subjectivité n'est ni légitime ni envisageable. En revanche, il nous faut explorer, élaborer la façon dont la subjectivité de l'écrivain peut corroborer l'objectivité de l'histoire, en se rendant visible à

l'esprit critique de lecteur. Comme le revendique Jablonka, l'objectivité en histoire « repose au contraire sur la description de sa position, préalable à la critique individuelle et collective de ses hypothèses[84]. » La subjectivité n'est pas une antithèse de l'objectivité ; personne ne peut se libérer d'une manière complète et absolue de sa subjectivité. Plutôt, l'objectivité n'est atteignable que lorsque l'homme qui y aspire reconnait le fait qu'il n'est jamais libre de sa propre perspective subjective et en l'imbriquant de façon transparente dans l'écriture, pour que son destinataire mesure l'intervention apportée par l'émetteur.

L'histoire est la voix retrouvée du passé, mais aussi l'expression de l'écrivain qui la reconstruit à sa manière. Cette expression elle-même peut nous servir d'une leçon aussi précieuse que celle sur le passé, parce qu'elle reflète le cadre unique qu'emploie l'écrivain pour organiser les informations fragmentaires dans un discours cohérent. Indépendamment du contenu factuel de son récit, ce cadre contient une révélation personnelle sur la nature de l'histoire en général, à laquelle nous pouvons comparer et ainsi approfondir notre propre perception historique. Par son mode d'écriture l'écrivain attribue à l'histoire la fonction d'un discours sur la perception humaine du passé. A partir de cette idée, dans le chapitre suivant, nous allons examiner et catégoriser les traitements conventionnels exercés sur la subjectivité des êtres humains du passé, dont la dimension singulière est trop souvent minimisée sous la pression de l'auteur de démontrer sa conception de l'histoire.

[84] Jablonka, Ivan, *op.*cit., p. 286.

Chapitre III La subjectivité des êtres humains du passé et sa représentation

Comme nous l'avons analysé, écrire l'histoire est un travail de la délimitation subjective, de la classification de sources selon leur utilité explicative qui s'accorde avec la perspective organisatrice de l'écrivain. Le même principe s'applique à la représentation de la vie des êtres humains du passé. La reconstitution du parcours de vie d'un individu que réalise l'écrivain est motivée par l'affirmation de la signification historique que l'écrivain attribue à cet être humain. Une telle reconstitution ne signifie pas nécessairement la représentation de la subjectivité ; la subjectivité, le monde intérieur qui englobe toutes les activités mentales d'un individu, n'est jamais égale à son expression physique, c'est-à-dire ses décisions ou ses comportements. Elle requiert donc une représentation qui la présente dans sa complexité, qui n'est guère exprimée par la source historique. Notre conviction est que l'écriture de l'histoire a négligé cette exigence légitime de la subjectivité d'être représentée dans son intégralité. Ce chapitre, à l'aide de réflexions méthodologiques de Marguerite Yourcenar, examinera l'échec dans la façon dont l'écriture de l'histoire a traité la subjectivité des personnages du passé ; non seulement celle des figures « historiques » mais aussi celle des êtres humains anonymes.

Nous montrerons qu'au sein de la situation problématique se trouve un rapport de force déséquilibré entre l'écrivain et l'être humain du passé, occasionné par la distance temporelle qui s'ouvre entre eux. Le monde intérieur d'un être humain ne permet guère un accès direct ; ce problème d'accès à la subjectivité est rendu plus compliqué dans le cas d'un être du passé, comme celui-ci n'a plus sa voix pour s'exprimer et communiquer. Cette condition épistémologique prescrit la portée de l'approche possible de la représentation et un piège cognitif en découle : elle exige que la représentation de la subjectivité s'appuie sur une extrapolation basée sur les ressources factuelles, et cause ainsi la subordination excessive de la subjectivité à la réalité extérieure observable. Par conséquent, le fait que la subjectivité des êtres humains du passé se compose des dimensions multiples qui interagissent entre elles d'une façon diverse, comme l'est la nôtre, est mis en danger d'être négligé. Contre ce problème, le modèle de la représentation que conçoit Yourcenar afin de libérer la subjectivité de la soumission à la réalité physique, sera introduit comme une solution potentielle, dont nous examinerons l'efficacité dans les parties qui suivront.

Ensuite, notre réflexion visera les méthodologies appliquées à la représentation de la subjectivité dans les deux domaines de la représentation historique : l'historiographie moderne inaugurée par l'École des Annales et le roman historique du XIXe siècle. Chacun de ces deux

domaines a entretenu une relation particulière avec l'histoire politique du XIXe siècle, particulièrement avec sa vision de l'histoire qui s'appuyait largement sur le concept de la figure historique. La renverser a été l'esprit fondatrice de l'École des Annales, et le roman historique l'a concurrencé pour le statut de la discipline privilégié en tant que la représentation du passé. Ces motifs ont largement façonné la façon dont chaque discipline traite la subjectivité des êtres humains du passé dans leur système de la représentation du passé. L'historiographie moderne, dans son antagonisme contre l'histoire politique, a opté pour une explication macrocosmique empruntée à la sociologie, qui regarde l'individu en tant qu'un participant à la force collective de la société. Le roman historique a affiné davantage la technique de juxtaposer la vie d'un individu et le devenir de la société humaine, en déformant l'existence humaine comme un symbole d'un changement historique. Nous argumenterons qu'indépendamment du vœu avancé par ces disciplines aucun d'entre eux n'a réussi à échapper au piège de l'historien, selon Tolstoï, « de ramener toutes les actions d'un personnage historique à une idée unique qu'il a reportée sur ce personnage[85]. » Nous estimons que cet échec résulte du fait de ne pas avoir tenu compte du rapport de force déséquilibre que nous avons mentionnée brièvement. L'écrivain, à cause de sa position supérieure par rapport au contrôle de la narration, porte une responsabilité lourde contre le débordement de son image mentale sur la singularité de son objet humain.

L'analyse qui sera présentée dans ce chapitre nous mènera à une prise de conscience, qu'il nous faut rectifier le rapport de force déséquilibré entre les deux sujets impliqués dans l'écriture de l'histoire, ainsi que la nécessité de concevoir une écriture qui mette en avant le besoin de la subjectivité d'être représentée dans son intégrité, dont nous trouverons l'exemple dans le roman historique de Marguerite Yourcenar.

La subjectivité des êtres humains du passé en tant qu'objet de l'écriture

Avant d'avancer sur le traitement de la subjectivité des êtres humains du passé dans l'historiographie et le roman historique, il nous faut tout d'abord clarifier le concept de subjectivité et ses caractéristiques qui rendent sa représentation un défi si complexe. Yourcenar, dont les romans historiques conçoivent une solution ingénieuse à ce problème, déploie dans ses nombreux textes sa perception de la subjectivité qui offre des réflexions précieuses. Ses observations, particulièrement celles qui sont présentées dans le carnet de notes de *Mémoires d'Hadrien* dans lequel abonde l'expression de ses angoisses méthodologiques au moment où elle est sur le point de parachever une représentation de la subjectivité qui sort naturellement

[85] Tolstoj, Lev Nikolaevič, *op.cit*., p. 1614.

de l'intérieur du sujet, sont indispensables à notre recherche. A l'aide de ses pensées, nous examinerons ici le problème de l'accès à la subjectivité du passé, aggravé par la distance temporelle entre l'écrivain et son objet humain du passé. C'est une condition qualifiée de primordiale par Yourcenar dans l'écriture du roman historique et sur laquelle se fondent son concept de la subjectivité humaine et son approche méthodologique.

L'accès limité à la subjectivité et la légitimité de représenter « le monde intérieur »

Dans son carnet de notes de *Mémoires d'Hadrien* Yourcenar affirme que le roman historique « ne peut être que plongé dans un temps retrouvé, prise de possession d'un monde intérieur. » (527) Cette formulation simple mais efficace définit non seulement le domaine de la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé, mais aussi l'aspect temporel que l'écrivain qui l'entreprend est obligé de prendre en compte. Evidemment c'est le monde intérieur qui constitue l'enjeu ; pourtant, le fait que sa définition commence par une évocation de l'espace temporel vers lequel son écriture est orientée, avant même de délimiter son objet, mérite une analyse. Puisque la distance temporelle qui impose déjà des limites significatives aux études du passé, rend aussi l'accès à la subjectivité humaine plus compliquée, en interdisant une communication directe entre l'homme du passé et l'écrivain qui tente de reconstituer sa vie ; une occasion précieuse qui pourrait rectifier le malentendu entre les deux êtres séparés dans le temps.

Dans une conférence qui sera publiée ultérieurement sous l'intitulé « L'écrivain devant l'histoire », Yourcenar déploie ses idées fondamentales au sujet de l'écriture de l'histoire : la valeur que représente l'étude de l'histoire, ainsi que la méthode qu'elle a conçue afin de reconstituer le passé, particulièrement ce qui s'est déroulé dans la pensée d'un être du passé.

L'un des points notables présenté dans ce texte est sa mise en garde contre le sentiment répandu que les « hommes ne sont pas organisés pour se comprendre entre eux[86] » et par conséquent que l'activité de comprendre le paysage mental d'un être humain du passé est une entreprise vaine vouée à l'échec. C'est dans ce contexte que l'écrivaine établit une classification des faits du passé, selon leur vérifiabilité, afin de les traiter selon des approches appropriées au lieu de délégitimer entièrement la tentative de les représenter. A l'extrémité du spectre se trouvent « les faits indéniables[87] » tel que le fait que la bataille de Waterloo a eu lieu en juin 1815 ; à l'autre extrémité se situent « les faits plus mystérieux qui nous resteront sans doute

[86] Yourcenar, Marguerite, « L'écrivain devant l'Histoire », *op.cit*. p. 130.
[87] *Ibid*., p. 131.

toujours cachés[88] », dans lesquels se trouvent, parmi d'autres, la vie intérieure et des faits enchevêtrés de façon inextricable avec celle-ci. Par exemple, des connaissances sur l'enfance d'un grand homme ou le sentiment authentique ressenti par un individu à un certain moment nous demeureront très souvent une connaissance obscure et invérifiable, tout simplement parce que l'humanité n'a pas ressenti d'intérêts particuliers pour garder une telle expression de la subjectivité sous une forme durable. Etant donné qu'il n'existe pas de voie directe pour accéder à ces recoins de la vie intérieure, et encore moins de communiquer avec le sujet, la plupart des connaissances qu'on acquerra de la subjectivité restera impossible à vérifier.

Pour Yourcenar, cela ne doit pas nous empêcher de concevoir des méthodes en vue de reconstituer la subjectivité d'un être humain du passé ; le fait que certains recoins du passé interdisent une application de la démonstration scientifique ne signifie pas que leur représentation soit un travail inutile. Pourtant, il est naturel que pour certains ce problème de vérifiabilité soit rédhibitoire contre toute entreprise de reconstitution de la subjectivité. La légitimité de l'acte de reconstituer le monde intérieur d'un homme dans sa totalité, qui englobe non seulement sa délibération intentionnelle qui a affecté ses actions dans la réalité physique, mais aussi l'état de sa conscience, est en fait un sujet polémique. L'acte de revivre autrui est un concept qui vient naturellement aux romanciers, mais qui est très contestable pour les historiens. « Se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un » (526), est l'une des deux méthodes principales de Yourcenar dans l'écriture de *Mémoires d'Hadrien*, la seconde étant l'érudition. En revanche, pour Veyne la pratique de se sentir comme un autrui, n'est qu'une « illusion rétrospective[89] ». Il affirme que même si cela est possible, il n'y aura pas grand-chose à apprendre en revivant l'esprit d'un autre être humain :

> « Revivre » autrui, revivre le passé ? Ce n'est qu'un mot (écrivant un livre d'histoire romaine, j'aurais bien voulu, ne fût-ce qu'un instant, remplacer en moi les idées et préoccupations d'un professeur de latin par celles d'un affranchi romain, mais je n'ai pas su **comment m'y prendre**), ou plutôt c'est une expérience illusoire et décevante. Revivre les sentiments d'un Carthaginois qui sacrifie aux dieux son premier-né ? Ce sacrifice s'explique par les exemples que notre Carthaginois en voyait autour de lui et par une piété générale qui était assez intense pour ne pas reculer devant ces atrocités ; les Puniques étaient conditionnés par le milieu à sacrifier leur premier-né […] Nous ne pouvons revivre l'état d'esprit du Carthaginois parce que seule la moindre partie de la conscience est en acte et qu'en somme il n'y a presque rien à revivre : si nous pouvions entrer dans sa pensée, nous y trouverions seulement **un sentiment intense et monotone d'horreur sacrée**, une terreur sans couleur et d'une saveur de nausée, qu'accompagnait

[88] *Ibid*., p. 132.
[89] Veyne, Paul, *op.cit*., p. 239-240.

> sourdement le sentiment machinal qui est à l'arrière-plan de presque toutes nos actions : « ça se fait » ou « comment faire autrement ? » [90] [les caractères gras sont notre soulignement]

Le propos nous montre la perspective soupçonneuse tenue par l'historien contre la représentation de la subjectivité : plus précisément le genre d'explication qu'il entend par l'écriture de l'histoire et l'utilité minime qu'il perçoit de la reconstitution d'un monde intérieur. Pris ensemble, l'extrait nous éclaire sur la logique par laquelle l'historiographie arrive à se croire s'épargnée la connaissance de la subjectivité, alors qu'en réalité elle la poursuit.

Ce qui saute aux yeux dans le propos de Veyne est le fait qu'il laisse échapper la possibilité d'une approche méthodologique de la subjectivité par le simple fait de dire qu'il ne sait pas « comment [s]'y prendre ». Cette affirmation, qui ressemble davantage à un jugement de valeur méfiant qu'à un argument, est surprenante, étant donné qu'il y a des écrivains ont trouvé des solutions similaires concernant l'accès à la subjectivité des êtres humains du passé. Pour l'historien Carlo Ginzburg, revivre la pensée d'un personnage du passé est légitime en tant qu'objectif de recherche ; la méthode qu'il propose pour y arriver, est d'analyser la lecture effectuée par l'individu. Le projet même de son œuvre *Le fromage et les vers*, dans laquelle il reconstitue la pensée d'un certain Ménocchio, qui a accouché d'une pensée singulière par rapport à son temps, parmi lesquelles la réflexion selon laquelle les anges sont nés dans le chaos comme les vers le sont dans le fromage, est consacrée à « reconstituer les livres lus par un meunier [Ménocchio] et la façon dont il les avait lus[91] », afin de reconstituer le paysage mental qui a contribué à la conception de cette conviction. Il est très intéressant de voir que Yourcenar parvient à une solution similaire ; selon elle, c'est « en lisant ce qu'il lisait[92] » et par le travail de « reconstituer sa bibliothèque » (524) que l'on peut revivre la pensée d'une personne.

Il nous faut prendre en compte que cette approche n'est pas toujours envisageable à cause du manque de ressources appropriées, et que la connaissance qu'on en déduit n'est guère vérifiable d'une façon définitive. Dans le cas de Ginzburg, celui-ci a eu entre ses mains la ressource documentaire de l'Inquisition italienne dans laquelle a été rédigé le propos de l'accusé concernant ses lectures, par lesquels on peut déduire ses perceptions exorbitantes ; les livres antiques qui ont composé la bibliothèque de l'empereur nous sont connus. Pourtant, il est très signifiant que certains écrivains partagent une méthode et reconnaissent la pertinence de l'acte de reconstruire le paysage mental d'un sujet.

---

[90] *Ibid*., p. 240.
[91] Ginzburg, Carlo, *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Paris, Flammarion, 2019, XXXIII.
[92] Yourcenar, Marguerite, « L'écrivain devant l'histoire », *op.cit*., p. 134.

La méfiance de Veyne à l'égard de l'acte de revivre la conscience d'autrui s'explique plutôt par sa manière d'analyser le rite sacrificiel carthaginois. Selon lui, l'atroce sacrifice du premier-né ne s'explique pas par ce qu'a ressenti ou pensé le carthaginois qui y a participé, mais par le conditionnement exercé sur lui par l'institution punique. C'est un argument acceptable, pourtant il prend ensuite le virage de dépréciation de la légitimité d'une tentative de revivre l'activité mentale qui s'est déroulée dans l'esprit du participant : il argumente que puisque ce qui l'a poussé à sacrifier son fils n'est pas sa conscience mais la puissance coercitive de l'institution, reconstruire ce qu'il aurait pu ressentir n'aurait aucun sens. Autrement dit, la conscience du carthaginois a une valeur très négligeable par rapport à l'explication du passé qu'envisage Veyne.

Ici nous nous sommes heurtés à une question qui divise : est-ce que la pertinence de la tentative de revivre la conscience est dépendante de son utilité pratique par rapport à l'explication de la réalité physique du passé ? La méthode envisagée par Veyne présente une perspective radicale par rapport à la recherche de la subjectivité humaine du passé. Pour lui, pour autant que l'on connaisse ce qui s'est passé dans le domaine de la réalité physique, la conscience des personnages n'a pas d'importance, d'autant plus qu'il n'y a pas d'accès direct à celle-ci (selon lui). D'ailleurs, dans le cas où cet accès est possible, que va-t-on faire avec une évidence banale, le fait qu'un participant du rite macabre ait ressenti une intense terreur ? La réponse à cette question dépend du fait que l'on croit ou non qu'il y a une valeur intrinsèque dans l'acte de revivre la pensée d'autrui, même si cela est une approximation invérifiable et n'aboutit pas à expliquer son comportement. Veyne n'y croit pas ; selon lui, la compréhension empathique comme méthode, nous aide à imaginer des explications possibles sur le comportement humain mais ne nous indique pas « quelle est la bonne[93]. » Sa perception de la conscience est toujours soumise à son utilité pratique de corroborer une explication d'un questionnement dans le domaine physique.

Par rapport à la connaissance de la subjectivité humaine, il semble que, quant à la possibilité de compréhension entre les hommes, Veyne soutienne une attitude plutôt pessimiste, critiquée par Yourcenar dans « L'écrivain devant l'histoire ». Plus précisément, il soutient que l'homme n'a pas la capacité de percevoir, de manière crédible, l'activité mentale d'un autre être humain. En fait, il n'hésite pas à considérer de façon tranchée que l'étude de la subjectivité est le point de divergence entre les romanciers et les historiens tels que lui : les premiers « chercheront la solution dans la connaissance du cœur humain » et les derniers « entreprendront une "mise en

[93] Veyne, Paul, *op.cit.*, p. 242.

série" à partir de données d'époque[94]. » Pourtant, bien qu'il désapprouve l'étude de la subjectivité comme un domaine qui n'a rien à voir avec le travail de l'historien, Veyne lui-même réalise bel et bien une reconstruction de la subjectivité, quoique de manière limitée ; de plus, contrairement à ce qu'il avance, il sait bien comment y accéder. Il n'hésite pas à imaginer le sentiment qu'aurait pu ressentir son Carthaginois ; sa description, « un sentiment intense et monotone d'horreur sacrée, une terreur sans couleur et d'une saveur de nausée », n'est pas négligeable. Comment peut-il vérifier que la terreur religieuse qu'il suppose chez le carthaginois est le sentiment vraiment ressenti par lui, particulièrement lorsqu'il affirme lui-même qu'il ne sait pas comment y accéder ? n'est-il pas aussi plausible que le carthaginois, comme l'avouent d'autres participants d'une secte ou d'une enclave religieuse, aurait pu ressentir une intense joie émanant du fait qu'il est en train d'obéir à un ordre sacré ? Ce que Veyne a effectué relève d'une observation subjective, malgré ses efforts pour la présenter comme une évidence banale qui va de soi. La reconstitution du paysage mental qu'il réalise suit une méthode qui est tout à fait connue et nous pouvons le préciser par ses propos suivants. Veyne suppose dans l'acte du carthaginois « le sentiment machinal qui est à l'arrière-plan de presque toutes nos actions. » Ce faisant, il base sa reconstitution du paysage mental sur l'universalité des sentiments de l'homme. Pourtant, Veyne n'explique pas pourquoi il a choisi une telle description ; consciemment ou non, il fait un choix subjectif derrière l'apparence d'une évidence. La délégitimation de la recherche de la subjectivité humaine telle que l'entend Veyne révèle ainsi des points faibles. Elle réduit la vie intérieure à une pièce détachée qui ne sert que d'appui à la logique par laquelle l'écrivain explique le comportement du sujet. Ou pire, comme dans le cas du carthaginois de Veyne, la subjectivité est mise de côté malgré son existence et n'est reprise que pour intervenir d'une manière obscure, déguisée sous en fausse évidence. La question à poser n'est pas de savoir si la reconstitution de la subjectivité est une entreprise légitime, parce qu'on le fait tout le temps ; il s'agit plutôt de se demander comment éviter l'image subjective qu'on projette d'une façon arbitraire sur le monde intérieur d'un être humain du passé.

L'image subjective

L'écrivain est destiné à prendre la voie très incertaine pour accéder à ce qui justement n'offre pas d'accès. Le décalage temporel entre l'écrivain et l'être humain du passé rend impensable le dialogue libre entre eux. Le monde intérieur qu'il envisage de transmettre n'est

[94] *Ibid*., p. 107.

plus, sinon quelques vestiges ; ainsi il n'a pas d'autre choix que celui d'endosser le rôle d'un intermédiaire qui l'évoque à sa façon. Cette condition existentielle n'est pas contournable même s'il choisit de traiter son sujet en tant qu'un être impassible. Dès que nous acceptons la légitimité de reconstituer le paysage mental d'un être humain du passé, nous devons nous confronter au problème pérenne de l'histoire (et ainsi du roman historique) : l'assimilation de la subjectivité des êtres humains du passé à l'image subjective de ceux-ci telle qu'elle est conçue par l'écrivain. Il nous faut préciser le mécanisme de cette erreur, afin de trouver son remède. Ici, nous envisageons de comparer l'analyse du problème réalisée respectivement par Marrou et Yourcenar ; ils se ressemblent dans leur principe méthodologique, mais se distinguent sur un détail important : l'incorporation de la présence de l'écrivain dans son écriture.

Les deux approches que concevaient Yourcenar et Marrou afin de représenter un être humain du passé adoptent une approche similaire. La fameuse « magie sympathique » pratiquée par Yourcenar, c'est-à-dire la discipline de « se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un » (526) évoque « les affinités psychologiques qui lui [un historien] permettront d'imaginer, de ressentir, de comprendre les sentiments, les idées, le comportement des hommes du passé[95] » qu'exige Marrou. Les précautions qu'ils mentionnent tous deux par rapport à l'exécution de ce processus sont aussi similaires. Marrou, pour qui la passion vers l'objet n'empêche pas mais au contraire encourage à « découvrir même les limites, même les défauts de celui que j'aime », met en garde contre toute forme d'idéalisation ou d'aveuglement, « un fantôme complaisamment nourri par [s]on imagination[96]. » Ce fantôme de Marrou n'est pas autre chose que l'image fictive d'un homme qui peut « plaire » (535) (que ce soit au le lecteur ou à l'écrivain) que mentionne Yourcenar. Au cours de son écriture des *Mémoires d'Hadrien*, elle constate que plus elle s'efforce de donner une représentation fidèle de la vie d'Hadrien, plus son œuvre s'éloigne d'une narration agréable, c'est-à-dire un récit bien argumenté d'un personnage exemplaire. Cet aveu reflète la caractéristique cruciale de l'acte de représenter la subjectivité, à savoir que malgré le désir de l'écrivain de présenter un récit cohérent et organisé, la vie d'un homme échappe facilement à cette volonté de contrôle. A cet égard, il est possible de constater que Marrou et Yourcenar s'inscrivent tous dans la catégorie des « amateurs de destinée humaine » (*ibid.*) qui comprennent cette irréductible singularité de l'existence humaine.

Pourtant, les deux approches se distinguent nettement quand il s'agit de se demander jusqu'à quel niveau l'écrivain doit soutenir cette attitude mentale. Dans la pratique, la différence porte

[95] Marrou, Henri-Irénée, *op. cit*., p. 97.
[96] *Ibid*., p. 93.

sur la question de savoir si l'écrivain doit adopter sa propre perspective ou celle d'un être du passé pour représenter le monde révolu. Selon la perspective de Marrou, représenter le passé tel qu'il pouvait l'être aux yeux d'un être du passé, « comme le présent que nous vivons en ce moment, quelque chose de pulvérulent, de confus, multiforme, inintelligible […] que la conscience de l'homme, qu'il soit acteur ou témoin, se trouve nécessairement incapable de saisir[97] », sera erroné de la part de l'historien, parce que l'histoire ainsi obtenue ne sera que « fragmentaire et superficielle[98] ». Il est significatif que Marrou prenne comme exemple d'une telle représentation à éviter (de la part d'un historien) l'écriture de Tolstoï, qui se concentre par exemple sur une description chaotique d'une bataille, telle qu'elle est perçue par un participant et avec un manque de vision globale sur le déroulement de la bataille. Ce qui est plus intéressant encore est que Marrou – à l'instar de Veyne – désapprouve cet intérêt à essayer de reconstituer l'intérieur d'un individu ; selon lui, l'historien sait qu'il est impossible de capter « la même richesse concrète que celle de l'expérience vécue » ; il renchérit en exprimant qu'un tel procédé « ne l[l'historien]'intéresse pas au premier chef[99] », en montrant le même désintérêt pour la subjectivité humaine. L'objectif ultime de l'historien, selon Marrou, est une intelligibilité. C'est-à-dire une vision organisée qui dépasse une simple agrégation des faits et, pouvons-nous ajouter, qui dépasse une vision limitée engendrée par la perception insuffisante d'un être humain du passé. Pour y arriver, l'historien doit incorporer dans son écriture la connaissance historique qu'il possède, ce qui n'a pas été permis aux habitants du passé. Ainsi, malgré son exigence à sortir de soi pour entrer dans la peau d'autrui, la présence de l'historien de Marrou est toujours ressentie dans son écriture ; il est là d'une façon permanente afin de dégager sa propre intelligibilité à partir du passé et ses habitants. Il est impensable pour lui de se rendre totalement silencieux dans le but de donner toute la parole aux êtres humains du passé.

En revanche, l'approche de Yourcenar en général s'interdit d'intégrer la connaissance historique à la représentation de la subjectivité, quoique pas intégralement. Son principe consiste à « écarter s'il se peut toutes les idées, tous les sentiments accumulés par couches successives entre ces gens et nous. » (528) Leur utilisation est strictement limitée « à titre d'études préparatoires » pour enquêter sur « des possibilités de rapprochements ou de recoupements, des perspectives nouvelles peu à peu élaborées par tant de siècles ou d'événements qui nous séparent de ce texte, de ce fait, de cet homme » (*Ibid.*). Donc, si elle permet d'utiliser la connaissance historique autour d'un être humain du passé, c'est dans l'unique optique de trouver un accès, un point commun qui facilite cette transportation de

[97] *Ibid*., p. 43-44.
[98] *Ibid*., p. 44.
[99] *Ibid*.

l'esprit de l'écrivain à l'intérieur d'un autrui. Pour Yourcenar, reconstituer la manière singulière dont un homme du passé a perçu son présent, est en soi-même l'objectif de son écriture.

La distinction entre ces deux objectifs résulte des points de vue différentes par rapport à la présence de l'écrivain dans l'écriture de l'histoire ; au final, l'enjeu est de savoir si l'écrivain maintient jusqu'au bout sa détermination à réanimer la subjectivité d'autrui. La méthodologie avancée par Yourcenar pour représenter le monde intérieur d'un personnage du passé exige de l'écrivain une manœuvre d'écriture délicate. Elle exige de connaître les détails concernant le parcours de vie d'un être pour faciliter un accès à sa subjectivité, et pourtant lui interdit d'impliquer ces connaissances dans la représentation de la subjectivité, tout simplement parce qu'une omniscience émergeant d'une telle incorporation déforme la subjectivité qui a dû interagir avec son présent en ayant seulement une connaissance limitée de l'avenir. Si elle déplore l'attitude par trop réductrice des gens qui disent : « Hadrien, c'est vous [l'écrivaine] » (536), c'est parce qu'elle entend mettre en garde, avant tout, contre la substitution de la subjectivité de l'être humain du passé par celui de l'écrivaine.

Pourtant, pour un historien, ce problème n'a pas lieu de se produire, puisqu'il ne vise jamais à ressentir, au moins théoriquement, le monde intérieur de l'individu concerné ; il utilise donc librement tous ses outils et savoirs historiques afin de mesurer la pertinence historique du personnage, de dégager un jugement historique sur ce dernier. Il faut noter que pendant ce temps, la subjectivité est maintenue muette, privée des occasions pour présenter ses propres positions concernant un récit imposé à elle. Cette approche est non seulement injuste de la part de l'individu représenté, mais également nocive pour le lecteur, parce qu'en omettant l'expression de la subjectivité, elle invite subtilement le lecteur à adopter l'image du personnage telle qu'elle est conçue par l'écrivain. Si on n'y prend pas garde, la substitution de la pensée d'autrui par celle de l'écrivain s'effectue très facilement de façon inconsciente, d'autant plus que l'argumentation de l'écrivain est le plus souvent renforcée par ses connaissances de l'avenir qui n'ont pu être accessibles à l'être humain du passé. C'est où se trouve le piège : parce qu'aussi logique qu'elle soit, une telle connaissance de futur est impossible à concevoir pour l'homme du passé, du simple fait qu'il n'avait pas le moyen de le deviner. L'intelligibilité que l'historien dégage d'un personnage peut être légitime en tant qu'une opinion argumentée sur un personnage, mais il nous faut prendre conscience que derrière lui se cache toujours un paysage mental qui pourrait se distinguer radicalement de l'interprétation qu'en fait l'écrivain.

Les dimensions de la subjectivité : mode de figuration

L'enjeu dans la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé se résume ainsi : comment contrôler la présence de l'écrivain omniscient pour faciliter l'expression de la subjectivité ? Il est inévitable et plutôt encouragé que l'écrivain mène des études compréhensives, voire exhaustives, de la réalité historique autour d'une personne afin de reconstituer sa vie, de façon à englober des aspects divers de son paysage mental. Il est également inévitable que l'écrivain forme au cours de ses études, une image subjective du monde intérieur qu'il pense avoir appartenu à son objet. Pourtant, le remplacement de la subjectivité par la supposition de l'écrivain, aussi logique et fidèle aux faits soit-elle, n'est pas souhaitable parce qu'il rend invisible des dimensions multiples de la subjectivité humaine. Au mieux, cette représentation ne reflète qu'un aspect de la subjectivité rendu relativement saillant par la source historique, ou pire, par l'intérêt subjectif de l'écrivain.

En ce qui concerne la raison de cette compréhension superficielle, Yourcenar remet en cause le modèle conventionnel par lequel on visualise en pensée la vie d'un homme ; ce cadre mental qui éradique systématiquement la perspective du sujet et privilégie le jugement imposé de l'extérieur de la subjectivité. Le cadre de visualisation que propose Yourcenar est conçu pour rectifier le phénomène de gravitation vers l'image d'un homme argumenté par le propos de l'écrivain, en déplaçant l'objectif de la représentation vers l'évolution de la subjectivité et l'interaction entre les dimensions de la conscience humaine. L'essentiel de son approche se résume en une tentative de regarder la subjectivité, non comme une entité unitaire, mais comme une totalité qui consiste en plusieurs consciences, capables de se livrer un conflit ou d'aboutir à un accord.

Le passage suivant nous montre non seulement le système de pensée qu'exige Yourcenar afin d'atteindre une représentation de la subjectivité centrée sur le processus mental du sujet, mais aussi la situation problématique par rapport à cette entreprise de reconstitution respectueuse, qui a poussé l'écrivaine à concevoir une telle méthode :

> En un sens, toute vie racontée est exemplaire ; on écrit pour attaquer ou pour défendre un système du monde, pour définir une méthode qui nous est propre. Il n'en est pas moins vrai que c'est par l'idéalisation ou par l'éreintement à tout prix, par le détail lourdement exagéré ou prudemment omis, que se disqualifie presque tout biographe : l'homme construit remplace l'homme compris. Ne jamais perdre de vue le graphique d'une vie humaine, qui ne se compose pas, quoi qu'on dise, d'une horizontale et de deux perpendiculaires, mais bien plutôt de trois lignes sinueuses, étirées à l'infini, sans cesse rapprochées et divergeant sans cesse : ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut. (536)

Notons qu'elle commence la présentation de son modèle de la vie humaine, qui consiste en trois trajectoires organiques, par son observation sur la nature de l'acte d'écrire une vie. Selon Yourcenar, il n'est que naturel que notre récit exagère ou omette certains détails en représentant la vie d'un homme, parce que l'écriture ne nous est jamais un projet neutre, mais une manière d'imposer notre vision du monde ou notre argument par la vie racontée dans une certaine direction. Pourtant alors que naturel ne signifie pas souhaitable, cette tendance humaine est trop peu souvent remise en question. C'est dans ce contexte que Yourcenar remet en cause le cadre conventionnel qu'on utilise afin de dégager la signification d'une vie humaine, en mettant l'accent sur l'importance d'une perspective multidimensionnelle : qu'il nous faut représenter la vie non seulement de son extérieur mais de son intérieur. Le contraste entre ces deux manières de pensée présentées dans ce passage est rendu évident lorsqu'on compare les deux images figuratives que chaque système propose. D'un côté, nous avons une figuration qui consiste en une ligne unique manifestée dans un espace tridimensionnel, où l'observateur détermine les valeurs sur les trois axes afin de déduire une coordonnée – qui signifie la signification définitive d'une vie. De l'autre côté nous observons un ensemble visuel que dessinent trois trajectoires indépendantes, chacune créée par l'observation externe et interne de la subjectivité et ainsi plus riche par rapport aux dimensions de la subjectivité représentées. En fait, la ligne droite est une image fréquemment évoquée par Yourcenar afin de symboliser ladite tendance humaine à vouloir résumer la vie en lui imposant un discours supérieur et global et ainsi attribuer une signification unique. Ainsi la vie des héros de l'histoire qu'on imagine ressemble souvent à « une flèche » (304) qui va directement à son objectif, parfaitement consciente de son propre avenir et ne connait pas d'autres dimensions que sa propre finalité.

L'avantage qu'offre cette manière de penser est que celle-ci « fabrique complaisamment une existence explicable et claire. » (*ibid.*) Comme l'image correspond trop aisément à la tendance humaine à résumer la vie par le biais d'une évaluation définitive, il n'est pas facile de reconnaître que le récit ainsi produit n'est qu'un jugement subjectif, qui nous aliène à la voix de la subjectivité. Ce n'est que lorsque l'on compare ces lignes droites que proposent les différents observateurs que se révèle leur caractère biaisé :

> […] lorsqu'il s'agit d'Hadrien et de son programme pacifique il est amusant de voir que les historiens des différentes époques ont suivi les vues qui étaient à la mode de leur temps. Au XVIIIe siècle on a admiré dans Hadrien, VOLTAIRE ou GIBBON ont admiré l'homme des lumières, l'homme qui avait fait fermer certains temples et certains oracles, l'incrédule, le libre penseur, l'homme des réformes. Notez qu'on a des raisons de l'admirer ; ce côté du personnage existe. Au XIXe siècle les grands historiens allemands, comme par exemple MOMMSEN, avaient assez peu de sympathie pour le personnage, pour la simple raison qu'ils étaient tous très militaristes et qu'étant militaristes, un homme qui avait mis fin à une longue

> guerre, même en faisant d'assez nombreuses concessions, leur déplaisait considérablement. Au XXe siècle, au contraire, Hadrien devient de nouveau le grand homme pour de grands historiens comme ARNOLD TOYNBEE précisément parce qu'il a fait des concessions et qu'il a évité une nouvelle guerre[100].

Lorsqu'on met en parallèle les perspectives diverses sur Hadrien, le fait devient évident qu'on crée à partir d'un même fait historique des images d'un homme qui se distinguent radicalement. Même si elles ont toutes partiellement raison, chacune de ces images commet l'erreur grave de réduire la vie d'Hadrien à l'un de ses aspects ; elles fabriquent des perspectives singulières qui se concurrencent en voulant imposer à une vie le sens orienté par la compréhension de l'écrivain. L'imaginaire gouverné par le pouvoir représentatif de la ligne unique privilégie la valeur définitive que l'historien perçoit dans la vie de l'homme. La vie est réduite à une idée, à un unique point culminant (supposé par l'écrivain) vers lequel toute la vie gravite (ou est supposée graviter). Ce qui est plus inquiétant est qu'en focalisant le parcours de vie sur une signification dominante, l'écrivain crée l'illusion d'une fausse cohérence, que l'homme qu'il reconstitue a toujours vécu dans une pleine conscience de la signification de sa vie, sans aucun échec ou tâtonnement ; que ses comportements, physiques ou mentaux, sont tous effectués dans le but d'atteindre un objectif concret. Des phénomènes mentaux complexes, par exemple la réticence ou le remords qui sont le produit de la dissonance entre l'exigence de la réalité et l'envie de subjectivité, ou le mépris de soi que la perception de la distance entre le souhait du sujet et sa capacité à l'atteindre, risquent d'être sous-représentés dans ce modèle de la représentation.

Il ne faut pas confondre la représentation du monde intérieur avec l'écriture de son interprétation ou son évaluation. Cette erreur est due à la convention qui traite la subjectivité des êtres humains du passé comme une entité essentiellement cohérente, qui doit correspondre à la valeur historique que l'écrivain a attribuée au personnage selon la réalité historique observable. D'où la nécessité de concevoir un modèle de la figuration qui rend visibles les multiples dimensions de la subjectivité, qui peut visualiser la motivation complexe qui se trouve derrière un fait historique. L'imaginaire qui consiste en multiples trajectoires, qui déploie devant nos yeux l'observation extérieure et l'activité mentale au sein de la subjectivité, répond à ce besoin.

La notion clé de l'écriture yourcenarienne est sa multiplication de l'approche, le fait qu'elle rende facile de percevoir la profondeur de la subjectivité en l'élargissant à deux instances mentales, afin de libérer la subjectivité de son état de subordination à une signification unique.

[100] Yourcenar, Marguerite, « L'écrivain devant l'Histoire », *op.cit*. p. 133.

La figuration simpliste qui subordonne le monde intérieur à l'explication de la réalité extérieure, risque de supposer d'une concordance erronée entre la subjectivité et sa manifestation physique. C'est pourquoi Yourcenar introduit une autre distinction au sein de la subjectivité, à savoir la distinction entre l'évaluation de soi (« ce qu'un homme a cru être »), et l'aspiration que cet homme porte pour soi (« ce qu'il a voulu être »). Pris ensemble avec la réalité de l'époque qui l'environne et sur laquelle se fondent les évaluations historiques de l'observateur du présent (« ce qu'il fut »), ces trois critères constituent une image profonde de la subjectivité à un moment donné. En mesurant les distances entre ces trois critères, notre perception ouvre enfin la voie pour percevoir la complexité de la subjectivité, allant de la déception – causée par le décalage entre son aspiration et sa perception de soi – à la joie qui jaillit par leur unification.

Le modèle de la subjectivité humaine conçu par Yourcenar prend en compte la condition existentielle dans laquelle se situe l'écrivain qui envisage de reconstituer le monde intérieur d'un être humain du passé. Placé face à la distance temporelle qui augmente le risque de remplacer « l'homme compris » par « l'homme construit » (536), l'écrivaine conduit notre attention vers le paysage mental du sujet dans toute son hétérogénéité, au lieu de subordonner celui-ci à une interprétation subjective et définitive. Cette approche dont la priorité est de reconstituer l'activité mentale d'un homme dans le respect à sa délibération subjective, servira de critère d'évaluation par rapport aux stratégies d'écriture dans les diverses disciplines de l'écriture de l'histoire.

Le traitement de la subjectivité dans le roman historique du XIXe siècle

Nous avons identifié des obstacles principaux – pratiques et mentaux – qui ont empêché la représentation respectueuse de la subjectivité des êtres humains du passé, ainsi que la nature de la subjectivité humaine qui implique un défi considérable en vue de sa représentation. Tout d'abord, il y a le fait que la subjectivité du passé n'offre pas un accès clair et efficace. Cela entraine d'autres problèmes, et tend à décourager les historiens de reconnaître la reconstitution de la subjectivité en tant que sujet légitime de l'écriture de l'histoire. Pourtant, cette réaction de refoulement n'a jamais été aussi complète qu'on a pu l'envisager. Par contre, la directive mentale n'a engendré qu'une négligence profonde d'un fait indéniable : c'est qu'on procède toujours à une interprétation de la subjectivité, au prix de l'effacement de l'expression autonome de celle-ci.

Réinventer notre manière de penser la subjectivité des êtres humains du passé est ainsi exigé. Il y a une nécessité urgente de concevoir une épistémologie qui libérera la subjectivité humaine

du passé du poids de la réalité extérieure, puis d'orienter à nouveau notre représentation vers le fonctionnement interne de la subjectivité humaine, de ses multiples dimensions. Il nous faut faire attention, pourtant, au fait que l'incorporation de nos connaissances en termes de réalité historique dans l'écriture de l'histoire et la représentation de la complexité de la subjectivité humaine ne soient pas des objectifs qui s'excluent les uns les autres. Au contraire, cette dernière ne sera qu'une imagination sans fondement si elle n'est pas corroborée par le travail méticuleux de la recherche historique. Il nous faut aussi prendre en compte que même si nous trouverons un point d'équilibre dans notre écriture de l'histoire qui fusionnera harmonieusement d'une part nos connaissances historiques et d'autre part l'attention légitime à la multidimensionnalité de la subjectivité, une reconstitution totale et vraie de la subjectivité serait toujours, et avec raison, un objectif souhaitable mais impossible à atteindre réellement. L'objectif ultime que nous envisageons en adoptant une perspective plus respectueuse de la subjectivité est d'éveiller au sein de l'écriture de l'histoire sa fonction introspective sur notre perception du passé. Une fonction qui nous rappellera que le passé garde toujours des coins cachés qui échappent très facilement à notre horizon perceptif.

Dans ce contexte, avant d'aborder l'analyse des textes yourcenariens afin de trouver la possibilité du roman historique réinventé, qui par sa reconstitution littéraire du passé rendra visibles nos propres aveuglements perceptifs, nous nous investirons à examiner les négligences commises concernant la subjectivité des êtres humains du passé – réelle ou imaginée – dans les diverses disciplines de l'écriture de l'histoire. Ces analyses nous serviront de feuille de route – d'une manière inversée, comme elles nous éclairent sur les pièges à éviter – qui nous permettra d'identifier les cas de déformations de la subjectivité et la façon dont elles se manifestent dans la représentation textuelle.

Contrairement à ce qui s'est passé dans le domaine de l'historiographie, où la subjectivité, en tant qu'objet de l'histoire, a connu une histoire tumultueuse quant à sa légitimité, le roman historique a toujours su maintenir un intérêt particulier pour la subjectivité. L'intérêt profond pour la condition humaine qui définit la littérature est demeuré également au sein du roman historique naissant du XIXe siècle. Pourtant, plus on regarde la genèse et le développement du roman historique, plus il devient évident que la subjectivité des êtres humains du passé n'a presque jamais été au centre de son écriture. Avant tout, le roman historique a voulu tirer de sa représentation du passé des propositions concrètes : soit la preuve que la société humaine avance vers le progrès, soit l'image d'un monde révolu fortement stylisé, soit une leçon morale ou éthique tirée des affaires lointaines. Pourtant, l'exploration du mystère du paysage mental

des êtres humains du passé, en tant que telle, ne faisait pas partie de l'objectif principal du roman historique.

Si on rappelle le propos de Yourcenar, selon lequel le roman historique du temps moderne ne peut être autre chose qu'une « prise de possession d'un monde intérieur » (527), la différence radicale et profonde entre le concept du roman historique qu'envisage l'écrivaine et celui du roman historique classique, qui s'est efforcé principalement de montrer « une époque, une nation, une classe sociale, un combat, par quoi le singulier rejoint le collectif[101] » (par le biais d'un personnage, peut-on ajouter) saute aux yeux. Cette divergence est décisive pour bien comprendre le projet du roman historique yourcenarien – d'autant plus que l'écrivaine tranche en établissant que la recherche de la vie intérieure de Proust est tout autant une reconstitution du passé que le roman de Tolstoï (527) – qui s'intitule le « Portrait d'une voix. » (*ibid*.) C'est-à-dire une représentation respectueuse de l'êtres humains qui se concentre sur le paysage mental de celle-ci.

Pourtant, ce serait faire une observation erronée de dire que le choix du roman historique classique de privilégier la représentation du changement social, afin d'en déduire une logique du progrès, s'est fait sans aucune raison convaincante ; ou que ce n'était qu'une erreur d'aplatir la complexité de la subjectivité humaine. En revanche, le roman historique classique a proposé une réponse légitime qui correspondait à un besoin particulier de son époque, celui de comprendre l'histoire humaine en tant que processus organique et motivé. La subordination des êtres humains du passé à la position de représentants de l'évolution de la société, a été un effet secondaire inévitable de cette écriture schématique. Par conséquent, il nous est important de connaitre son mécanisme de figuration afin d'analyser la cause de l'éloignement de la subjectivité que l'on peut constater dans le roman historique classique et d'imaginer une autre voie représentative.

S'agissant de montrer que l'objectif principal du roman historique naissant a été indissociablement lié à la condition particulière de l'époque, c'est-à-dire l'effondrement de la monarchie absolue et la subséquente réforme de la société, on ne trouverait pas une analyse plus pertinente que celle que Georg Lukács a exprimée dans *Le roman historique*. Cet ouvrage nous est indispensable, parce que l'analyse qui y est proposée nous permet d'éclaircir le lien intrinsèque entre les contextes sociaux autour de la naissance du roman historique classique et son choix d'écriture, autrement dit la réduction des êtres humains du passé a une fonction réductive servant à expliquer le changement social.

[101] Jablonka, Ivan, *op.cit*., p. 55.

Notre approche critique de Lukács se fera en trois étapes : tout d'abord, nous examinerons sa thèse principale concernant le lien causal entre la conscience historique naissante au sein du peuple européen et la genèse du roman historique. Selon cette thèse, le roman historique a répondu au besoin de l'époque postrévolutionnaire de présenter une feuille de route pour l'avenir de l'humanité, en tirant du passé la logique inéluctable du progrès historique.

Ensuite, nous analyserons la théorie lukácsienne de la figuration littéraire du roman historique classique, basée sur le roman historique de l'écrivain écossais Walter Scott. Lukács parvient ainsi à identifier une caractéristique capitale dans l'écriture du roman historique de XIXe siècle, à savoir la juxtaposition de deux représentations : celle du conflit entre les factions antagonistes au sein d'une société d'antan et celle du destin intime du protagoniste, dont la singularité est conditionnée par l'environnement social qui l'entoure. A cette étape il sera évident que bien que Lukács ait appréhendé le principe organisateur du roman historique du XIXe siècle, son analyse louangeuse à propos de Scott n'a pas atteint un degré suffisant pour percevoir la réduction de la subjectivité qu'a engendrée ce principe.

Enfin, nous examinerons sa critique de Tolstoï, dont Lukács désigne le roman comme irrégulier et comportant un défaut. Tout comme dans l'analyse de Scott, sa critique de la figuration des personnages dans l'œuvre de Tolstoï, malgré son intention clairement négative, nous laisse entrevoir un potentiel avantageux de l'écriture tolstoïenne. Celle-ci affirmera une possibilité d'un roman historique, réimaginé autour de la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé.

La conscience historique du roman historique classique

La création littéraire qui traite des événements ou des figures historiques appartenant au passé n'est pas une invention unique du XIXe siècle. Pourtant, il est établi qu'il y existe une divergence entre le roman historique qui utilise le passé de manière thématique (en tant qu'arrière-plan exotique), qui ne concerne en réalité que des événements contemporains, et ce qu'on appelle le roman historique classique, qui s'intéresse à la particularité d'une époque particulière. L'apparition de cette nouvelle tendance est étroitement liée au roman historique novateur écrit par Walter Scott, à tel point que le roman historique est souvent identifié sous le terme le roman scottien. Au cours du temps qui culmine avec l'apparition du roman historique scottien, s'est effectué un changement dans la façon dont l'homme percevait le passé. Celui-ci a cessé d'être un monde lointain et étrange, pour se transformer en une entité clé pour mieux comprendre la société contemporaine ; le passé est enfin devenu « historique ».

De la manière dont Lukács définit cet attribut fortement chargé d'« historique » est issue toute sa théorie sur le roman historique. Il définit ce qui est historique par une « particularité spatio-temporelle[102] ». En imbriquant l'adjectif avec la notion de la particularité temporelle, le grand théoricien hongrois montre que le passé est maintenant figuré dans le concept d'une évolution. Pour que la particularité d'une époque soit tangible, il faut un changement qui sépare et distingue les deux périodes du temps. Donc, l'essentiel d'une perception « historique », c'est de comprendre le passé en tant qu'espace spatio-temporel distinct par rapport à celui que nous occupons. L'âge classique, dont l'appareil gouvernant était solidement fondé sur le concept de droit divin, ne permet pas une perception temporelle autre que celle qui s'inscrit indestructiblement dans les desseins de Dieu. Le monde et tout ce qu'il inclut ont été destinés à se perpétuer tels qu'ils ont été créés ; ils ont été donnés comme des phénomènes naturels hors de tout contrôle humain.

En revanche, la nouvelle conscience historique a ouvert une compréhension de l'histoire en tant que processus évolutif provoqué par l'homme. L'effondrement de l'Ancien Régime a fait éclater la croyance en une temporalité immobile. Bien entendu, la Révolution française et la chute de la monarchie française ne sont pas les premiers incidents au rang des bouleversements du système absolutiste qui ont eu lieu dans le monde occidental. L'Angleterre et l'Amérique l'ont déjà expérimenté ; de plus, le germe de la conscience selon laquelle l'histoire de l'humanité ne suit pas la providence, mais que l'homme crée son propre avenir, était déjà présent dans la pensée des Lumières. Pourtant, concernant leur retentissement massif dans les pays européens, la Révolution française et ses événements subséquents, à savoir les guerres révolutionnaires et napoléoniennes, ont une signification cruciale, parce qu'ils ont constitué la première véritable expérience commune vécue par le peuple occidental. La simple portée des bouleversements d'après-révolution a été suffisante pour projeter les habitants du vieux continent dans le champ significatif d'un sentiment partagé, dans la découverte que ce qu'ils sont en train de vivre ne relève pas d'une destinée déterminée par la divine providence, mais un changement qu'ils ont enclenché eux-mêmes. Enfin, l'homme a pu mettre de côté la notion du monde compris en tant qu'« événement naturel[103]. »

L'éruption de la volonté du peuple réclamant une société plus libre semblait inévitable ; pourtant, la nouvelle raison qui réalisera cet avenir n'était en rien évidente. Dans l'état chaotique postrévolutionnaire le peuple s'est rassemblé sous les drapeaux divers, de progressif à réactionnaire, rivalisant pour imposer leur vision de la société à venir. Dans ce contexte, l'acte

[102] Lukács, Georg, *Le roman historique*, trad. Robert Sailley, Paris, Payot, 1965, p. 20.
[103] *Ibid*., p. 21.

de comprendre la particularité du passé national a pris un sens capital. Les défenseurs du progrès humain et leurs détracteurs ont tous besoin d'une preuve définitive que l'avènement de la société à venir qu'ils proposent s'est inscrit clairement dans le déroulement du passé. C'est à cause de ce besoin que l'attention de tous s'est alors tournée vers le passé. Ainsi est née une autre notion primordiale de la conscience historique du XIXe siècle : l'idée que le passé porte en soi un germe du présent, une causalité qui a déterminé le monde contemporain et déterminera celui du futur. Cette nécessité historique, bien sûr, ne peut être découverte que par une étude minutieuse de la société du passé. Ainsi revisité, le passé pourra apporter une explication du présent et la direction légitime que l'homme doit suivre. Le contexte de cette concrétisation de la conscience historique, Lukács le résume ainsi :

> Les défenseurs du progrès après la Révolution française devaient nécessairement parvenir à une conception qui prouverait la nécessité historique de la Révolution française, apporterait la preuve que celle-ci a été un point culminant d'un long et progressif développement historique [...] Le nouvel esprit de la littérature historique, [...] se concentre précisément sur cette question : démontrer historiquement que la société bourgeoise moderne est issue des luttes de classes entre noblesse et bourgeoisie, des luttes de classes qui ont fait fureur à travers tout le « Moyen Age idyllique » et dont la dernière étape décisive a été la grande Révolution française[104].

Nous pouvons à présent clarifier ce que signifie la conscience historique du XIXe siècle, ce que signifie l'acte de connaître la particularité spatio-temporelle. C'est de percevoir le temps comme un grand enchainement, dont chaque élément entretient avec un autre une connexion organique, de manière que l'apparition d'un maillon nécessite logiquement l'existence d'un autre qui le précède. L'étude du passé a ainsi dû être renouvelée en vue d'incarner cette découverte. L'expérience de la guerre internationale de l'ère napoléonienne sert d'occasion, partout dans les pays touchés par la guerre, à la naissance d'un sentiment national ; ce qui a suscité de sa part l'étude du passé de sa patrie, de ses moments de gloire, de son essor et de son déclin.

C'était une optique inédite pour l'historiographie d'hier. L'écriture de l'histoire à l'âge classique, qui s'est trouvée définie toujours dans la grande catégorie des belles-lettres, était largement instrumentalisée au profit de l'absolutisme. Les grands poètes comme Racine ou Boileau ont été nommés comme historiographe royal, et leurs écritures historiques ont été critiquées quant à leur fidélité – jugée douteuse – aux faits. On leur a reproché d'écrire, au lieu de l'histoire, un discours panégyrique, qui élève « un monument aux princes[105] ». Les diverses

[104] *Ibid*., p. 26-27.
[105] Jablonka, Ivan, *op.cit*., p.36.

formes de l'écriture de l'histoire plus centrées sur la recherche de la vérité historique sont ainsi apparues contre ce détournement de l'histoire, entre autres les mémoires et l'érudition. Elles ont obtenu une certaine autorité concernant leur recherche de la vérité grâce à leurs engagements méthodologiques. Les mémoires par la position avantageuse de leurs auteurs, souvent des nobles qui ont vécu de près les affaires de la cour ; l'érudition historique par la résolution déterminée de ses auteurs à se positionner fermement comme observateur objectif, inflexible face à toutes les pressions d'instrumentalisation de l'histoire. Pourtant, aucune de ces initiatives historiques n'a atteint une conscience historique suffisamment élevée, à savoir comprendre l'histoire en tant que condition nécessaire du présent[106]. Il fallait une autre représentation du passé, qui dépasse la chronique de la succession des règnes, rois et reines, pour correspondre au besoin de l'époque.

Le principe téléologique de Walter Scott

Le roman historique du XIXe siècle est entré dans le domaine de l'écriture de l'histoire en tant que cette nouvelle méthode de figurer le passé. Parmi les créations littéraires de cette époque, les romans historiques de Walter Scott, dont le premier (*Waverley*, paru en 1814) est rapidement traduit en français et rencontre immédiatement un grand succès, sont reconnus pour avoir établi l'archétype du genre[107]. Le fait que Scott ait précédé ses contemporains en trouvant la forme artistique qui correspond à la conscience historique de l'époque, suggère non seulement la perspicacité de l'écossais mais aussi la facilitation par l'environnement socio-économique anglais par rapport au développement d'une conscience historique en avance d'autres écrivains européens de l'époque.

Le fait que la révolution anglaise a précédé des mouvements similaires en Europe continentale aurait sûrement contribué au développement de la conscience historique nécessaire à une représentation plus sophistiquée du passé. Déjà en XVIIe siècle, avec l'ascension de la bourgeoisie et la révolution industrielle, les Anglais ont fait un premier pas vers une société moderne. Surtout, ce déroulement a suscité, comme le fera la Révolution française, le peuple

[106] Pourtant, l'écriture des mémoires, à cause de la position très singulière de ses auteurs (participants directs et commentateurs des affaires contemporaines), relève d'une grande importance pour notre recherche d'une écriture de l'histoire soucieuse de la subjectivité des êtres humains du passé. Car cette écriture est une excellente démonstration du processus mental qui s'est passé dans l'esprit d'un protagoniste-chroniqueur du passé, dans le fait qu'elle nous offre une fenêtre permettant d'entrevoir la mentalité de l'écrivain.

[107] Lukács reprend le commentaire de Pouchkine afin d'affirmer l'importance des œuvres de Scott quant à l'établissement du genre : « "… L'influence de Walter Scott se fait sentir dans tous les domaines de la littérature de son époque. La nouvelle école des historiens français s'est formée sous l'influence du romancier écossais. Il leur a montré des sources entièrement nouvelles qui étaient jusqu'alors inconnues malgré l'existence du drame historique créé par Shakespeare et Goethe…" » Lukács, Georg, *op.cit.*, p. 31.

du royaume anglais de réaliser une conscience historique élevée. Mais le fait que la révolution anglaise ait précédé les autres n'est qu'un aspect de sa singularité. Du point de vue de son contenu, ce qui s'est passé en Angleterre relève de la même catégorie de la révolution contre le régime monarchique qu'a aussi connu l'Europe continentale ; pourtant, la résolution de ce changement s'est révélée très différent, du fait qu'il s'est achevé non dans l'effondrement de la monarchie, mais dans un compromis social relativement pacifique.

La société anglaise trouve dans Scott le meilleur représentant de ce changement historique, parce qu'il a eu non seulement la perspicacité de percer la tranquillité apparente de la révolution anglaise afin d'y percevoir la lutte des classes, mais aussi une conscience conservatrice qui parvient à figurer son observation dans un récit neutre et dialectique. Lukács estime ainsi :

> Scott ne se range ni parmi les admirateurs enthousiastes de ce développement, ni parmi ses accusateurs pathétiques et passionnés. [...] Il trouve dans l'histoire anglaise cette consolidation que les plus violentes vicissitudes de la lutte des classes se sont finalement apaisées dans un glorieux « juste milieu »[108].

Le sentiment du « juste milieu » dans lequel s'inscrit Scott, l'a aidé à percevoir la révolution anglaise non dans une vision dichotomique de la victoire d'un certain camp et la perte des autres, mais en tant que naissance d'un nouveau peuple doté d'un esprit national réconciliateur, qui succède à la sagesse de ses ancêtres et en même temps dépasse leur animosité. Sa conscience historique embrasse cet esprit d'un terrain d'entente ; sa représentation du passé en découlait. Scott cherche incessamment dans le passé anglais les incidents des conflits entre les groupes gentilices. Il s'attache à les figurer dans un récit qui s'achève dans une grande négociation sociale réalisée par un protagoniste neutre (par rapport à son alliance politique). Celui-ci n'oublie pas le passé national parcouru de conflit violent, et y tire la nécessité d'une entente sociale, en reconnaissant les vertus respectives des deux camps diamétralement opposés. C'est ainsi que la dynamique de la figuration scottienne forme la notion du peuple anglais, qui rejette l'intransigeance et la rigidité qui ont caractérisé son passé tumultueux. Dans le parcours historique qui a abouti à la naissance de la société anglaise moderne, Scott perçoit une logique de la transcendance achevée par la réconciliation des peuples en conflit. Il la figure dans un récit symbolisant la voie moyenne.

Les personnages du passé sont cruciaux dans l'écriture de Scott, parce que la dynamique scottienne qui représente la société du passé en trois groupements du peuple – les deux camps opposants et non-sympathisants – voit dans les personnages du passé, fictifs et réels, des incarnations efficaces de l'esprit et de la valeur d'une classe sociale. Si, par rapport au plan

[108] *Ibid*. p. 32.

philosophique, le roman historique de Walter Scott se fonde sur la conscience historique qui croit à la dynamique dialectique de la lutte des classes, sur le plan figuratif le fonctionnement de son roman s'effectue autour des individus qui symbolisent leurs milieux sociaux. L'idée qu'un individu représente son milieu social peut sembler banale pour les lecteurs modernes ; pourtant, cette notion est indispensable afin de comprendre la représentation du passé telle que l'entend le roman historique de Scott et ceux des écrivains qui l'ont suivie, et surtout pour comprendre la limite intrinsèque que marque le roman historique classique par rapport à la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé. Car, bien que la création littéraire de Scott requière des personnages placés au centre de l'intrigue, à ceux-ci n'est pas attribué le statut de sujet principal de l'écriture.

Ce qui nous intéresse ici est le fait que l'analyse méticuleuse effectuée par Lukács des œuvres de Scott, contrairement à son intention, trahit la limite du système de roman historique par rapport à la figuration des êtres humains et à l'explication de leurs comportements. L'ambivalence de son analyse, précieuse pour notre recherche, vient de sa perspective historique sur laquelle Lukács fonde sa théorie du roman historique. Il a réussi à élaborer le principe de la figuration artistique du roman historique classique, mais sa pensée est fortement influencée par la conviction philosophique que l'histoire poursuit une voie prédestinée afin d'achever le progrès social et que les personnages dans la représentation artistique du passé doivent être au service de la démonstration de cette évidence. Son analyse des œuvres de Scott, à travers laquelle Lukács croyait à démontrer la légitimité de ce principe artistique, témoigne en effet, à l'insu du critique, que ces romans sont construits selon une perception de l'histoire rigide et déterministe.

Selon Lukács l'ingénuité de Scott réside dans « son aptitude à donner une incarnation humaine vivante à des types historico-sociaux[109]. » Par son décryptage du roman de Scott Lukács essaie d'établir une écriture romanesque qui perçoit ses personnages en tant que produits de l'environnement social. Lukács déduit avec finesse ce principe organisateur depuis la création littéraire de Scott, à l'aide de sa compréhension solide du conservatisme de cet auteur. Puisque l'écossais conçoit l'histoire en tant que processus dans lequel deux grands mouvements se heurtent puis finissent par être dépassés par une entente sociale unificatrice, il lui faut trois personnages : les deux premiers, souvent les figures historiques, qui incarnent respectivement les deux camps politiques, et le fameux « héros moyen » qui représente la voie moyenne, c'est-à-dire l'accord social obtenu par la réconciliation des positions opposées.

[109] *Ibid*., p. 35.

L'analyse perspicace de Lukács sur le rôle historique de ces personnages trahit la limite de la figuration scottienne par rapport à une représentation respectueuse de la subjectivité humaine. Prenons d'abord son argument sur la nécessité du héros moyen qui représente le compromis social. Le passé que figure Scott dans son roman historique est celui dans lequel les ennemis mortels se trouvent dans un conflit permanent du fait de leurs convictions irréconciliables. De là surgit le danger d'une compréhension erronée de la part du lecteur. Une telle vision antagoniste du monde, à cause de la représentation fidèle de l'animosité existentielle que chaque camp nourrit contre l'autre, peut conduire le lecteur à une interprétation erronée selon laquelle les valeurs défendues par chaque clan s'excluent mutuellement et qu'une réconciliation entre elles est impossible. Afin de résoudre ce problème Scott fait le choix conscient, que son protagoniste n'appartient à aucun des deux camps. Ce personnage principal est dépeint comme un visiteur neutre qui, grâce à ses relations personnelles, a une chance précieuse d'examiner la valeur et la mentalité de chaque faction. Ainsi au long du récit, il obtient la capacité d'agir en tant qu'intermédiaire entre les deux positions opposées et s'assure une légitimité pour prendre, à la fin du récit, une décision au nom de toutes les communautés. Une décision qui incarne l'esprit de la négociation sociale, qui conduit la société vers un avenir unifié.

L'apparition et l'intervention de ce héros moyen viennent, d'une façon mécanique, de l'exigence de la conscience historique du romancier. Ce héros n'est pas un personnage organique mais une entité qui n'existe que pour venir résoudre une situation problématique. Curieusement, Lukács estime ce choix ingénieux, en estimant que l'observation subtile de Scott sur le passé lui a permis de percevoir qu'« il n'y a jamais eu dans l'histoire de guerre civile qui eût été violente au point de faire de toute la population sans exception des partisans fanatiques de l'un des camps en lutte[110]. » Outre le caractère prévisible de cette déclaration, qui répète une évidence qu'il existe toujours une fraction de la population qui refuse d'être identifiée par son alliance politique, il est douteux qu'une telle conscience ait facilité une représentation de personnage principal qui incarne vraiment l'esprit de la neutralité. Car le comportement de celui-ci est bien délimité par les confins de son rôle assigné de négociateur. Peut-être n'appartient-il à aucun camp, mais ses actions restent déterminées par le champ de valeurs ou d'esprit que les différents groupes sociaux représentent. Son rôle n'est jamais d'exister en tant qu'individu autonome mais en tant qu'une sorte d'examinateur des positions tenues par les deux factions dans le but ultime d'en tirer un compromis. Ce héros moyen ne propose pas une voie inédite, il ne s'exprime pas selon sa conviction personnelle.

[110] *Ibid*., p. 38.

La situation ne diffère guère dans le cas des figures historiques, introduites dans le but d'incarner une communauté particulière. Lukács estime positivement que Scott ne suit pas le procédé des écrivains romantiques qui mettaient la représentation de figure historique, de façon déformée, au rang d'une apothéose ou d'un culte du personnage ; pourtant, cela n'éclipse pas le fait qu'une figure historique représentée par Scott est « l'expression la plus claire, le porte-drapeau de ces aspirations populaires[111] ». L'ironie est que c'est Lukács lui-même qui identifie les personnages historiques décrits dans les romans de Scott comme endossant le rôle réducteur du porte-drapeau ; il ne voit aucun problème au fait que la figure historique est ainsi interdite, de manière systématique, de s'exprimer en traversant tous ses domaines de la vie. En fait, la position précise du critique est plutôt de prendre parti contre l'expression libérée de la subjectivité :

> La grande figure historique, [...] peut en effet vivre totalement comme un être humain, déployer librement toutes ses qualités humaines, grandioses et mesquines, dans l'action. Toutefois, sa place dans l'action est telle qu'elle peut seulement agir et s'exprimer dans des situations historiquement importantes. Elle parvient à une expression variée et totale de sa personnalité, mais seulement dans la mesure où cette personnalité est liée aux grands événements de l'histoire[112].

Donc, la figure historique ne peut vivre que dans la mesure où son action reflète un moment historiquement significatif. Sa signification historique précède toujours le besoin d'une représentation respectueuse de sa subjectivité. Lukács nuance néanmoins son affirmation, en disant que la figure historique « peut » vivre comme les autres, à la condition que le moindre de ses comportements ne s'exprime que dans le but de démontrer un tournant de l'histoire. Pourtant, le critique adopte toujours une position critique quant à la représentation consacrée à la personnalité d'une figure historique. Dans son analyse de l'approche d'Homère qui accentue la présence d'un grand personnage en le mettant en retrait du premier plan de l'épopée, Lukács estime que par le fait de placer la figure historique au premier plan, le héros « se trouver rabaissé au niveau général de la vie figurée », où « les petits détails et même les détails mesquins de la vie[113] » seront inévitablement exposés. On ne peut s'empêcher de se demander si une vie représentée selon ces nombreuses conditions restrictives, qui lui interdisent de s'exprimer dans tous les moments de sa vie, n'aboutira jamais à une représentation organique d'un paysage mental multidimensionnel.

[111] *Ibid*., p. 39.
[112] *Ibid*., p. 47.
[113] *Ibid*., p. 48.

Il est incontestable que, dans le système de représentation de Scott, les personnages incarnent des éléments constitutifs de sa création littéraire. Ils permettent de visualiser par leur corporalité et leur puissance évocatrice, le conflit au sein du passé national qui a été crucial pour l'avènement du présent. Pourtant, c'est précisément parce qu'ils sont des incarnations vivantes de l'époque, qu'ils sont éloignés d'eux-mêmes. Ce manque de l'horizon humain dans le roman historique classique, à savoir la négligence sur le besoin légitime que l'être humain du passé est à reconstituer non seulement par son milieu social mais par sa subjectivité irréductible, suscite une certaine perplexité. Pourtant, ce phénomène s'explique facilement, si l'on rend compte du fait que la représentation de la subjectivité n'a jamais été le but en soi du roman historique classique. En réalité, la représentation de la subjectivité n'a jamais été ce que Scott a pour but de son œuvre. Le protagoniste de son roman n'est pas vraiment le héros moyen que l'auteur a créé, mais le progrès historique représenté par lui ; c'est aussi la caractéristique qui définit le roman historique du XIXe siècle. La complexité du paysage mental, représentée pleinement dans l'évolution au long de son parcours de vie, n'a pas été l'objectif du genre. En revanche, le roman historique classique exige que la perception accrue de la subjectivité de l'être humain du passé soit atténuée, pour que sa représentation ne prenne pas le pas sur la signification historique que le personnage est censé incarner. Dans ce monde l'homme ne se crée pas lui-même, mais il est fabriqué entièrement par son temps. L'existence humaine ne prend sa signification qu'en tant que symbole d'une crise historique ; son parcours de vie est conçu pour refléter, à travers toutes ses trajectoires, le déroulement d'un changement social. Ce système de figuration fortement influencé par le déterminisme social, a été aveugle à la singularité de l'être humain.

La particularité tolstoïenne

La doctrine du roman historique classique du XIXe siècle est construite autour de la notion d'une mission qu'il est censé remplir : la justification d'une évidence historique du progrès social. Les êtres humains du passé ont été convoqués en tant que mandataires pour incarner les étapes de ce progrès inévitable. L'effondrement du régime absolutiste a insufflé dans l'esprit des contemporains une conscience historique qui l'a poussé à voir dans bien des événements du passé la nécessité logique de la société actuelle et même les prémonitions de l'avenir. Pourtant, nous connaissons désormais, comme le souligne Jean Molino, que l'histoire « n'est

ni tribunal, ni la lutte de deux camps éternellement dressés l'un contre l'autre[114] ». Ce que nous croyons avoir « trouvé » dans le passé de manière logique, soit la preuve d'une nécessité historique, soit une leçon morale, soit même un divertissement dans un temps lointain, est intrinsèquement lié à l'horizon d'attente que nous portons sur le passé.

Se libérer d'une conscience historique statique et s'apercevoir des horizons nouveaux que l'écriture de l'histoire peut nous apporter, doit être la première étape, pas la dernière, pour imaginer un nouveau roman historique, dont la représentation respectueuse de la subjectivité des êtres humains du passé fait partie. Le roman historique ainsi réimaginé apportera une contribution particulière à notre perception de l'histoire. Grâce à son approche attentive à tous les aspects de la subjectivité qui est par sa nature plein de mystère et incohérence, il nous convaincra de la nécessité de la diversité dans l'écriture de l'histoire. L'approche logique mais réductrice de l'interprétation doit être compensée par une autre, qui tient compte du fait que le passé est une entité à comprendre dans sa totalité, que ses aspects lacunaires exigent de nous une acceptation humble de son inexplicabilité.

Dans ce contexte, la conscience historique démontrée dans *La Guerre et la Paix* et la critique de Lukács contre Tolstoï méritent une analyse. La critique principale de Lukács à l'encontre de Tolstoï est que ses personnages, dans leurs actions représentées, ne reflètent pas pleinement le mouvement historique qu'ils sont censés représenter. Selon le critique, les personnages de Tolstoï, au lieu d'être une incarnation du moment crucial de l'histoire, restent indifférents à sa vocation historique et agissent comme des individus perdus, égarés, inconscients de l'évolution historique qui se passe autour d'eux. Cette manière de représentation, bien sûr, traduit exactement ce que Tolstoï voulait exprimer. A travers sa représentation Tolstoï propose aussi sa conscience problématique, que les personnages dans le roman historique conventionnel qui sont convoqués dans le but unique de corroborer un argument historique particulier, ne sont qu'un fragment de l'existence humaine. Notre proposition est que, en englobant dans sa représentation divers aspects de la vie d'un individu – ceux qui ont une pertinence historique mais aussi ceux qui sont personnels et intimes – l'écriture de Tolstoï révèle la facticité derrière l'histoire cohérente et argumentée ; dépassant cette histoire fausse, il l'ouvre vers une compréhension de l'histoire plus prudente.

La critique exprimée par Tolstoï contre le procédé historiographique de son temps donne un bon point de départ pour connaitre sa conscience historique et sa représentation des êtres

[114] Molino, Jean, « Qu'est-ce que le roman historique ? », dans *Le roman historique, Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75e Année, No. 2/3, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 200.

humains du passé qui en découle. Comme il le montre dans l'épilogue de *La Guerre et la Paix*, il a reproché vivement le procédé conventionnel des historiens de son temps, qui, en confiant aux figures historiques le rôle de diriger le peuple et ainsi la direction de l'histoire, ont commis l'erreur de déformer la réalité subjective vécue par ces êtres humains :

> Tous les ouvrages les plus modernes des historiens, depuis Gibbon jusqu'à Buckle, malgré leurs divergences extérieures et la nouveauté apparente de leurs vues, ont pour fondement ces deux vieux axiomes inévitables. [...] D'abord l'historien décrit l'activité de certain individus isolés qui, à son idée, mènent l'humanité. L'un ne compte dans ce nombre que les rois, les généraux, les ministres ; une autre place, à côté des monarques, les orateurs, les savants, les réformateurs, les philosophes, les poètes. En second lieu, le but vers lequel marche l'humanité est bien connu de l'historien : pour l'un, c'est la grandeur de l'Etat romain, espagnol, français, pour l'autre, la liberté, l'égalité, la civilisation d'une espèce déterminée de cette parcelle du monde appelée Europe[115].

L'approche historiographique critiquée ici rappelle celle prêchée par Lukács. Tolstoï la perçoit d'une manière complètement inversée, remettant en cause l'étroitesse de l'approche qui n'a aucune dimension introspective par rapport à son procédé simpliste. Ces historiens ont voulu rassembler l'humanité – une entité hétérogène – sous un objectif unitaire. Par le biais d'une figure historique, ils ont cristallisé l'action de toute l'humanité dans un symbole choisi d'une manière partisane. Grâce à l'aide des personnages fonctionnels, le passé est figuré comme réalisation d'une valeur subjective que l'historien a établie a priori.

Tolstoï a perçu, par sa lecture critique de l'historiographie, que l'histoire qui se prétend être une reconstitution fidèle à la réalité du passé, est en fait une construction subjective gouvernée par les procédés professionnels des historiens, dirigée par une envie personnelle de justifier la valeur d'une certaine idée ou pensée par le biais d'un personnage fortement schématisé. Dans cette perspective critique, Tolstoï développe ses idées sur la représentation légitime des personnages historiques. Tout d'abord, il entend libérer ces figures historiques d'une représentation fondée sur une évaluation subjective de l'écrivain, en reconnaissant le fait que notre explication – fortement influencé par notre propre système de valeurs – de la motivation des êtres humains du passé ne correspond pas nécessairement à leur l'intention réelle :

> On ne peut pas dire de l'activité d'Alexandre Ier non plus que de celle de Napoléon, qu'elle a été utile ou nuisible, si l'on ne peut expliquer en quoi elle l'a été. Si cette activité ne plait pas à tel ou tel, c'est simplement parce qu'elle ne cadre pas avec la notion bornée qu'il se fait de la nature du bien. [...] je suis

[115] Tolstoj, Lev Nikolaevič, *op.cit.*, p. 1558.

> cependant bien obligé de reconnaître que l'activité de chaque personnage historique a eu, à part ces buts, d'autre buts d'ordre beaucoup plus général et qui dépassent ma compréhension[116].

Il reconnaît l'existence des aspects incompréhensibles derrière les actes des figures historiques, dont la compréhension ne se fait que par l'adoption de la perspective du personnage concerné. La dimension subjective d'un individu n'est jamais entièrement captée par le raisonnement conçu par l'observateur dont le positionnement spatio-temporel se diffère radicalement de celui du personnage qu'il représente. Selon Tolstoï, détourner le regard de cette incompréhensibilité inévitable derrière le comportement humain, en supposant que les figures historiques ont vécu dans une connaissance parfaite de leur mission historique, signifie « nier toute possibilité de vie[117] ». Car un personnage ainsi représenté n'est pas un être humain, dont la vie n'est jamais réductible uniquement à son implication historique. Cette négligence est l'essence de l'erreur commise par l'historiographie conventionnelle. Le désir de l'historien de faire incarner dans une figure historique sa vision subjective du passé a remplacé la conscience multidimensionnelle du personnage par une entité artificielle. Par conséquent, elle est haussée à un niveau presque surnaturel, devenue un être dont l'existence est parfaitement alignée avec sa vocation historique à travers toutes les dimensions de sa vie. Comme nous l'avons déjà traité, cela était aussi la méthodologie préférée du roman historique classique, au sein de laquelle se trouve la notion de « l'individu mondialement historique » de Hegel, dont la fonction est « de dire aux hommes ce qu'ils veulent[118] », c'est-à-dire les diriger selon la nécessité historique.

Le projet tolstoïen de rendre la vitalité singulière à ses personnages est le fondement de son écriture. Tolstoï établit son principe créateur par rapport à l'objectif de l'artiste dans la représentation des êtres humains du passé, qui se distingue de celui de l'historien. L'historien a comme but de « ramener toutes les actions d'un personnage historique à une idée unique qu'il a reportée sur ce personnage[119].» En revanche, l'artiste doit « s'efforce seulement de comprendre et de montrer, non pas un acteur célèbre de l'histoire, mais un homme[120]». L'idée que nous trouvons ici pourrai s'établir comme le manifeste du roman historique réimaginé. Celui-ci se définit, avant tout, comme le projet de faire revivre tous les aspects hétérogènes qui constituent la subjectivité d'un être humain du passé. Ainsi il est important pour Tolstoï de reconnaître et représenter le fait que « Koutouzov n'est pas toujours sur son cheval blanc, une longue-vue à la main et montrant l'ennemi[121] » mais qu'il passait d'autres moments. Ces

[116] *Ibid*., p. 1487.
[117] *Ibid.,* p. 1488.
[118] Lukács, Georg, *op.cit*., p. 40-41.
[119] *Ibid*., p. 1614.
[120] *Ibid*.
[121] *Ibid*.

instants de la vie, lorsqu'ils sont suffisamment figurés, accomplissent l'existence de Koutouzov en tant qu'homme dans l'harmonie avec son existence plutôt officielle en tant que général. La résolution de Tolstoï rend ses représentations des personnages historiques très riches par rapport à leur paysage mental. Ainsi, l'écrivain nous propose une voie de compréhension autre que celle incarnée par un homme représenté selon la nécessité historique.

La représentation des personnages historiques dans *La Guerre et la Paix* réalise ce principe. De figure historique centrale aux personnages secondaires, tous sont reconstruits avec attention pour la complexité du paysage mental. La représentation de Koutouzov, le commandant en chef de l'armée russe, est un bon exemple qui démontre ce principe. Elle rejette non seulement une apothéose à la manière romantique mais aussi celle du roman historique classique de l'individu historiquement (trop) conscient, toujours focalisé sur sa mission. Plutôt, ses comportements mettent le lecteur dans une perplexité, parce que le général semble « hors » de la guerre, malgré sa mission militaire capitale. Koutouzov reconstitué par Tolstoï est indifférent aux débats stratégiques qui se passent toujours autour de lui ; il dédaigne la proposition d'une embuscade conçue pour améliorer la stagnation ou le rapport de combat qu'ont produit ses aides de camps. Sa contenance ne laisse percevoir que « l'ennui, puis la curiosité éveillée par le chuchotement féminin derrière la porte [de son cabinet], mais réfrénée par le désir d'observer les convenances[122]. » Il ne donne aucun ordre substantiel par rapport au mouvement de la force armée. Il passe son temps à lire un roman d'amour ; dès que le prince André Bolkonsky – aussi perplexe que le lecteur par son désintérêt – le quitte, il se replonge dans sa lecture. Le conseil le plus significatif qu'il donne à André, résumant son principe de comportement lorsqu'il se voit assailli par toute sorte de rapports et informations qui demandent son attention, est aussi bien mystérieux. Il dit : « *Dans le doute, mon cher, abstiens-toi*[123] ».

Le lecteur ne reçoit pas d'explication sur le raisonnement de Koutouzov, mais est invité à entrer dans sa vie quotidienne et par là dans son paysage mental, qui est articulé non seulement par pure faculté mentale mais aussi par les besoins du corps. Commandant vénéré mais aussi « un vieillard », il ne surmonte pas son besoin corporel du repos et de la nourriture. « Sa tête retombait sur sa poitrine[124] » après un jour victorieux mais très chargé ; « on lui servait son dîner[125] » qu'il mâche dans la fatigue. On est informé sur bien des points qu'ici se trouve un être humain en chair et en os, non une abstraction. Une telle insistance sur le besoin corporel n'est pas un choix aléatoire ou décoratif ; plutôt, pour Tolstoï il est intimement lié à la

[122] *Ibid*., p. 969.
[123] *Ibid*., p. 972.
[124] *Ibid*., p. 1050.
[125] *Ibid*.

compréhension des événements du passé mais aussi à l'attitude exigée pour mieux comprendre le paysage mental des gens qui s'y trouvent. Selon Tolstoï, si nous reprochons si imprudemment à une figure historique pourquoi elle n'a pas pris une certaine décision qui nous semblerait évidente et logique, c'est parce que nous ignorons « les conditions inéluctables[126] » dans lesquelles sa décision est prise. Par exemple, un général ne conçoit pas son plan dans un environnement tranquille où toutes les informations importantes lui sont données de façon complète. C'est plutôt la condition dans laquelle nous, l'observateur du présent, nous nous trouvons. Les circonstances autour de lui se modifient en temps réel et il n'a pas été permis de construire dans son esprit critique sans aucune perturbation une vue panoramique du combat. Pendant ce temps, il est obligé de satisfaire les besoins de son corps, qui influence aussi son raisonnement.

Ainsi dans la représentation du personnage de Tolstoï les diverses scènes de la vie retrouvent leur poids légitime en tant qu'éléments constitutifs du paysage mental d'un être humain. La représentation des figures historiques élaborées par Tolstoï se focalise sur le problème de la fausse omniscience donnée aux personnages, qui incarnent de manière factice l'esprit de l'époque. En mettant ces figures sous la lumière complexe de la vie palpitante avec tous ses aspects, il nous montre efficacement que le paysage mental d'un être humain n'est jamais entièrement emporté par le souci historique. Ainsi, Tolstoï critique le défaut dans notre propre approche à l'écriture de l'histoire, c'est-à-dire de ne pas prendre en compte la différence de circonstance entre nous et les gens du passé. Le pratique de représenter un événement selon la façon dont les êtres humains du passé l'ont vécue, qu'a critiquée Marrou à cause de son présumé manque d'intelligibilité, possède en réalité une intelligibilité réflexive.

Il n'est pas difficile de relever de la représentation des personnages chez Tolstoï une allusion à l'incapacité humaine de reconstituer le passé d'une manière précise. Par exemple, ses soldats, commandants, aides de camps ont souvent des difficultés à se rappeler la circonstance de combat auquel ils participaient. Au cours du temps, la vivacité de leur expérience et leur compte rendu personnel sont remplacés par le rapport officiel, par une conviction fictive, par un mélange pêle-mêle des témoignages déformés en s'interagissant. Enfin, il arrive à ces personnages de raconter ce qu'ils n'ont pas vécu du tout, comme ce commandant de régiment qui semble se souvenir parfaitement au détail près, de son comportement dans la bataille :

> Dès que j'ai vu mon premier bataillon en désarroi, je me suis dit : « Laissons-les passer, et recevons-les avec un feu roulant. » Et c'est ce que j'ai fait, Votre Altesse.

[126] *Ibid*., p. 1075.

> C'était du moins ce qu'il avait voulu faire ; et il regrettait tant de n'y avoir point réussi qu'il croyait bien sincèrement à la véracité de son rapport. Peut-être après tout ne se trompait-il pas tout à fait ; qui aurait pu discerner, dans une pareille confusion, le réel de l'imaginaire ?[127]

Tolstoï capte, dans cette faiblesse de la perception, une tendance humaine à opter pour une version agréable des faits qui donne « un soulagement pour chacun d'échanger ses doutes et ses incertitudes contre ce tableau mensonger, mais clair et toujours flatteur[128]. » Il est difficile de ne pas voir dans ce passage la métaphore de la construction de l'histoire officielle, qui ne diffère pas tant de la rédaction d'un rapport de bataille, dans laquelle il nous est exigé de reconstituer le plus précisément possible ce qui s'est passé à l'aide de notre perception fragmentaire.

Les personnages du passé reconstruits par Tolstoï s'égarent. Ils ne reconnaissent pas la mission historique qu'ils sont présumés accomplir et se font plaisir dans un récit faux qui correspond mieux à leur désir, plutôt qu'à la réalité. Il n'est que naturel que Lukács considère comme aberrante l'écriture de Tolstoï, qui progresse au travers de personnages désorientés. Lukács essaie quand même d'inclure Tolstoï dans le champ d'influence de Scott, par le fait qu'il partage avec l'écrivain écossais la passion de mettre en lumière la vie populaire. Pourtant, il ne parvient pas à comprendre le mérite de la représentation de la subjectivité humaine entreprise par Tolstoï, qui n'hésite pas à découvrir et à intégrer des aspects divers de la vie dans la reconstitution de ses personnages. Lukács n'y constate que des défauts ; paradoxalement, grâce à la précision de sa critique, il élucide l'avantage que porte en elle la représentation tolstoïenne :

> Chez Tolstoï la contradiction entre les protagonistes de l'histoire et les forces vivantes de la vie populaire occupe une position centrale. Il montre que ceux qui, en dépit des grands événements au premier plan de l'histoire, continuent à mener leur vie normale, privée et égoïste, font réellement progresser la véritable développement (inconscient, inconnu), tandis que les « héros » consciemment agissants de l'histoire sont des marionnettes ridicules et malfaisantes.
>
> Cette conception fondamentale de l'histoire détermine la grandeur et les limites de l'œuvre de Tolstoï. La vie individuelle des êtres humains se déploie avec une richesse [...] **Mais si elle est impressionnée, si ses sympathies peuvent être excitées par les événements du premier plan, elle n'est jamais entièrement absorbée par ces événements.** [notre soulignement] La concrétude historique des sentiments et des pensées, l'authenticité historique de la qualité particulière de la réaction au monde extérieur dans les actes et les souffrances se tient ici à un niveau magnifiquement élevé. Mais précisément l'idée tolstoïenne

[127] *Ibid*., p. 248.
[128] *Ibid*., p. 1615.

> fondamentale que ces efforts individuels agissant spontanément [...], que ces efforts mettent réellement en mouvement le cours de l'histoire, cette idée demeure problématique[129].

Lukács montre clairement sa position par rapport à la relation entre la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé et la figuration de la direction de l'histoire dans le roman historique. Il reconnait la grandeur de la représentation des personnages, achevée avec une précision historique et humaine ; pourtant, pour le critique cet exploit n'est qu'un accomplissement au mieux d'ordre technique, puisque le personnage ainsi figuré n'est pas engagé d'une manière consciente dans le progrès historique. Selon le critique, le point le plus lamentable dans la représentation de Koutouzov consiste précisément en ce manque d'initiative ; qu'il est un agent passif, qui ne provoque pas le changement historique par sa décision consciente mais qui au contraire se dit qu'il ne fait que laisser le mouvement spontané du peuple russe exercer sa force. La spontanéité, à son tour, devient un autre problème grave de la représentation tolstoïenne. A l'endroit où Tolstoï envisageait l'expression libre du personnage non réduit à une fonctionnalité ou à un symbole, Lukács ne voit qu'une méfiance, une méconnaissance « du rôle de l'action consciente dans le peuple lui-même[130]. » Enfin, pour le critique l'objectif primordial du roman historique reste toujours de figurer dans les actions conscientes du peuple et le mouvement inéluctable de l'histoire vers le progrès. Pour lui le peuple ne peut jamais se tromper, il ne peut jamais porter cette évolution de manière aléatoire, chaotique et inexplicable.

Le problème est tout simplement que la thèse de Lukács, dans le meilleur des cas, n'est qu'une interprétation (du passé) parmi d'autres. L'existence humaine ne permet pas d'être encadré parfaitement par le concept de la nécessité historique. Même si une représentation semblablement désorientée du paysage mental ne correspond pas à la conviction que l'histoire avance vers progrès perpétuel, elle donne néanmoins une optique plus prolifique, parce qu'elle nous incite, au lieu de placer le lecteur dans la position passive, à réfléchir sur l'incompréhensibilité inévitable dans notre tentative de comprendre l'interaction entre l'homme et le monde qui s'est déroulé dans un passé lointain, puis à rejeter l'abstraction paresseuse du passé. Il est vrai que dans l'écriture de Tolstoï le personnage est intimement lié à la perception de l'histoire que porte l'écrivain, comme il l'est dans les autres écritures de l'histoire. Cependant, le personnage de Tolstoï diffère radicalement de celui de Scott. Tolstoï, au lieu d'organiser le passé pour soutenir un argument, essaie de montrer l'absurdité de l'envie de voir l'histoire s'organiser selon un raisonnement cohérent. Sa représentation des personnages qui ne

[129] Lukács, Georg, *op.* cit., p. 94.
[130] *Ibid*. p. 95.

connaissent pas leur rôle historique ou qui essaient en vain de se donner une explication – logique, mais ne correspondant pas à leur expérience vaste et complexe – rehausse le texte à un niveau du discours de l'histoire. A travers sa reconstitution du passé, dans laquelle la réalité subjective et singulière des êtres humains du passé est acceptée en tant qu'éléments indispensables, Tolstoï ouvre l'écriture de l'histoire à une porosité positive, plus fidèle à la nature lacunaire du passé.

Sortir du déterminisme et de la philosophie de l'histoire afin de représenter le passé depuis la perspective subjective qui est celle des êtres du passé, est la dynamique centrale qui définit l'écriture de Marguerite Yourcenar. Son objectif est clair : c'est pour mieux représenter pleinement un être humain caractérisé « peut-être d'éléments inexpliqués et contradictoires, absurdes même comme la réalité semble si souvent l'être[131]. » Pourtant, cette détermination de l'écrivain ne suffit pas pour que la subjectivité du passé parle libre de restrictions diverses, notamment la réduction de la subjectivité que cause l'initiative de l'écrivain qui se tourne vers le passé pour valider son hypothèse sur la réalité du passé. Autrement dit, un conflit majeur reste toujours : entre l'envie de l'écrivain de maintenir le contrôle sur son écriture et le paysage mental de la subjectivité qui résiste à toutes sortes de synthèse, réductrice par nature. Le fait que Yourcenar a affirmé que l'écriture proustienne concentrée sur la représentation du mécanisme interne de l'esprit est aussi « historique » que l'écriture tolstoïenne, toujours consacrée – malgré ses personnages palpitants – à la représentation de la force collective du peuple russe, fait entrevoir sa vision d'une histoire dans laquelle un questionnement historique explicit est absent. Afin de concrétiser le concept de l'écriture de l'histoire dont parle Yourcenar, il nous faut encore examiner le rapport de force entre deux subjectivités au sein de l'écriture de l'histoire : celle de l'écrivain et celle des êtres humains du passé que celui-ci représente. L'analyse du traitement de la subjectivité dans l'historiographie moderne est ainsi exigée. Car son principe qui affirme la primauté du questionnement de l'historien sur son sujet, réduit fortement la capacité de l'histoire à représenter la subjectivité des personnages du passé.

Le traitement de la subjectivité dans l'historiographie moderne

L'innovation de l'historiographie réalisée par l'École des Annales est intimement liée avec la critique à l'encontre de la méthode réductrice par laquelle l'histoire conventionnelle figure l'homme. Cette critique est largement orientée par la forte contestation de l'École des Annales

[131] De Rosbo, Patrick, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 52.

contre l'histoire politique, dans laquelle les seules décisions des individus possédant une influence politique sont considérées comme le moteur principal du changement historique. De fait, la révolution annaliste conduit à un changement majeur du statut de la dimension individuelle dans l'écriture de l'histoire.

Avec l'arrivée de sa deuxième génération de chercheurs et de la notion de la longue durée, l'École des Annales a réussi à chasser de l'histoire « des instantanés d'histoire[132] », c'est-à-dire des événements historiques relevant de la courte durée, qui à leurs yeux ne sont décisifs qu'en apparence. Le domaine de l'histoire privilégié par l'historiographie conventionnelle – le conflit militaire, les décisions de l'hommes d'Etat, le discours politiques – a perdu sa prévalence aux yeux des historiens des Annales. L'étude de l'interaction entre l'homme et l'environnement, par exemple le climat ou la géographie, qui imposent des conditions incontournables au développement de la civilisation humaine, a remplacé la vieille histoire politique. Cette rénovation a été permise grâce au principe primordial de l'École des Annales, selon lequel l'histoire est avant tout une construction subjective rendue possible par une hypothèse de l'historien. Avec l'affirmation de l'autorité et de la liberté de l'historien dans la construction de la connaissance du passé, l'écriture de l'histoire s'est ouverte à un domaine plus vaste de la réalité sociale. Pourtant, la notion l'initiative de l'historien ne se révèle pas si fructueuse qu'on le penserait ; car même si elle ouvre l'écriture de l'histoire à tout l'horizon du passé, elle a rendu la discipline incapable d'imaginer l'histoire en dehors du cadre du questionnement de l'historien.

Dans ce chapitre, nous suivrons le développement de la pensée historique de l'École des Annales par rapport à la notion du domaine individuel dans son écriture de l'histoire, afin de confirmer l'existence au sein de la discipline d'un rapport de force défavorable à la représentation de la subjectivité, provoqué par l'importance trop grande accordée à l'initiative de l'historien. Ce que nous entendons établir est que l'exclusion de l'horizon individuel dans l'écriture de l'histoire vient d'une cause plus profonde que le simple changement de sujet, passant de l'individu à la réalité sociale. La dimension individuelle de l'histoire se voit être acceptée ou rejetée au cours du développement de l'École des Annales ; par exemple, tandis que sa deuxième génération se concentre sur l'étude économique, sa troisième génération est marquée par l'étude anthropologique. Pourtant, ce qui n'a jamais changé est le fait que l'École des Annales a relégué la subjectivité des êtres humains du passé à une place subalterne par rapport à la notion de la problématique posée par l'historien.

[132] Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, *op.cit.*, p. 22.

Dans un premier temps, notre analyserons le contexte en arrière-plan de l'apparition de l'histoire sociale, promue par la deuxième génération de l'École des Annales. Cela montrera que l'ambition chez cette dernière d'une explication historique par le biais d'une perspective globale a tendance à aliéner le domaine individuel, jugé subordonné des forces profondes de la longue durée. Pourtant, nous constaterons aussi, par l'analyse de l'intérêt que portait Braudel au domaine individuel, que privilégier la longue durée peut s'harmoniser avec l'exploration de la subjectivité. Le fait que cette coexistence n'est pas assurée dans l'histoire des Annales, implique l'existence d'une force plus profonde qui gouverne le travail de l'historien, et qui décourage celui-ci d'explorer le paysage mental des êtres humains du passé. Ainsi nous examinerons comment l'éloignement de l'individu est causé par l'affirmation de la primauté de l'historien, perçu comme ce qui rend possible l'écriture de l'histoire, par son questionnement qui démarre l'étude historique. De là vient la proposition principale de ce chapitre, à savoir que la perspective qui exige de l'historien de se poser d'un questionnement **avant d'amorcer** une recherche historique, s'accorde mal avec la représentation respectueuse de la subjectivité des êtres humains du passé.

Une histoire basée sur la représentation respectueuse de la subjectivité des êtres humains du passé est une idée étrangère à l'historiographie moderne, parce qu'une telle écriture ne satisfait pas au postulat primordial de la discipline, autrement dit que l'étude du passé doit se construire à partir d'un questionnement de l'historien. Le débat sur la question de savoir si l'historiographie accepte la subjectivité comme un sujet légitime de l'histoire est, en fait, une question secondaire. La question primordiale devra plutôt se formuler comme étant celle qui demande si l'impératif méthodologique de l'historiographie, qui ne peut jamais se débarrasser de son désir d'intelligibilité historique, est compatible avec la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé. Cette représentation exige non pas une approche qui traite celle-ci comme l'un des éléments de l'argument de l'historien, mais une approche qui perçoit dans le passé des êtres humains dont la voix est à écouter et dont on peut accompagner le parcours de vie ; sans aucune attente théorique.

La décomposition de l'histoire événementielle

Au cours de sa recherche pour réhabiliter le statut du récit au sein de l'historiographie, Ricœur parvient à la conclusion que l'essence de l'innovation de l'historiographie française se résume à la lutte de l'Écoles des Annales contre la tradition positiviste. Il précise que ce

mouvement révolutionnaire est un combat contre l'histoire événementielle[133], une histoire qui traite le passé comme étant la somme des événements historiques. Selon Ricœur, l'École des Annales a détruit deux présupposés tacites derrière le terme « d'événement historique ».

Le premier présupposé qui se cache sous l'usage conventionnel du terme est que l'événement est considéré – contrairement à tout ce qui est en train de se produire dans le présent – comme achevé définitivement dans le passé, indépendant de « nos constructions et reconstructions[134] », c'est-à-dire indépendant du travail effectué par l'écrivain en vue de le représenter. Le deuxième présupposé est la notion selon laquelle l'événement ne concerne que « ce que des êtres agissants font arriver ou subissent[135] » ; c'est-à-dire que la cause de l'événement historique est toujours assignable aux agents humains. La logique derrière la réfutation de ces postulats nous importe, car elle est intimement liée à deux changements majeurs dans la discipline de l'historiographie. La logique a redéfini le travail de l'historien et réajusté la part de la dimension individuelle dans l'écriture de l'histoire ; ainsi, elle a engendré une nouvelle histoire plus favorable aux explications globales mais défavorable à la représentation de la subjectivité.

Il n'est pas difficile de voir que l'approche méthodique de l'histoire positiviste est organisée autour du premier postulat, que l'événement est ce qui est inaltérable, achevé définitivement dans le passé. L'image typique d'un historien positiviste qui, depuis son bureau ou aux archives, ramasse les morceaux du passé, les organise dans une séquence chronologique – « l'habituel travail artisanal[136] », pour reprendre les termes de Braudel – surgit naturellement de la perception de l'événement en tant que fait achevé, qui attend qu'un historien vienne le récupérer. Cette obsession du fait dans l'histoire positiviste est vivement critiquée par Lucien Febvre. Il a argumenté en affirmant que les sources historiques ne se trouvent pas mais sont créées par le travail même de l'historien ; que par exemple l'assassinat d'Henri IV n'est pas un fait donné dans un état achevé, mais une reconstitution subjective, un résultat d'une décomposition et d'une synthétisation de tous ses éléments constitutifs. Selon lui, le contexte matériel et spirituel du temps, les circonstances personnelles des individus qui participaient ou influençaient à l'aboutissement de l'événement[137], pris ensemble, créent l'événement. Ce n'est que lorsque ces éléments sont mesurés et représentés dans la reconstitution réalisée par l'écrivain que

[133] Cf. « L'éclipse de l'événement dans l'historiographie française » dans Ricœur, Paul, *Temps et récit. Tome I. L'intrigue et le récit historique*, *op.cit.*, p. 138-159.
[134] *Ibid.*, p. 139.
[135] *Ibid*.
[136] Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, *op.cit.*, p. 25.
[137] Febvre, Lucien, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 7.

l'assassinat prend un sens, porte une valeur réflexive à apprécier en tant que connaissance du passé.

Le discours de Febvre apporte une implication significative par rapport à la définition de l'étude historique. Il a proposé l'idée que l'histoire ne sera pas possible sans la présence de l'historien qui, à partir d'une masse informe du passé trop complexe pour la perception humaine à comprendre en tant que telle, extrait une connaissance partielle mais intelligible car construite avec une orientation clairement déterminée. Ainsi, selon Febvre, un historien, au lieu de rôder « au hasard à travers le passé, [...] part avec, en tête, un dessin précis, un problème à résoudre, une hypothèse de travail à vérifier[138] » ; si l'on entame l'étude du passé sans être muni de cette question primordiale, « il n'y a[ura] que du néant[139]. » Sa perspective rappelle celle de Marrou car, comme l'affirmait Febvre, Marrou a aussi soutenu que la conscience claire dirigée vers l'intelligibilité est ce qui définit l'étude historique. Il a aussi affirmé que la réalité du passé, incohérente et chaotique en soi, ne doit pas être identifiée directement avec l'histoire. Comme nous l'avons examiné, il existe le risque qu'une telle quête acharnée de l'intelligibilité puisse déformer l'expression libre de la subjectivité. Pour le moment, nous entendons seulement faire remarquer que l'idée selon laquelle l'initiative de l'historien est indispensable à l'écriture de l'histoire, s'est inscrite fermement dans la pensée de l'École des Annales.

Selon Ricœur le véritable manifeste de l'École des Annales est *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* de Braudel ; parce que ce n'est qu'avec cette œuvre que l'historiographie s'ouvre vraiment au projet ambitieux d'englober la totalité de la société humaine, en dépassant le deuxième présupposé derrière la notion de d'événement historique. L'idée que la provenance de l'événement historique est toujours assignable aux agents humains, se trouve détruite définitivement par Braudel. L'historien ainsi conçoit une histoire qui est façonnée par un agent plus profond que la volonté de quelques êtres humains :

> Le problème ne consiste pas à nier l'individuel sous prétexte qu'il est frappé de contingences, mais bien à le dépasser, à le distinguer des forces différentes de lui, à réagir contre une histoire arbitrairement réduite au rôle des héros quintessenciés [...] nous sommes contre l'orgueilleuse parole unilatérale de Treitschke : "Les hommes font l'histoire." Non, l'histoire fait aussi les hommes et façonne leur destin, l'histoire anonyme, profonde et souvent silencieuse[140].

[138] *Ibid.*, p. 8.
[139] *Ibid.*
[140] Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, *op.cit.*, p. 21.

Braudel manifeste ainsi sa volonté d'éloigner l'historiographie de l'explication dominée par l'influence des figures historiques. Il n'est que naturel que cette affirmation soit l'héritage de l'aversion méthodologique de la première génération de l'École des Annales envers l'histoire politique. De plus, on peut dire que l'idée braudélienne succède aussi à son autre ambition de regrouper toute la science de l'homme sous l'historiographie car, dans sa recherche de forces qui font l'histoire, non inhérentes à l'homme, Braudel envisage d'absorber les méthodologies et les domaines de la recherche qu'offrent les autres disciplines des sciences humaines, notamment la géographie et la sociologie. Ce faisant, il a voulu ouvrir l'historiographie à l'étude de la totalité de l'activité humaine dans tous ses aspects, qu'ils soient économiques, sociaux, culturels ou même spirituels.

Cette extension du domaine de l'historiographie est le noyau de la révolution annaliste. En aspirant à une histoire totale, Braudel a déprécié pour de bon le statut de l'événement – entendu comme des affaires volatiles – dans l'écriture de l'histoire. L'histoire événementielle est dénoncée en tant que récit superficiel qui ne connait pas et ne questionne pas les circonstances enchevêtrées du passé. Celle-ci n'est qu'« une agitation de surface[141] », une vague éphémère causée par le courant profond de la mer ; ou « un feu d'artifice[142] », dramatique mais bref, qui peut attirer l'attention des contemporains de l'événement mais ne permet jamais de « trouer la nuit de vraies clartés[143] » ; elle est « le plus ivre des bateaux[144] » qui ignore tout du mouvement profond de l'océan sur laquelle il flotte.

Il faut souligner que dans la langue de Braudel l'attaque est concentrée sur deux points. La notion de l'événement ne couvre qu'une dimension temporelle courte, et son influence sur le destin de l'humanité est très limitée. Ce sont des deux caractéristiques qui rendent l'événement inapproprié en tant qu'unité d'explication du passé. La vague, le bateau errant, le feu d'artifice, ne durent guère comparés à leurs contreparties notionnelles, l'océan et le ciel nocturne ; d'où l'impuissance de ces événements à expliquer le fil conducteur du comportement humain. C'est toujours « l'obscurité[145] » qui gagne après que la lumière brève d'une fête s'est éteinte. Les événements, dans la pensée de Braudel, ne laissent qu'une impression furtive qui ne concerne qu'une audience réduite et localisée. Ainsi, l'historien veut attirer notre attention sur le monde immense de l'arrière-plan qui était demeuré silencieux jusqu'ici : le courant des eaux qui dirige le voyage naval de l'homme ou l'obscurité de la nuit qui a déterminé notre rythme de la vie quotidienne pendant des milliers d'années. Ces nouveaux agents voient donc leur importance

[141] *Ibid*., p. 12.
[142] *Ibid*., p. 22.
[143] *Ibid*.
[144] *Ibid*., p. 12.
[145] *Ibid*., p. 22.

augmenter, en tant que maîtres de toutes les agitations de surface, au lieu de rester confinés à une position auxiliaire. Le péché cardinal de l'histoire événementielle, plus précisément celui de ses historiens, est donc l'ignorance par rapport à ces agents profonds de l'histoire. Dans son obsession des instants explosifs, attractifs mais sans substance, l'histoire avait perdu la capacité d'expliquer les affaires humaines du passé et s'était dépréciée en se limitant à une description passive qui ne fait que suivre passivement l'ordre chronologique.

L'aspiration des Annales à la globalité dans l'écriture de l'histoire, est le résultat de cette perspective critique contre l'événement. La notion de l'influence globale et la longévité du phénomène domineront dès lors le discours historique. Le système de trois histoires, dans lequel se trouve la notion de la longue durée, est introduit dans ce contexte :

> **L'histoire traditionnelle** attentive au temps bref, à l'individu, à l'événement, nous a depuis longtemps habitués à son récit précipité, dramatique, de souffle court.
>
> **La nouvelle histoire économique et sociale** met au premier plan de sa recherche l'oscillation cyclique et elle mise sur sa durée : elle s'est prise au mirage, à la réalité aussi des montées et descentes cycliques des prix. [...] Bien au-delà de ce second récitatif se situe une histoire de souffle plus soutenu encore, d'ampleur séculaire cette fois : **l'histoire de longue, même de très longue durée**[146].

Ici, Braudel propose trois temporalités différentes avec des narrations historiques qui correspondent. On trouve d'abord le temps événementiel, une délimitation temporelle dans laquelle on s'intéresse principalement aux activités des agents humains, individuels ; le temps de l'histoire traditionnelle. Au milieu se situe le temps conjectural, dont l'intérêt principal est le phénomène durable qui s'achève dans une progression temporelle allant des décennies jusqu'à une centaine d'années, par exemple la fluctuation du prix d'une marchandise ou le cycle de crise économique. « Les formes larges de la vie collective, les économies, les institutions, les architectures sociales, les civilisations [147] » en relèvent. L'allure de l'histoire est significativement ralentie, mais cette histoire de la réalité sociale n'est pas encore l'histoire la plus profonde, la plus puissante. C'est la place de l'histoire de la longue durée. L'histoire géographique, l'une des optiques préférées de l'École des Annales, relève de cette catégorie. En tant que « histoire des hommes dans leurs rapports serrés avec la terre qui les porte et les nourrit[148] », elle est presque immobile. Ici se passe un dialogue plus durable par rapport à celui des deux autres histoires, dont le sens ne se comprend que sur la base de l'interaction entre l'homme et la géographie dans un rythme temporel extrêmement ralenti.

[146] *Ibid*., p. 44-45.
[147] *Ibid*., p. 23.
[148] *Ibid*., p. 24.

Ce à quoi l'on assiste dans le déplacement d'intérêt effectué par Braudel est le glissement d'une histoire centrée sur l'activité des individus à une histoire plus prudente, qui accepte la faiblesse de l'homme envers la condition existentielle imposée par le monde physique qui l'environne. L'influence exercée par l'individu disparaît devant la longévité de la civilisation ou les contraintes naturelles, et ce n'est qu'en collectivité que l'homme a un pouvoir, tout relatif, à surpasser ces contraintes. Désormais l'essentiel du travail de l'historien consiste à distinguer « le durable de l'éphémère[149] », à entamer un voyage dans le noyau de l'histoire, parce que nul phénomène ne peut s'expliquer par lui-même mais uniquement dans le contexte pérenne de l'histoire de la longue durée.

L'ambition d'élargir le domaine et la temporalité de l'histoire a mené l'historiographie vers un territoire inédit, car dans cette ligne de pensée l'enchainement de l'explication historique peut se répéter presque infiniment. Par exemple, dans la brève illustration de Braudel par le biais du commerce international, afin d'arriver jusqu'au verre du vin que Montaigne a dégusté, il parcourt la chaine d'approvisionnement qui englobe plusieurs pays, retrace de près l'effet global de la demande en vin qui fait augmenter le prix à un tel niveau que cela incite les navires et les carrioles à accourir de l'Europe entière pour se remplir leur cargaison de futailles de vin[150]. Il y démontre ainsi que le monde entier peut être mis à la disposition de l'historiographie.

L'histoire sociale et la dimension individuelle de l'histoire

Dans sa recherche de ce qui est plus global, plus pesant, plus durable, Braudel arrive à concevoir un système de valeurs qui regardera le passé selon le critère d'impact profond par rapport à la vie de l'humanité. L'éphémère événement historique, individualisé et capricieux, ne présente plus de pertinence face aux phénomènes quasi pérennes dont l'influence est ressentie par l'humanité entière. Avec la notion de la longue durée, la croisade contre l'histoire politique événementielle est enfin réussie.

Ce qui nous importe à ce stade est d'évaluer l'influence de cette innovation par rapport à notre concept de l'histoire en tant que représentation de la subjectivité des êtres humains du passé, d'autant plus que la méthodologie des Annales est dérivée de la lutte contre une histoire fortement articulée par l'histoire-récit des individus. Encore une fois, il faut souligner que la critique contre cette histoire réductive se donne comme légitime. L'histoire politique a effectivement réduit le passé à une description de conflits entre les volontés de dirigeants

[149] *Ibid*., p. 30.
[150] *Ibid*., p. 27.

politiques. Pourtant, c'est notre proposition que, dans son aversion contre l'histoire politique, l'École des Annales s'est orientée vers une autre histoire dans laquelle la dimension individuelle – notion qui englobe le parcours de vie et le paysage mental d'un individu, donc qui n'est pas du tout équivalente à un récit déséquilibré de l'histoire politique avec des hommes transcendants – est fortement réduite. L'écriture de l'histoire considérée comme l'acte de trouver une réponse à la problématique de l'historien (qui précède l'étude historique elle-même) et s'intéressant aux phénomènes agissant à travers la temporalité longue, expose une faiblesse à traiter la dimension individuelle qui ne s'intègre pas dans l'exigence d'une cadre théorique, parfois trop schématisé. Après avoir examiné les deux postulats de l'événement historique contre lesquels les historiens des Annales ont érigé leur théorie, ici nous montrerons que la méthodologie préférée des Annales, s'inscrit mal dans une écriture de l'histoire dont l'objectif principal est d'accompagner le parcours d'une vie et d'explorer sans altérer le paysage mental des êtres humains du passé, au lieu d'en tirer une intelligibilité au nom de la pertinence historique.

Malgré la prétendue liberté que détiendrait l'historien dans son choix de problématique, l'approche annaliste sur l'individu du passé est dictée largement par sa divergence profonde avec l'histoire politique. Cette hostilité a engendré une aversion catégorique de la dimension individuelle. Pour l'École des Annales, la notion d'individu en tant qu'objet de l'histoire porte en soi des connotations négatives, car l'histoire politique superficielle elle-même est fondée sur la notion de l'individu. Le poids exagéré des figures historiques dans l'histoire traditionnelle a obscurci le vrai agent moteur de l'histoire, celui qui agit sous la surface de l'événement historique. D'ailleurs, ce sont ces mêmes figures historiques qui ont été intimement liées à la production et à la distribution du document historique, ce prétendu atome de l'histoire selon la perspective conventionnelle. Aux yeux des historiens des Annales les personnages historiques de l'histoire conventionnelle ont bénéficié d'une position avantageuse exorbitante tant à l'intérieur qu'à extérieur de l'écriture de l'histoire. Pour les historiens des Annales les documents historiques ne se traduisent pas en fidèle transcription du passé mais signifient le produit d'un choix personnel. Comme le résume Ricœur, la critique annaliste du manque de problématique est fondée sur la perception que « les archives officielles sont des institutions qui reflètent un choix implicite en faveur de l'histoire conçue comme recueil d'événements et comme chronique de l'État[151]. » Il fallait que les historiens des Annales se distancient de la passivité dont a fait preuve l'histoire politique par rapport à la production du fait historique. Le dépassement de l'individu a été doublement essentiel dans leur poursuite méthodologique.

[151] Ricœur, Paul, *op.cit*., p. 193.

L'éviction de la dimension individuelle dans l'écriture de l'histoire s'effectue dans ce contexte de libération de la contrainte de l'histoire politique. Les agents principaux de l'histoire ne sont plus incarnés par des êtres humains ; ils sont remplacés par « les sciences, les techniques, les institutions politiques, les outillages mentaux, les civilisations » qui « ont également leur rythme de vie et de croissance[152] ». Et même derrière ces institutions massives, se trouvent encore des entités plus profondes, plus silencieuses qui précèdent et décident du devenir des structures humaines. La longue durée, pour Braudel, est d'une pertinence beaucoup plus importante que les deux temporalités inférieures, puisqu'elle possède une puissance à décrypter tous les phénomènes dans le monde. Raconter l'histoire en suivant les individus est censé impensable et même paresseux, car une telle histoire ne s'intéresse pas à la condition existentielle qui détermine la portée de l'acte humain, et par conséquent demeure tout au plus une histoire « sans épaisseur temporelle[153] », un trait sans lequel l'écriture de l'histoire ne se donne aucune capacité explicative. En revanche, les agents de la longue durée sont le vrai moteur de l'histoire qui déterminent l'avenir de l'homme de par leur omniprésence inexorable :

> L'homme est prisonnier, des siècles durant, de climats, de végétations, de populations animales, de cultures, d'un équilibre lentement construit, dont il ne peut s'écarter sans risquer de remettre tout en cause. Voyez la transhumance dans la vie montagnarde, la permanence de certains secteurs de vie maritime, enracinés en tels points privilégiés des articulations littorales, voyez la durable implantation des villes, la persistance des routes et des trafics, la fixité surprenante du cadre géographique des civilisations[154].

Avec la longue durée ce sont des agents non-humains qui se présentent au premier plan de l'histoire, agissant dans un rythme qui domine d'emblée les générations successives de l'humanité. Le titre de l'ouvrage de Braudel le suggère aussi : l'intitulé initialement *Philippe II et la Méditerranée* est devenu, sur les conseils de Lucien Febvre, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. La réalité physique des institutions humaines ne représente pas le seul prisonnier de la longue durée ; en effet, la mentalité de l'homme dépend de la réalité culturelle dont la constitution, comme on a remarqué, est aussi encadrée par l'histoire de la longue durée. Toute l'aventure de l'humanité, physique ou mentale, s'explique par cette attribution causale motivée par la recherche de ce qui est plus global et plus durable.

Il est évident que l'écriture de l'histoire qui gravite autour de la notion de la longue durée est fortement teintée d'une perspective déterministe. Il suffit d'écouter certaines affirmations de Braudel : par exemple celle qui revendique que l'homme, face à la puissance implacable du

[152] Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, *op.cit.*, p. 49.
[153] *Ibid*., p. 46.
[154] *Ibid*., p. 51.

cycle économique, ne peut agir autrement que « supporte[r] comme on supporte la rotation de la terre[155] », ou encore celle qu'« aucune société du monde actuel n'a encore renoncé à la tradition et à l'usage du privilège[156] », cette dernière étant sa réponse face au rêve de Jean-Paul Sartre d'une société égalitaire. Dans cette nouvelle histoire, c'est toujours la conjoncture, la longue durée qui ont le dernier mot.

L'initiative de l'historien contre la représentation respectueuse de la subjectivité

Il faut noter ici la particularité de l'intérêt pour la vie des individus dans le travail de la première génération de l'École des Annales. Bien sûr, même cet intérêt au sujet de l'individu a été toujours figuré par une forte présence de la force sociale façonnant l'identité individuelle. Febvre a produit des études socio-biographiques, notamment sur Martin Luther et François Rabelais, dans lesquelles il s'est essayé à une reconstitution du personnage grâce aux études extensives non seulement biographiques mais aussi sociales, afin de poser « à propos d'un homme d'une singulière vitalité, ce problème des rapports de l'individu et de la collectivité, de l'initiative personnelle de la nécessité sociale[157] ». L'étude de méthodologie entamée par Bloch, qui s'est concentrée sur la critique de la source à travers l'analyse du témoignage, a aussi maintenu une vision de l'individu en tant que l'incarnation vivante de la mentalité de l'époque. Le témoignage – le document historique produit par l'homme, avec ou sans intention d'informer les générations futures – est important pour Bloch car il révèle l'esprit de son créateur. Partant de l'idée que l'esprit individuel n'est jamais indépendant de sa réalité sociale, l'historien peut accéder à cette réalité par le biais du témoignage. Les mémoires – un exemple typique du « témoignage volontaire », un terme de Bloch – nous informent non seulement sur la perspective d'un courtisan mais aussi sur l'atmosphère psychologique de la vie royale. Le simple registre d'un commerçant, même s'il n'a aucunement pour but de transmettre les événements du passé, est digne d'un intérêt car il témoigne de la convention économique du temps. Pour Bloch, la valeur du domaine individuel se trouve dans le fait qu'elle fait entrevoir la réalité sociale plus grande.

Ainsi, nous pouvons constater que dès le début de l'École des Annales, la notion de la dimension individuelle envisagée en tant qu'intersection entre l'individu et la réalité sociale a bien été présente. Le danger d'une telle étude est qu'il y a une possibilité qu'elle bascule dans

[155] Braudel, Fernand, *TF1*, 22 août 1984. Repris dans Dosse, François, *op.cit*., p. 155.
[156] Braudel, Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. Tome 3. Le temps du monde*, Armand Colin, 1979, p. 544. Repris dans Dosse, François, *op.cit*., p. 154.
[157] Febvre, Lucien, *Un destin : Martin Luther*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, VII.

une recherche emportée par l'immensité de la réalité sociale dans sa puissance à façonner la vie humaine. Les générations subséquentes de l'École des Annales ont opté pour cette direction. Paradoxalement, c'est Braudel lui-même qui indique le point faible de l'histoire sociale par rapport à la représentation de la singularité individuelle :

> Le danger d'une histoire sociale, nous l'apercevons tous : oublier, dans la contemplation des mouvements profonds de la vie des hommes, chaque homme aux prises avec sa propre vie, son propre destin ; oublier, nier peut-être, ce que chaque individu a toujours d'irremplaçable. Car contester le rôle considérable qu'on a voulu donner à quelques hommes abusifs dans la genèse de l'histoire, ce n'est certes pas nier la grandeur de l'individu, en tant qu'individu, et l'intérêt pour un homme de se pencher sur le destin d'un autre homme[158].

L'historien doit s'armer d'une connaissance, d'une capacité à calculer dans sa représentation de l'aventure humaine, à la fois la part de la réalité profonde et celle de la singularité individuelle qui persiste malgré tout. Pourtant, on peut se demander si Braudel a toujours gardé à l'esprit cette envie primordiale de s'intéresser à la vie d'un autre, car il donne l'impression de privilégier incontestablement l'étude globale plutôt que l'exploration de la subjectivité, comme si un impératif supérieur lui forçait la main.

Son article intitulé « CHARLES QUINT, témoin de son temps 1500-1800[159] » trahit l'aliénation de l'individu, plus précisément celle de sa subjectivité. Dès le titre l'être humain se voit attribué une fonction claire dans la recherche, celle de témoigner de son temps. L'étude poursuit l'approche conventionnelle d'une écriture annaliste. Braudel décrypte le règne de Charles Quint par le biais de l'enchaînement de ses décisions, imposées par la mentalité que partageaient les monarques du temps, à savoir le désir d'expansion illimitée avec pour visée la construction d'un royaume superpuissant. Cette approche fait par ailleurs de Braudel un champion de Charles Quint d'une manière indirecte. Contre les critiques hâtives exprimées par les contemporains du XVIe siècle qui établissent trop facilement un lien entre l'instabilité du royaume et la responsabilité personnelle de Charles Quint, Braudel rappelle que tous les choix politiques ou militaires de l'empereur doivent être compris dans le contexte immense et long du conflit mondial, dans lequel il est obligé de jouer un rôle strictement défini par son milieu, qui lui a été confié dès sa naissance :

> Encore l'empereur n'a-t-il jamais joué à sa guise, il a fallu qu'il écoute ses conseillers, qu'il tienne compte de la valeur des pièces, des cases, des traditions du jeu de l'adversaire, des avantages contradictoires de

[158] Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, *op.cit.*, p. 35.
[159] Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire II*, Paris, Flammarion, 1994, p. 167-207.

> tel ou tel coup. [...] A certains moments, il nous est possible, aujourd'hui, sinon de reconstruire l'échiquier politique vivant et mouvant sur lequel la partie ne s'arrête pas, du moins de surprendre le jeu même de l'empereur, je veux dire les choix qui lui sont proposés[160].

Ce que Braudel veut reconstruire, c'est le contexte contraignant dans lequel l'empereur s'est trouvé. Ce contexte, est celui de la culmination des conjonctures du temps qui a fourni des choix possibles, parmi lesquels l'empereur a exercé une liberté très modérée. C'est une approche légitime et sagement construite ; elle se donne comme mille fois plus raisonnable qu'un récit unidimensionnel dans lequel tout serait attribué à la personnalité surdimensionnée d'une figure historique. Pourtant, ce destin reconstitué de Charles Quint gravite autour de l'objectif d'esquisser un rapport de force entre des états monarchiques de XVIe siècle. Nous demeurons toujours dans le sentiment qu'il y manque quelque chose : l'empereur lui-même, sa perspective, sa voix.

Peut-être est-ce pour cette raison que Braudel termine son article par un court chapitre – mais fort révélateur – intitulé « Charles Quint en lui-même ». Ici, il reconnaît la possibilité que la réalité historique autour de l'empereur « aura débordé sa propre personne[161] ». Il s'engage ensuite dans la brève entreprise de reconstituer la personnalité de l'empereur en déchiffrant le choix qu'il a fait à la fin de sa vie, celui de se retirer dans un monastère. L'interprétation de Braudel est presque littéraire, dans le sens où il essaie d'accompagner sans aucune préoccupation théorique le parcours de la vie de Charles Quint et d'apprécier la beauté de sa manière personnelle d'achever la période crépusculaire de l'existence humaine.

Braudel mène la représentation de la subjectivité de Charles Quint selon la méthode préférée d'un historien annaliste. D'abord, il critique l'aspect douteux des documents concernant sa personnalité : les portraits du roi qui nous subsistent, dont l'authenticité pose question, ne permettent jamais de pénétrer le masque d'une personnalité politique que l'empereur revêtait dans le champ officiel. On ne peut pas non plus faire confiance aux témoignages, ou aux soi-disant documents officiels car ceux-ci émanent d'une autre main que celle du Charles Quint lui-même. Son doute annaliste, l'aversion contre l'histoire en tant que transcription passive, est visible. Il revient donc à l'analyse du contexte personnel : une enfance sans parents, passée sous l'influence étouffante de sa tante Marguerite d'Autriche ; une vie ardue émaillée constamment des opérations militaires, des déplacements diplomatiques interminables, des obligations royales pesantes. L'image d'empereur que l'historien fait apparaître est celle d'un « bagnard de

[160] *Ibid*., p. 202.
[161] *Ibid*., p. 205.

la puissance[162]. » Cette vie austère et dure ne connait en effet qu'un bref repos dans la confiance intime avec l'impératrice, qui malheureusement prend fin très tôt, avec la mort précoce de celle-ci.

Ainsi un contexte est reconstitué afin de comprendre ce choix de partir s'isoler dans une réclusion religieuse – une décision restée énigmatique pour beaucoup d'historiens. En 1557, Charles Quint abdique sa couronne puis se retire dans le monastère hiéronymite de Yuste, où il trouve la mort un an plus tard. Braudel perçoit derrière ce choix la capacité d'un détachement hors du commun, dont l'empereur a toujours nourrit le souhait. L'historien relève méticuleusement, dans les recoins de sa vie, les prémonitions d'une réclusion à venir. On témoigne qu'à plusieurs reprises il s'est laissé observer étant à genoux au pied d'un Christ, qu'il montrait une prédilection de l'hymne religieux durant ses moments de repos, que dans les périodes tourmentés de sa vie, il a souvent fait des retraites religieuses[163]. Braudel parvient ainsi à esquisser un portrait complexe et intéressant d'un homme qui a entretenu tout au long de sa vie l'envie secrète d'y échapper, au destin imposé par sa naissance.

Pourtant, l'historien n'ose pas poursuivre jusqu'à son terme l'accompagnement de cette vie riche d'humanité qu'il avait lui-même découverte. Il est ainsi regrettable que la reconstitution du paysage mental de l'empereur ne dure qu'un temps bref, car même cette tentative partielle est déjà très prometteuse. Ici nous rencontrons vraiment la difficulté de savoir si Braudel a voulu ou non d'explorer la subjectivité de Charles Quint. Il semble qu'il soit partagé entre ce que sa méthodologie lui dicte – la dévotion pour l'étude complexe des contextes globaux du passé – et sa propre envie de penser la vie d'un autre, « de se pencher sur le destin d'un autre homme[164]. » Il trouve une grande joie à faire émerger une beauté sublime dans l'acte de Charles Quint. Dans son détachement complet, de « cette fin voulue, préparée, acceptée avec courage » il voit « simplicité et grandeur d'âme[165] », il y perçoit une valeur qui mérite d'être transmise. Mais, il ne va pas jusqu'à faire le pas décisif dans la quête vers la subjectivité de l'empereur. Ce projet demeure donc pour lui une forme de déviation passagère, une imagination agréable ; ce qui n'est pas une véritable entreprise digne de s'élever au rang d'histoire.

Quelque chose de plus profond qu'une prédilection pour la longue durée est à l'œuvre ici, car comme on l'a constaté, l'étude de la force profonde de l'histoire peut enrichir grandement la représentation de la subjectivité humaine. Dans l'interprétation braudélienne sur la fin de la

[162] *Ibid.*, p. 206.
[163] *Ibid*.
[164] Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, *op.cit.*, p. 35.
[165] Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire II*, *op.cit.*, p. 207.

vie de Charles Quint, l'étude du milieu royal et politique autour de l'empereur, loin de constituer un frein, a été indispensable pour pouvoir déchiffrer cette volonté singulière de détachement qu'il a nourri toute sa vie. Il existe une autre contrainte plus profonde qui décourage l'historien d'aborder la représentation de la subjectivité des personnages du passé : le principe méthodologique qui définit l'écriture de l'histoire en tant que processus conduit par l'historien de poser une hypothèse et lui répondre par le biais de l'observation du passé.

Après la révolution de la première génération des Annales contre le manque de problématique dans l'histoire traditionnelle, l'idée que tous les enquêteurs du passé doivent se munir de leur propre hypothèse afin d'éviter l'illusion d'un passé tel quel, est devenue la norme. L'étude du passé est désormais chargée d'un objectif clair, à savoir établir et démontrer une proposition sur le destin collectif de l'homme. L'historien a dû dès lors justifier son étude en démontrant sa contribution à élucider le déroulement concret des changements de la société située dans le passé. Cela a limité la portée de l'étude du passé aux phénomènes qui ont fait advenir un changement tangible et durable. Le discours privilégié a été modifié : la contraint géographique a engendré telle ou telle manière de vivre, l'influence du climat a imposé certains comportements dans la vie quotidienne des habitants, les fluctuations de l'économie globale ont provoqué la montée et la chute des puissances mondiales. Dans les termes de Bloch, seule l'étude de ces phénomènes macrocosmiques mérite le nom d'histoire, parce que ceux-ci « ont exercé une action sur le destin des hommes » ; quant à « des millions d'autres "choses qui ont eu lieu" » qui « n'ont pas de caractère historique parce qu'elles n'ont déclenché aucun train d'onde[166] », il n'y a selon lui aucun intérêt à y accrocher l'attention du chercheur. Autrement dit, il ne servirait à rien de s'intéresser à l'éventualité que le monde intérieur d'un homme qui s'appelle Charles Quint ait été tourmenté par les obligations qui lui était imposées par le rang de son milieu social et que cela aurait suscité une envie de fuir une réalité trop pesante.

L'innovation méthodologique apportée par l'École des Annales a nourri l'histoire avec une perspective globale et équilibrée ; mais elle n'a pas résolu pour autant le problème de la représentation déséquilibrée de la subjectivité. Elle l'a tout simplement écarté, en le désignant comme inapproprié en tant qu'objet de l'étude historique, car selon son approche cette représentation n'a, à la rigueur, qu'une utilité, celle de faire un constat banal d'une existence humaine qui ne contribue guère à l'élaboration de la structure profonde qu'envisage l'historien.

Dans la perception annaliste l'historien est celui qui confère un sens à la masse incohérente qui est le passé. Le passé est censé exister sans aucun ordre ; l'historien entre alors en scène pour maîtriser le chaos et lui impose une narration cohérente, une structure explicative. Toutes

[166] Bloch, Marc, « Réflexions pour un lecteur curieux de méthode », *op.cit.*, p. 515.

les sources qu'il possède et manie doivent justifier devant lui – le maître du récit – leur raison d'être afin de se voir accordé une place dans l'écriture de l'histoire. Les « choses qui ont lieu » ne fournissant pas leur justification, sont ainsi condamnées à quitter l'histoire. Cette précaution stricte se trouve dans les propos des historiens qui nie la légitimité de la représentation de la perspective des êtres humains du passé. L'histoire moderne trahit de fait une peur de l'expression subjective qui reflète une réalité subjective unique à chacun. Braudel affirme ainsi :

> Méfions-nous de cette histoire brûlante encore, telle que les contemporains l'ont sentie, décrite, vécue, au rythme de leur vie, brève comme la nôtre. Elle a la dimension de leurs colères, de leurs rêves et de leurs illusions[167].

Pour un historien dont l'objectif est de construire sa propre reconstitution du passé, préférer l'expression des hommes du passé, biaisée et réduite de par les limites de la perception individuelle, implique un danger. Cette perspective explique pourquoi l'approche annaliste accorde une attention toute particulière à la critique de la source. Car on ne doit jamais se laisser entrainer dans la perception illusoire des contemporains ; cela serait renoncer à la position dominante de l'historien sur le passé.

Selon Marguerite Yourcenar, cette règle gouverne le travail de l'historien, qui lui interdit d'explorer pleinement la voix de l'être humain du passé. L'historien s'interdit « d'entrer à l'intérieur de l'homme en question pour le recréer, [...] pour le faire *revivre*[168]. » Dans la pratique, cela sous-entend que l'historien est contraint de par la convention de sa profession de figurer « l'image de la bataille de Waterloo en se plaçant dans les perspectives de 1971[le présent][169] », et non de le restituer depuis les perspectives de 1815, l'année de son déroulement. Pour l'écrivaine, cette exigence professionnelle explique pourquoi avec les mêmes ressources, un romancier et un historien arrivent à des représentations de la subjectivités fort différentes. Car celle de l'historien n'est pas libre d'une préférence à cadrer son écriture dans un schéma théorique présupposé.

La perspective annaliste de l'histoire a un effet subtil mais dommageable sur la représentation de la subjectivité, parce qu'elle a rendu inimaginable de penser une histoire qui ne soit pas dirigée par la problématique de l'historien. Cette notion de problématique a l'évident avantage de placer le passé dans une structure de l'hypothèse et de sa démonstration ; pourtant

[167] Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, *op.cit.*, p. 12.
[168] De Rosbo, Patrick, *op.cit.*, p. 51.
[169] *Ibid*., p. 52.

elle se donne aussi comme un dispositif hiérarchisant qui privilégie l'autorité de l'écrivain. Par rapport à la représentation de la subjectivité des personnages du passé, cela se traduit par l'acte d'affirmer la primauté de la subjectivité de l'écrivain sur celle des personnages du passé. Dès lors que l'on accepte que l'histoire se définisse avant tout comme une question que se pose l'historien et que tous ses éléments doivent justifier à ce dernier leur pertinence historique, on se retrouvera encore une fois dans une situation problématique dans laquelle la subjectivité des êtres humains du passé est réduite ou abandonnée. Si l'on veut reconstituer le paysage mental d'un être humain du passé, on se doit de renoncer à la primauté de la problématique, du questionnement, parce que cela nous ramène encore à faire une sélection des dimensions multiples de la subjectivité humaine dans le seul but de corroborer l'objectif théorique présupposé.

Ainsi l'on en vient à se demander comment et dans quelle mesure une écriture de l'histoire se procure une certaine valeur. Certes, l'intuition de l'historien qui perçoit dans le passé l'interaction de forces profondes et qui les démontre à l'appui d'une logique rigoureuse donne une valeur à son écriture, met en lumière le mécanisme qui gouverne la vie humaine. Pourtant, le fait d'accepter une telle perception de l'histoire ne doit pas se traduire par l'exclusion d'une autre histoire qui prouverait sa valeur d'une manière radicalement différente. Il existe une histoire, qui se dote d'une valeur intrinsèque dans sa tentative de mettre dans le texte l'insaisissable, ce qui se passe dans l'esprit singulier de chaque être humain ; qui nous invite à partir à la rencontre d'« une réalité unique, celle de cet homme-là, à ce moment-là, dans ce lieu-là[170]. » Une histoire qui tente d'établir une connexion avec le paysage mental des êtres humains du passé, même si elle est destinée à rester approximative. La valeur de cette exploration réside dans le parcours singulier d'accompagner la vie d'autrui que mènera chaque lecteur (y compris l'écrivain, son reconstitueur mais encore aussi son premier lecteur). Le lecteur est invité à accompagner cette vie, à la voir s'épanouir, à l'apprécier en tant que telle. L'approche fondée seulement sur la notion du problématique ne permet pas d'apprécier la valeur potentielle d'une telle plongée ambitieuse dans la subjectivité humaine du passé. Le cadre théorique n'hésite pas à faire plier la subjectivité selon ses besoins, alors que celle-ci réclame un enquêteur respectueux. C'est-à-dire un écrivain capable de renoncer à son identité en tant que maître du discours, afin de se glisser à l'intérieur d'une autre ; un compagnon plutôt qu'un écrivain.

Adopter ce rôle de compagnon amènera à un changement du rôle de l'écrivain dans l'écriture de l'histoire, de façon paradoxale. Au lieu d'organiser le travail préliminaire accumulé pour bâtir une argumentation historique, l'écrivain devra désormais être plus attentif à ce que

[170] Yourcenar, Marguerite, *Les Yeux ouverts : entretiens avec Mattieu Galey*, *op.cit.*, p. 61.

son érudition n'empiète pas sur le paysage mental des êtres humains du passé. Comme l'affirme Yourcenar, le principal problème de l'auteur qui entend revivre la subjectivité d'un autre, est de « mobiliser toutes les ressources de sa propre personnalité, mais seulement pour la mettre au service d'autre chose que soi[171]. » C'est ce qui distingue la représentation de la subjectivité d'avec l'histoire moderne. Toutes les deux acceptent que l'histoire soit une création de la connaissance du passé construite par l'écrivain, et fondée sur la recherche et l'organisation de la source historique. Pourtant, dans le cas de l'écriture de la subjectivité, l'écrivain, bien qu'il possède une connaissance vaste du personnage concerné, doit s'abstenir du risque que sa connaissance remplace la subjectivité représentée, même si elle est logiquement soutenable. Comme l'explique Yourcenar, si elle s'est plongée dans un travail d'érudition sur la vie d'Hadrien qui l'a accaparée plusieurs décennies, c'est pour être capable de « sentir que l'empereur mentait », puis de « le laisser mentir » (536), au lieu de rectifier ses propos, parce que cela aurait été un acte d'altération de la réalité qu'il avait vécue. La lucidité de l'écrivaine sur le mensonge de l'empereur approfondit la représentation de celui-ci, non par la divulgation de ce mensonge mais plutôt par la figuration de la subjectivité mensongère.

Au cours de la première partie nous avions entrepris une étude préliminaire nécessaire avant de pouvoir présenter notre analyse du texte yourcenarien. Nous y avions procédé à l'aide de deux réflexions principales : que l'écriture de l'histoire est une interprétation subjective de chaque écrivain et que la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé requiert une écriture de l'histoire qui corresponde à son besoin de s'exprimer librement, quitte à faire renoncer l'écrivain à la prévalence de son argument historique.

Nous avons d'abord établi qu'à cause du fait indéniable que le passé nous parvient sous une forme extrêmement fragmentaire, l'intervention de l'écrivain qui lui applique une narration cohérente est indispensable pour que le passé soit établi en histoire, autrement dit en la connaissance du passé. Cela a quelques implications significatives par rapport au caractère discursif de l'histoire. L'une des plus évidentes est que l'écrivain doit renoncer à la poursuite impossible de l'objectivité de l'histoire et doit se sensibiliser à la manière dont sa subjectivité influence son écriture. Dans sa mise en texte du passé, l'écrivain organise toutes ses connaissances historiques selon une stratégie narrative particulière afin que son histoire transmette certaines perspectives pour appréhender le passé. Ainsi, toutes les écritures de l'histoire dépassent leur objectif principal de produire une explication de la réalité du passé et se chargent d'une autre fonction, celle d'un discours sur l'histoire elle-même. En fonction du

[171] De Rosbo, Patrick, *op.cit.*, p. 63.

type de stratégie figurative adoptée, chaque histoire porte en soi une observation variable sur l'entreprise qui s'appelle l'écriture de l'histoire. L'histoire est non seulement un récit sur le passé mais aussi un récit sur sa propre création, engendrée selon la perspective singulière de chaque écrivain.

Après avoir ainsi établi le rôle primordial de l'écrivain dans l'écriture de l'histoire, nous avons réfléchi sur un projet historique singulier : la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé. Sa singularité vient du fait que son objectif d'accompagner une vie exige une attitude difficile à adopter de la part de l'écrivain ; de privilégier la subjectivité de l'autre avant la sienne. Il est donc exigé, afin de faciliter une expression libre de la subjectivité, que l'écrivaine renonce à son statut autoritaire en tant qu'organisateur de la connaissance du passé, pourvoyeur d'une intelligibilité. L'écriture scientifique et littéraire du passé fait preuve dans leurs écritures de l'histoire d'une forte réduction de la subjectivité des êtres humains du passé, effectuée dans le but de corroborer divers arguments de la nature philosophique, historique ou sociale. Ils ne sont pas parvenus à percevoir la valeur intrinsèque et discursive que la représentation de la subjectivité nous procure : d'un côté, une connaissance de l'homme qui procure une expérience unique pour chaque lecteur d'accompagner une vie et d'un autre côté, une réflexion approfondie sur la négligence dans la manière réductrice dont nous traitons les êtres humains du passé au nom de la pertinence historique. Nous avons aussi examiné qu'afin de sortir de ce cadre mental il nous faut un nouveau modèle figuratif qui imagine la subjectivité humaine en tant qu'entité constituée d'éléments hétérogènes.

Notre réflexion sur la négligence de la subjectivité et sa représentation dans le domaine de l'écriture de l'histoire a révélé l'influence déformante de l'insistance sur le rôle indispensable de l'écrivain, considéré comme le maître de son discours. Afin que la subjectivité des personnages du passé retrouve sa voix, il est indispensable que l'écrivain renonce à une certaine part de son autorité, et qu'il parte à la rencontre du personnage dans une relation équilibrée. La représentation de la réalité unique à chacun des êtres humains du passé ne sera possible que par le consentement de l'écrivain à accepter un rôle qui se définisse davantage comme celui d'un compagnon, plus respectueux de l'expression de la subjectivité.

Deuxième partie : Le personnage en tant qu'incarnation de la problématique

Dans les trois parties suivantes, notre thèse analysera trois romans historiques de Marguerite Yourcenar, en gardant à l'esprit l'objectif de notre recherche : celui de démontrer l'existence de deux fonctions interconnectées de la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé qu'envisage Marguerite Yourcenar. La première et la plus évidente est qu'elle permet de rendre la voix à la subjectivité, trop souvent réduite au statut d'une composante de l'interprétation subjective du passé. En accordant la priorité à l'expression de la subjectivité des êtres humains du passé plutôt qu'à l'aspiration de l'écrivain à assurer une narration cohérente, les romans historiques de Marguerite Yourcenar fonctionnent avant tout comme une dénonciation de la négligence de la singularité irremplaçable de l'individu dans l'écriture de l'histoire. Au-delà du rétablissement de la subjectivité, ce projet de concevoir le « portrait d'une voix » fonctionne aussi comme un discours critique sur la pratique humaine d'écrire l'histoire. La représentation yourcenarienne de la subjectivité des êtres humains du passé, avec ses éléments hétérogènes fidèlement restitués – un projet historique rarement exploré – est conçue de manière à provoquer les réflexions sur les non-dits de l'histoire, jugés trop hâtivement comme indignes du nom d'histoire.

La particularité exceptionnelle du roman historique de Marguerite Yourcenar se démontre par le fait que sa représentation de la subjectivité est conçue de façon à faire fusionner organiquement ces deux fonctions dans une figuration textuelle unique. Le projet de représenter la subjectivité et celui de questionner la pratique de l'écriture de l'histoire s'harmonisent dans la réalité subjective de l'être humain reconstitué. L'écriture yourcenarienne parvient à garantir que la reconstitution du parcours de vie et celle du paysage mental gardent non seulement la particularité de la vie représentée mais encore la dépasse en même temps, de sorte qu'elle puisse être interprétée en tant que réflexion critique sur le fonctionnement de la mémoire humaine, voire sur l'entreprise humaine d'écrire l'histoire.

De par cette particularité, le personnage se définit comme une notion indispensable dans la conception du projet yourcenarien. Non seulement parce que le projet du « portrait d'une voix » est inconcevable sans le personnage qui s'exprime, mais surtout du fait que le personnage incarne la problématique principale de l'œuvre – la critique de la négligence de la subjectivité observée dans l'histoire. Cette virtualité du personnage yourcenarien à remettre en cause la pratique conventionnelle de l'écriture de l'histoire, vient du fait simple mais significatif que c'est la libre expression de la subjectivité qui est privilégiée dans l'écriture du roman. Dans la présente partie de notre recherche, nous entendons identifier chacune de ces problématiques en nous concentrant sur deux contextes autour du personnage : le contexte que celui-ci entretient avec la narration de l'œuvre et la particularité de son contexte socio-historique.

En utilisant le terme de contexte narratif, nous envisageons d'indiquer la position du personnage par rapport à la narration de l'œuvre. Celui-ci pourrait diriger activement le récit en tant que narrateur, ou se trouver dans un statut plutôt passif d'un être narré. Les œuvres historiques de Marguerite Yourcenar adoptent souvent une structure narrative dans laquelle le personnage principal prend aussi le rôle de narrateur qui raconte sa vie. Ce projet de relater sa vie n'est pas réalisé sans poursuivre un certain objectif. La stratégie narrative que le personnage utilise afin d'y aboutir, se donne comme liée inextricablement avec l'exposition de la problématique principale de chaque œuvre.

Par exemple, dans *Le Coup de grâce*, la confession d'Éric influencée fortement par la motivation à se défendre, nous incite à dépasser une obsession excessive à la véracité factuelle dans l'évaluation du témoignage historique, afin de nous ouvrir à une autre fonction du témoignage, c'est-à-dire celle de la révélation du paysage mental du témoin. Le projet d'Hadrien de raconter sa vie dans son ensemble rappelle la limite du récit de vie fondé sur l'aspiration (tout à fait humaine) à réunir la complexité évolutive de l'existence humaine dans une signification unique. Tandis que deux des ouvrages de notre corpus, écrits à la première personne, examinent principalement la problématique autour d'un personnage-narrateur/témoin, dans le cas de *L'Œuvre au Noir* le changement de perspective à la troisième personne reflète une autre branche de problématique. L'adoption d'une perspective plus puissante quant à sa portée d'observation met les personnages dans la position du narré, un choix faisant allusion à la pratique historiographique conventionnelle qui place ses sujets dans la position d'objets à observer.

En alternant la position de narrateur et celle de narré, les personnages yourcenariens abordent les enjeux de la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé : d'une part, la restauration du droit de raconter sa propre existence par sa propre expression (y compris les complications autour de cet acte d'autoperception) et, d'autre part, la dénonciation de la privation de ce droit.

L'analyse du statut social et historique d'un personnage se donne comme essentielle pour notre recherche pour deux raisons. Tout d'abord parce que le contexte socio-historique est un élément indispensable à la reconstitution du paysage mental du personnage. Par exemple, l'apparente contradiction que montre Éric dans le déni de son appartenance politique, malgré sa participation active au camp antibolchevique tout au long de sa vie, n'est plus contradictoire si l'on tient compte du fait que cette pratique de dépolitisation est l'un des signes typiques du

paysage mental d'un Corps franc allemand. La compréhension de l'imaginaire de ce groupe militaire nous fournit le moyen d'expliquer les comportements du protagoniste – sa misogynie ou sa valorisation de la virilité – non pas comme des phénomènes isolés, mais comme des éléments constitutifs de sa subjectivité. D'autre part, l'analyse du contexte socio-historique nous importe également car celui-ci impose un certain mode d'existence aux êtres humains, figeant la compréhension de leur subjectivité dans une notion rigide, pétrifiée au cours de l'accumulation de nos connaissances historiques. Par exemple, le projet d'Hadrien de raconter sa vie est dû partiellement aux jugements que font les autres sur sa personnalité, basés sur l'imaginaire populaire autour de la notion d'empereur qui ne reflète que partiellement son paysage mental. Ces malentendus concernent aussi le lecteur moderne qui s'intéresse à la vie d'Hadrien, car ces déformations constituent une partie considérable de nos connaissances historiques sur l'empereur. Par conséquent, la compréhension de l'existence impériale d'Hadrien ouvre la voie à la contemplation de la tendance de perception humaine, qui préfère avoir un discours unique autour duquel elle réorganise l'existence d'un autrui.

Enfin, il faut souligner que les problématiques des œuvres historiques de Marguerite Yourcenar ne sont pas sans rapport entre elles, mais au contraire qu'elles se superposent. Par exemple, la problématique posée dans *Le Coup de grâce*, à savoir le problème de la véracité dans la lecture d'un témoignage, concerne aussi la rétrospection d'Hadrien qui propose au lecteur sa version des faits ; ces deux œuvres se situent ainsi dans une continuité yourcenarienne qui contemple la réception critique du récit fondé sur la rétrospection unilatérale, l'une des thématiques examinées par l'écrivaine au cours de sa création littéraire. Par ailleurs, le statut social d'Hadrien en tant que figure historique bien étudiée, contraste avec celui de Zénon, un personnage fictif créé par la juxtaposition de figures marginales et persécutées – une focalisation qui s'intensifie au fur des rencontres que fait Zénon avec d'autres vies sous-représentées. Pris dans leur ensemble, ces travaux dessinent un contraste intéressant entre des parcours de vie dont les traitements sont différenciés par le positionnement socio-historique du sujet. Ainsi, l'étude des personnages yourcenariens servira également un autre intérêt, celui de retracer l'évolution des grands thèmes de l'écriture yourcenarienne.

Chapitre I le problème autour de l'acte de témoigner : le cas d'Éric dans *Le Coup de grâce*

Le Coup de grâce est l'un des ouvrages pionniers dans le monde littéraire de Marguerite Yourcenar. Cette œuvre explore un thème récurrent de l'écriture yourcenarienne, la représentation de la subjectivité à travers la parole confessionnelle à la première personne. Mais ce n'est pas non plus le premier roman de l'écrivaine à traiter ce sujet ; son *Alexis ou Le Traité du Vain Combat* le précède dans ce champ d'exploration. Néanmoins, la pertinence du *Coup de grâce* par rapport aux autres ouvrages historiques de l'écrivaine reste significative, car c'est ici que ce thème primordial se trouve enrichi par l'imbrication avec un contexte historique, celui de la guerre d'indépendance de la Lettonie. L'enchevêtrement entre ces deux sujets dote *Le Coup de grâce* d'une caractéristique prototypique.

Le Coup de grâce prend la forme d'une confession à la première personne, dans laquelle la parole d'Éric – le protagoniste-narrateur du récit – n'est empêchée par aucune interruption ou contestation qui proviendrait d'autres personnes. Sur ce terrain favorable, le protagoniste déploie des stratégies narratives qui déforment non seulement la réalité du passé mais la subjectivité des autres, afin de se défendre de toute responsabilité dans le dénouement tragique de l'affaire dans laquelle il a été impliqué. En donnant entièrement la parole à ce plaidoyer biaisé, Marguerite Yourcenar vise à renverser la connotation conventionnelle autour du manque d'objectivité observé souvent dans un témoignage. Le récit subjectif déforme la réalité objective du passé, mais cette déformation même témoigne de la mentalité déchirée du témoin, qui transforme une expérience traumatisante en un récit fabriqué afin d'apaiser sa mauvaise conscience. Afin de démontrer ce phénomène, l'écriture du *Coup de grâce* se concentre sur la représentation du mécanisme auto-déceptif de la subjectivité, sans qu'elle soit interrompue par des rectifications objectifs de la part de l'écrivain ; pour que la subjectivité d'Éric, esquivant et dissimulant sa responsabilité, soit présentée pleinement. C'est ainsi qu'il incarne par sa narration un type de récit du passé qui se montre défectueux du point de vue de l'objectivité mais qui représente efficacement un paysage mental singulier.

Ce chapitre identifiera la problématique du *Coup de grâce* à travers l'analyse du personnage d'Éric, en se concentrant sur ce que révèlent la stratégie narrative qu'il emploie pour se défendre et le contexte socio-historique du narrateur. À partir de ces deux approches, nous montrerons que *Le Coup de grâce* interroge le problème de la réception d'un témoignage émanant d'une subjectivité qui déforme sans hésitation la réalité du passé pour se déculpabiliser. Ce

questionnement trouvera sa réponse dans la dernière partie de notre recherche, qui avancera l'argument que l'acte se raconter ouvre au sujet la voie à la réconciliation potentielle avec ses responsabilités passées, précisément parce que l'acte de témoigner cristallise dans un récit le moi mensonger du passé que le moi du présent peut revisiter.

D'abord, nous examinerons la stratégie narrative qu'emploie le protagoniste afin de se peindre comme victime d'une circonstance inévitable. Le mode de communication d'Éric est unilatéral. L'auditoire vers lequel sa parole prétend être orientée n'a aucune présence significative dans la communication. A l'aide de cette configuration qui lui est favorable, le narrateur s'engage dans le projet de se défendre en déformant la réalité ; ainsi la transmission des informations devient un objectif secondaire. Pourtant, le déploiement de cette stratégie exige un prix : la révélation de la contradiction du narrateur entre le traitement de sa propre subjectivité et celle des autres, notamment celle de Sophie, à qui il attribue sa responsabilité. L'insensibilité du narrateur à cette contradiction trahit son incapacité à faire face à son passé. Son récit échoue ainsi à se qualifier comme un compte rendu objectif de l'événement, mais par ce fait reflète efficacement son paysage mental déceptif.

Ensuite, la personnalité d'Éric sera analysée en vue de son positionnement socio-historique. Sa tendance à rejeter la notion d'appartenance nationale, politique ou idéologique et d'établir son identité sur cette dynamique de dépolitisation, contredisant la réalité objective de sa vie consacrée à la lutte antibolchevique, accentue à nouveau son incapacité à se regarder objectivement. Afin de déchiffrer l'envie de dépolitisation dans le personnage d'Éric, nous reprendrons les recherches qui démontrent les ressemblances entre le positionnement idéologique du protagoniste et celui du Corps franc allemand, le mouvement nationaliste surgit au cours de la dévastation de l'empire allemand après la première guerre mondiale, dont l'imagination politique tournait autour du désir de détacher toute connotation politique de leur lutte extrême-droitiste. La démonstration du contexte socio-historique concret derrière l'envie contradictoire du narrateur de se présenter comme apolitique, corroborera ainsi notre réflexion selon laquelle Éric incarne par sa personnalité une subjectivité singulière dont l'existence est intimement liée à la déception vis-à-vis de l'autre et de soi-même. C'est par cette caractéristique que la représentation de la subjectivité d'Éric aborde d'une manière efficace la problématique d'un témoin qui se révèle en déformant son passé.

Ainsi, l'analyse du contexte narratif, socio-historique d'Éric démontrera la pertinence du personnage en tant qu'incarnation de la problématique centrale du *Coup de grâce* : que dans le cas du témoignage le système de valorisation concentré sur l'objectivité ne s'applique pas, et

que la valeur d'un tel récit se situe en fait dans sa fonction révélatrice du paysage mental de l'être humain.

Une préface post-écriture

La publication du *Coup de grâce,* publié initialement en 1939, est accompagné d'une préface écrite en 1962 que Marguerite Yourcenar a insisté à faire intégrer définitivement au texte du roman, lors de la publication de la collection de ses œuvres romanesques par la maison d'édition Gallimard. Le fait qu'elle ait été ajouté vingt-trois ans après la publication de l'œuvre mérite une attention. Etant donné que l'œuvre avait reçu diverses critiques à la suite de sa publication, il nous semble raisonnable de déduire que pendant ce laps de temps l'écrivaine a reconnu la nécessité de répondre – en ajoutant une préface qui s'adresse à ses détracteurs – à quelques critiques peu fondées (selon elle). L'importance de la préface réside dans ce travail de réfutation, au cours duquel l'écrivain élabore le principe directeur particulier à son concept de la représentation respectueuse de la subjectivité des êtres humains du passé.

La notion implicite que ces attaques partagent, accuse le fait que l'auteure, en suivant de près le paysage mental du protagoniste, soutiendrait silencieusement ses idées et ses comportements (critiqués de misogynie, d'antisémitisme et d'implication dans l'extrême-droite), voire la classe sociale aristocratique dont il fait partie. En termes de son contenu, la préface est composée à peu près en trois parties : l'explication du contexte historique réel autour des personnages et l'événement, l'élaboration sur la particularité du récit qui prend la forme d'une confession à la première personne et la réfutation de deux critiques.

Explicitement, Marguerite Yourcenar se défend de deux critiques particulières. Selon la première, le projet de l'écrivaine de représenter « l'intrinsèque noblesse de ses personnages » (83) impliquerait l'idée que certaines vertus proviennent directement de l'appartenance à la classe privilégiée ; la deuxième affirme que l'œuvre aurait pour but « d'exalter ou de discréditer » (*ibid.*) certain groupe politique ou certaine classe sociale. Pour l'auteure, la première accusation est issue d'une compréhension superficielle de la vertu, renforcée par la coïncidence avec le fait que le protagoniste, issu de la classe aristocratique, porte la vertu que l'on qualifie conventionnellement de « noble ». Car l'erreur est ici de considérer la vertu noble comme étant intrinsèque à la classe aristocratique. L'écrivaine insiste sur l'idée que la notion de dignité désigne simplement la nature particulière à certains êtres humains (indépendamment de leur origine sociale) qui s'efforcent d'atteindre un idéal que l'on est accoutumé d'appeler « l'idéal de noblesse du sang » (*ibid.*) ; une notion qui, à cause de son nom, a l'air déterministe.

Elle considère que cet idéal – « absence totale de calculs intéressés » (*ibid.*) selon ses mots – n'est pas attribuée automatiquement à la classe aristocratique. Selon l'écrivaine, induire de cette coïncidence la conclusion qu'elle défendrait le déterminisme social est donc une supposition sans fondement.

Par rapport à la deuxième critique, qui relève qu'en décrivant ces individus elle soutiendrait la supériorité d'une certaine idéologie ou d'une classe sociale, Yourcenar la discrédite rapidement en rappelant qu'un tel objectif ne lui était jamais venu à l'esprit au moment où elle écrivait. Contre cette présomption, elle insiste pour que l'ouvrage doive être jugé par sa « valeur de document humain » (*ibid.*) – dont l'appréciation exige à la fois l'engagement éthique de l'écrivain à réaliser une représentation respectueuse de la subjectivité, mais encore l'attitude critique d'un lecteur bien informé sur la particularité d'une convention littéraire ; des exigences que le préface a pour but d'élucider.

Ces deux réfutations, bien qu'elles éclaircissent la fermeté de l'écrivaine contre l'idée que les vertus sont déterminées par l'origine sociale de l'individu, ne semblent répondre que partiellement à la condamnation. Car en tranchant simplement que la critique a mal compris la perspective de l'auteure, elle s'abstient de répliquer directement à la notion implicite derrière ces critiques. C'est-à-dire un doute que Yourcenar, à l'aide d'une représentation biaisée, affirme le comportement ou la pensée du protagoniste. Une suspicion similaire se répète au sujet de ses autres romans écrits à la première personne avec pour but de retracer au plus près la subjectivité du personnage. Le procédé auquel elle a souvent recouru afin d'« élimine[r] du livre le point de vue de l'auteur » (80), a suscité des soupçons, dénonçant soit qu'elle soutiendrait implicitement l'opinion tenue par le personnage représenté, soit que le protagoniste ne serait qu'un mandataire de l'auteure. « Hadrien, c'est vous [Yourcenar] » (536), un propos dont la naïveté n'a pas perçu l'engagement de l'auteure à rester intermédiaire non-intrusive, résume cet argument hâtif.

Contre cette condamnation, l'écrivaine n'oppose pas un démenti direct. Pourtant, à l'aide de la préface, nous pouvons inférer une réplique potentielle. Yourcenar tente d'abord une réfutation par l'élaboration du contexte historique autour des personnages. Parce que si l'on peut le préciser, cela pourrait servir de point de référence pour prendre la mesure de la tonalité de sa représentation, si elle reconstitue fidèlement l'expression de la subjectivité. Par exemple, dans le cas de *Mémoires d'Hadrien*, le document historique autour d'Hadrien a rendu possible l'évaluation de la légitimité de la tonalité adoptée par l'auteure dans sa reconstitution du paysage mental de l'empereur. C'est bien dans cette direction qu'une partie de la préface du *Coup de grâce* se dirige, en affirmant que l'événement raconté dans l'œuvre s'est inspiré d'une affaire réelle. Pourtant, contrairement au contexte historique exposé dans la note de l'auteur de

Mémoires d'Hadrien, les renseignements donnés ici sont insuffisants. Par exemple, l'auteure mentionne que sa volonté de donner au récit le contexte historique authentique l'a obligée à « déplier des cartes d'état-major, à glaner des détails donnés par d'autres témoins oculaires, à rechercher de vieux journaux illustrés » (80) ; qu'elle a eu un grand soulagement lorsque « des hommes qui avaient participé à ces mêmes guerres en pays balte » (*ibid.*) lui ont assuré que sa représentation retraçait au plus près la réalité qu'ils avaient vécue. Ces affirmations ne sont que, dans le meilleur des cas, des assurances dépendant de la confiance que le lecteur accorde au compte de l'écrivaine. D'ailleurs, ces assurances ne se comparent pas au renseignement exhaustif qu'on trouve dans les notes supplémentaires de *Mémoires d'Hadrien* ou de *L'œuvre au Noir*.

L'accusation que l'optique sous laquelle Marguerite Yourcenar met Éric est structurée d'une manière biaisée, demande encore réponse. En fait, c'est dans la partie qui suit la tentative peu convaincante de l'argument historique, que l'écrivaine parvient à une autre logique plus persuasive. Dans son effort à neutraliser ce qui lui semble une attaque injuste, Yourcenar précise l'illégitimité de l'argument accusant l'écrivaine d'une prétendue complicité avec les idées contestables retenues par son personnage principal. Dans sa perspective, le piège dans lequel ses critiques sont tombés est d'avoir négligé le fait que la reconstitution de la subjectivité se situant à travers le point de vue de la première personne, de par son objectif de représenter le plus fidèlement possible le paysage mental du personnage, transcrit aussi son mécanisme de défense, qui peut en effet donner l'impression au lecteur que l'écriture est favorable à son sujet. La notion clé de sa défense s'élabore ainsi, qu'il faut la connaissance de la restriction figurative qui s'impose du fait de l'adoption d'une forme du récit à la première personne – entièrement raconté par le protagoniste sans aucune interruption ou contestation ; pour qu'on ne tombe pas dans ce piège de supposer une complicité entre auteur et son sujet.

L'écrivaine construit sa défense en indiquant que la configuration littéraire, dans le cadre de laquelle le protagoniste se souvient avec précision de l'événement du passé, devant des auditeurs complaisants qui ne remettent pas en question ses détails, n'est qu'une convention littéraire qui ne correspond pas à la réalité. Cependant, un écrivain peut y recourir dans l'intention d'écarter sa propre perspective et de laisser se déployer pleinement le monde intérieur du personnage ; pourtant, la seule volonté d'adopter cette convention ne garantit pas la réalisation d'une représentation fidèle et équilibrée. L'engagement éthique de l'auteur est indispensable :

> Une fois admise, néanmoins, cette convention initiale, il dépend de l'auteur d'un récit de ce genre d'y mettre tout un être avec ses qualités et ses défauts exprimés par ses propres tics de langage, ses jugements

> justes ou faux, et les préjugés qu'il ne sait pas qu'il a, ses mensonges qui avouent ou ses aveux qui sont des mensonges, ses réticences, et même ses oublis (81).

Ce choix figuratif implique l'acquisition d'un champ figuratif entièrement consacré à la représentation de la subjectivité, au prix de l'effacement du point de vue de l'auteur de l'œuvre. Pour que ce choix qui sacrifie une certaine objectivité soit pertinent, il est essentiel que l'auteur ait une perception accrue qui puisse saisir la profondeur de la subjectivité humaine et sa multidimensionnalité. Sans cette capacité, si l'écrivain n'est pas capable à discerner les fissures, les contradictions dans le récit de son personnage qui manifestent sous la forme de ses habitudes langagières ou ses préjugés, son écriture sera emportée par l'argumentation défensive du personnage. L'expression libre de la subjectivité n'est possible que par l'entremise d'une attention méticuleuse de l'écrivain aux particularités personnelles et aux stratégies dissimulées derrière le discours du personnage.

Cela exige également du lecteur de connaître les conséquences de ce choix littéraire, à savoir que la subjectivité ainsi représentée est affranchie de l'intervention de l'écrivain, qu'elle conservera ses stratégies mensongères ou défensives. Si le lecteur n'est pas équipé d'une telle connaissance critique face à une parole fortement subjective, il est bien possible qu'il se voit s'identifier à la logique du personnage qui veut se justifier, d'autant plus que l'intervention de l'écrivain qui aurait le pouvoir de dévoiler ces mécanismes d'une manière explicite, est interdite par la convention d'écriture que ce dernier a choisie. Yourcenar appelle donc à « la collaboration du lecteur », c'est-à-dire « redresser » (81) les faits et les vérités des êtres humains décrits par la voix subjective du narrateur. Ce n'est qu'ainsi qu'il pourra parvenir à percevoir l'écart entre « l'image que le narrateur trace de soi-même et ce qu'il est, ou ce qu'il a été. » (*Ibid*.)

Ainsi dans sa préface, Yourcenar sous-entend que la question de savoir si un écrivain est sympathique à son sujet doit être jugé, ultimement, par le biais de la profondeur de sa représentation de la subjectivité ; c'est-à-dire si le paysage mental est reconstitué dans sa totalité, ce qui permet au lecteur de l'évaluer dans son intégralité. Pourtant, pour que ce jugement soit possible, l'investissement éthique de l'écrivain dans une représentation respectueuse ainsi que l'attention du lecteur aux restrictions issues du choix figuratif sont indispensables. En fait, dans cette configuration – puisque l'écrivain ne se permet pas, de par la convention de son écriture, de poser sa propre narration du comportement de son personnage – le lecteur se voit attribuer un rôle plus libre et plus élargi dans la compréhension de la subjectivité du personnage.

L'analyse de la préface du *Coup de grâce* requiert une approche prudente. D'une part, son écriture ressemble à une directive explicite de l'auteure, une sorte de mode d'emploi qui délimite l'horizon d'attente du lecteur et encourage une certaine lecture. Particulièrement, la partie dans laquelle elle insiste sur l'authenticité des personnages suscite au contraire le doute sur sa véracité, car les arguments utilisés sont faibles de substance. Cette stratégie suspicieuse aurait pu provoquer la conviction, aux yeux de la critique, quant à la complicité de l'écrivaine. Pourtant, ce défaut est rectifié grâce à l'éclaircissement de l'écrivaine sur la particularité de son écriture, engendrée par son choix narratif. En expliquant son principe de représentation, l'écrivaine refuse de laisser apparaître son propre jugement de valeur et invite le lecteur à être attentif aux dimensions multiples de la subjectivité reconstituée.

La déformation de la réalité et l'incapacité d'introspection

Le Coup de grâce débute avec une introduction succincte qui élabore le contexte de la prise de parole d'Éric. Ces minces descriptions ne sont rien que descriptives, mais elles contiennent des informations cruciales pour se repérer dans le propos fragmentaire et contradictoire de l'individu qui s'est lancé dans un projet ambitieux : raconter une affaire distante de vingt ans du temps. Le contexte de la confession est décrit de manière à ce que le lecteur soit attentif à la situation narrative favorable à l'argument du narrateur, dans laquelle il déploie nombre de stratégies afin de justifier ses comportements.

Dans la première scène décrite, Éric patiente dans la gare de la ville italienne de Pise en attendant le train vers l'Allemagne – une allusion à son allégeance à la cause extrême-droitiste. Il est cinq heures du matin, « l'heure entre loup et chien où les gens sensibles se confient, où les criminels avouent » (85). Cette remarque proverbiale insinue subtilement l'enjeu de la lecture. Elle fait fortement allusion à l'identité du narrateur, qui, comme des gens sensibles ou des criminels, se plongerait bientôt dans « l'interminable confession qu'il ne faisait au fond qu'à lui-même » (86). Le lecteur, au cours de sa lecture du récit, devra décider si le narrateur pourrait être assimilé à un « criminel » ou à un « sensible », si sous le déguisement d'un récit déformé se trouve une âme sincère ou décevante, ou un esprit complexe des envies conflictuelles. Le travail de percevoir la subjectivité du narrateur reviendra au seul lecteur, puisque ses auditeurs potentiels, deux camarades d'Éric, ne sont pas capables d'assurer ce discernement car ils somnolent à côté (86). Ainsi, on perçoit un autre détail important concernant la parole d'Éric, que son compte rendu de l'événement ne se voit jamais obstrué ou rectifié par une question ou une contestation par un quelconque interlocuteur réel au sein de

récit. Cette position avantageuse facilite le déploiement sans frein des dispositifs défensifs du narrateur ; d'ailleurs, ce dispositif subtil fait allusion à la réalité hors du texte, à savoir la relation entre un être humain du passé qui transmet son message à la postérité et le destinataire du temps présent qui l'étudie.

Outre cette introduction à la troisième personne, l'œuvre prend la forme d'une rétrospection racontée exclusivement par la voix d'Éric. Il s'agit d'une intrigue amoureuse entre Éric, Conrad, et Sophie, qui s'achève avec l'exécution de la dernière par Éric. Sa version de l'affaire se résume ainsi : au cours de la guerre d'indépendance de la Lettonie, Éric, officier d'origine mi-prussienne et mi-baltique s'est trouvé dans le camp des milices antibolcheviques. Il reçoit la nouvelle que la ville lettonne de Kratovicé[172] où son ami d'enfance Conrad – pour lequel il a gardé un amour secret – est stationné, est assiégée par les forces bolcheviques. Au bout d'une tentative acharnée, il réussit à rejoindre la brigade de Conrad, coincée dans l'ancienne maison de la famille de ce dernier. Dans cette demeure familiale désormais réquisitionnée en tant que quartier général se trouve Sophie, la sœur de Conrad. Elle, qui tenait le rôle d'une femme de ménage auprès des soldats, tombe amoureuse d'Éric. Celui-ci n'a pas d'autre choix que de rejeter les avances de Sophie, parce qu'il ne veut pas d'elle et qu'il ne peut débloquer la situation d'une manière efficace, par exemple en quittant la maison, car le combat lui impose d'y rester. Volkmar, un autre officier et son rival en amour, révèle à Sophie l'orientation sexuelle d'Éric. Cette confidence pousse Sophie à fuir du camp pour rejoindre les bolcheviques, car seul l'amour pour Éric empêchait jusqu'alors Sophie, sympathisante de la cause bolchevique, de la rallier. Après quelques décisions dévastatrices de la part d'Éric, sa brigade abandonne Kratovicé, un retrait pendant lequel Conrad est mortellement blessé et trouve la mort. Par la suite, Éric revoit Sophie dans une situation fatale : Sophie et les bolcheviques sont capturés par la brigade d'Éric. Malgré son désir d'épargner Sophie, Éric, poussé par le code des soldats contre la déserteuse, l'exécute de sa propre main, comme l'a demandé Sophie au dernier moment.

Le compte rendu d'Éric sur cette période de sa vie montre clairement qu'il n'hésite pas à se servir de sa position avantageuse en tant que seul survivant de l'affaire pour fabriquer un récit qui lui est fortement apologétique. Le portrait qu'il dresse de lui-même est celui d'une victime de circonstances inévitables. Dans la présente étape de notre recherche, nous entendons examiner les stratégies narratives qu'emploie Éric afin de se déculpabiliser. Ces stratégies, à l'aide desquelles Éric élabore un discours victimaire qui lui est favorable, sont indispensable à la mise en place de la problématique du *Coup de grâce*. Le déploiement de ces stratégies

[172] Une ville imaginaire située en Courlande, la région historique de Lettonie qui se trouve à l'ouest du pays. La ville, selon Éric, se trouve à « quelque cent kilomètres » (92) de Riga, la capitale de Lettonie.

déforme la réalité afin de placer le narrateur dans le statut de victime, et ce faisant, témoigne efficacement l'incapacité du narrateur à reconnaître son auto-déception[173] – un aspect essentiel qui constitue sa subjectivité. Par rapport à l'établissement du questionnement central de l'œuvre, la signification de ce déploiement se traduit comme suit : l'aspect dissimulateur du récit d'Éric prévient le lecteur qu'il lui faut réévaluer la valeur du compte rendu du passé emporté par la motivation subjective du témoin, étant donné que sa fonction principale de transmission de la réalité est fortement compromise. Le lecteur parvient à percevoir que ce que témoigne le récit n'est pas la réalité objective du passé mais la réalité subjective du paysage mental du narrateur.

Le narrateur emploie notamment trois stratégies afin de se présenter en tant que victime : la généralisation, le jugement unilatéral des autres et l'insistance sur l'incapacité humaine à se souvenir. L'objectif principal anticipé par l'insertion dans son récit des généralisations qui ressemblent à des maximes ou aphorismes est de créer une atmosphère de l'inévitable, que ce qui s'est passé s'est produit à cause d'une sorte de loi naturelle qui se situerait hors de la volonté humaine[174]. Son effet le plus évident est le renversement du rapport de la responsabilité. Le fait indéniable que son attitude évasive ait provoqué la désertion de Sophie rend Éric responsable de la tragédie. Pourtant, s'il parvient à se convaincre que ses mains ont été forcées par la fatalité, cette position reprochée pourrait se renverser, le plaçant dans un statut de victime de circonstances inéluctables. Ainsi, entretenir tout au long du récit qu'une dimension d'inexorable plane sur cette affaire est cruciale pour sa déculpabilisation.

Dans la pratique, une grande partie de cette stratégie se nourrit de chercher à convaincre (ou à se convaincre) de la nature (selon lui) absurde des femmes. Éric essaie ainsi dès le début et jusqu'à la fin de son compte rendu, de faire voir Sophie sous l'angle d'une responsable qui le rabat vers des situations sans issue. Dans ce but, il remet en cause le fait même que Sophie se soit éprise de lui. Selon sa logique, les femmes tombent amoureuses d'hommes qui « ne leur

[173] Comme l'a remarqué Malek Baccouch, la confession d'Éric ne satisfait pas à la convention de la communication transitive, qui implique la présence d'un énonciateur et d'un destinataire, et ainsi c'est le narrateur lui-même qui devient le destinataire de sa propre parole. Son analyse selon laquelle Éric est l'écouteur de sa propre énonciation, ouvre la voie à une interprétation qui traite le récit en tant qu'un processus thérapeutique, à travers lequel le narrateur peut potentiellement se confronter à l'image factice qu'il veut s'attribuer, voire reconnaître sa déception de lui-même. Baccouch, Malek, « La parole dans *Le Coup de grâce* : *Mea culpa* ou stratégie du mentir-vrai », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 40, 2019, p. 81.

[174] Le pratique de se transporter soudainement de la parole à la généralisation ou l'observation généralisante, se trouve fréquemment dans la parole des personnages yourcenariennes. Alexis de *Alexis ou le Traité d'un vain combat*, un homosexuel qui confesse à son épouse son orientation sexuelle, s'adosse à la généralisation pour se justifier. Hadrien y recourt souvent, pourtant sa pratique se diffère avec celle d'Éric ou d'Alexis par rapport à son objectif ; il l'utilise pour résumer en une observation ses expériences, ainsi accumule des connaissances sur soi-même.

sont pas destinés » ; cela force ces hommes (dans son cas c'est Éric lui-même) à « se dénaturer, [à] les haïr » (98). Sa perception selon laquelle Sophie serait responsable de son propre malheur, du fait qu'elle ait poussé le narrateur dans une situation sans issue, refait constamment surface jusqu'à la fin du récit. La dépendance dont fait montre le narrateur à cette stratégie est si forte que sa confession se termine non par l'acceptation de sa responsabilité mais, bien au contraire, par une autre tentative, celle d'une généralisation agressive au sujet des femmes. Après s'être souvenu de l'exécution de Sophie par deux tirs de revolver consécutifs, dont le premier, même s'il était tiré à bout portant n'a pas mis fin à la vie de la jeune femme mais « ne fit qu'emporter une partie du visage » (157)[175], il conclut que la demande de Sophie d'être tuée de sa main a été formulée dans le dessein de lui imposer des remords. Ainsi, il renverse la relation exécuteur-victime établie entre lui et Sophie et se glisse dans la position de la victime. Cette gymnastique mentale n'est que naturelle selon lui, parce qu'« on est toujours pris au piège avec ces femmes. » (*ibid.*) La mort de Sophie d'après ses réflexions, ne serait qu'une ruse cherchant à le faire culpabiliser.

Le développement de ce projet de déculpabilisation est également parsemé de généralisations sous la forme d'aphorismes. Elles ont une caractéristique commune, celle de servir au narrateur de prétexte à y mettre fin avant qu'il atteigne le seuil crucial où il se trouverait dans l'obligation d'avouer son intention cachée ou de devoir rétablir en toute conscience le contexte précis de l'affaire. Par rapport à la raison pour laquelle il a gardé jusqu'alors les perles détachées du collier de Sophie, Éric recourt à l'explication qu'« il y a ainsi des objets qu'on garde, on ne sait pourquoi » (127). Etant donné que c'est le seul souvenir matériel qu'il a conservé de Sophie et que c'est lui-même qui les a détachés (du fil du collier) en giflant Sophie après qu'il l'a vu embrasser Volkmar, le sentiment d'un coupable attaché à ces perles est évident. Pourtant, la généralisation lui permet d'éviter d'avoir à explorer les profondeurs de ce sentiment, qui risquerait de compromettre sa logique en tant que prétendue victime. Le même mécanisme de défense se retrouve aussi au moment de sa dernière rencontre avec Sophie, venant d'apprendre le secret d'Éric, prépare son départ. Selon le narrateur, Sophie l'aurait assommé d'« obscénité indignée » (133). Il ne transcrit pas pourtant ces mots proférés car, selon lui, la précision de l'accusation importe peu pour la raison que « les vérités sensuelles échappent au langage » (*ibid.*). Ainsi il réussit à s'extraire de toute responsabilité, en tant que narrateur, de transmettre l'échange exact entre lui et Sophie. En même temps, il insinue que

[175] Cette description, l'une des plus violentes de l'auteure par rapport à son aspect visuel, insinue que la haine latente contre la femme prend bien place dans la mentalité d'Éric ; cette tendance misogyne sera éclaircie par l'analyse du contexte sociohistorique de la personnalité du narrateur.

Sophie n'a pas atteint cette « vérité sensuelle » et impose ainsi sa version des faits, en donnant l'impression que la perspective personnelle de Sophie n'importe pas.

Par rapport à cette utilisation répandue de la généralisation, Béatrice Ness se concentre sur la différence entre la temporalité de ces généralisations qui s'écrivent dans le présent et la temporalité du reste du récit qui se raconte largement dans le passé. L'utilisation du présent a un effet ambivalent par rapport au projet qu'a le narrateur de se déculpabiliser. D'une part, le « présent gnomique[176] » réhausse la faute du narrateur au niveau de l'ordre général et ainsi affaiblie la responsabilité. Pourtant, comme le souligne la chercheuse, contrairement à l'intention du narrateur de se justifier, ce dispositif montre aussi au lecteur le fossé entre ce qui est raconté et la réalité dont il est issu[177]. Par conséquent, le lecteur voit clairement qu'au moment crucial de sa confession où la précision de chaque détail importerait, le narrateur se cache plutôt derrière ces considérations d'ordre général, de manière répétée. Le surgissement soudain de cet écart suscite l'interprétation critique vis-à-vis du récit du narrateur.

La généralisation est accompagnée de l'appropriation du paysage mental de l'autre, employée afin d'interpréter le comportement de l'autre de façon à soutenir l'argument du narrateur. Éric interprète tout le comportement de Sophie comme la stratégie d'une jeune fille caricaturale qui, jusqu'alors entourée de soldats rustres, a trouvé dans le personnage d'Éric un amour qu'elle mérite. La manière dont il décrit la prétendue l'infatuation de Sophie est pleine de l'appropriation de la subjectivité de celle-ci, réduite alors à l'image superficielle d'une fille immature, excessivement influencée par l'imaginaire fantastique et romanesque, et qui réduit tous ses comportements au seul but de le séduire. Dans son assurance de l'amour de Sophie qui « s'offrait sans détour » (102), le narrateur voit dans les vêtements vieux et le visage sans maquillage de Sophie une intention démonstrative d'innocence, l'« ingénuité [qui] eût ravi toutes les mères » (*ibid*.). Et si Sophie cherche passionnément le bien-être des soldats, c'est selon le narrateur pour dissimuler son amour pour lui. Il se vante : « un sourire suffisait à m'apprendre qu'elle ne servait pourtant que moi seul. » (106)

La capacité intellectuelle de Sophie se voit aussi réduite par le jugement unilatéral du narrateur. Selon ce dernier, la connaissance qu'a Sophie de l'amour s'est faite à travers « les romans qu'elle avait lus entre douze et dix-huit ans » (100). Contre condescendance réductive, elle n'a aucunement l'occasion de se défendre. Le narrateur ne transcrit que sélectivement la parole de Sophie, comme nous l'avons remarqué. Ce manque de communicabilité, qui procède

[176] Ness, Beatrice, « Le Discours de l'aveu chez Marguerite Yourcenar », dans *French Forum*, Vol. 17, No. 1, University of Pennsylvania Press, 1992, p. 54.
[177] *Ibid*.

d'une manière intentionnelle, conduit au remplacement de la réalité par l'imagination ou l'interprétation unilatérale du narrateur, ce qui entame sévèrement la véracité du compte rendu.

Baccouch remarque que derrière le projet d'Éric de présenter Sophie comme une femme dont la mentalité est entièrement dépendante de l'homme, se cache la motivation de détruire l'image de la femme, son « adversaire » (133), le seul être qui pourrait le menacer. La réduction de la subjectivité de Sophie est donc effectuée afin d'établir sa propre position supérieure[178].

Ainsi s'explique pourquoi Éric se sent gêné, même après que Sophie a quitté le camp et alors que la possibilité d'une relation amoureuse est définitivement exclue, par l'idée que Sophie pourrait trouver un autre amour ou la paix grâce à une relation amoureuse avec d'autres hommes. La scène d'interrogatoire de Sophie témoigne de cette inquiétude de la part du narrateur. Cet échange entre Éric et Sophie est aussi une occasion rare où l'on peut constater que l'esprit de Sophie n'est pas entièrement emporté par la recherche de l'amour, contrairement à l'image que veut fabriquer Éric. Face à lui, elle dit tout de suite : « N'attendez pas de moi de renseignements, Éric. Je ne dirai rien, et je ne sais rien. » (152) Cela montre qu'elle s'est extraite définitivement de leur relation personnelle et qu'elle se présente devant Éric en tant que combattante adversaire. Curieusement, Éric ne veut d'elle aucun renseignement, mais apparemment seulement une « éclaircissement » (*Ibid*.), afin de lever le doute sur le fait de savoir si elle avait épousé Grigori Loew, libraire juif qui a aidé à la désertion de Sophie et ainsi qu'à son insertion au sein des bolcheviques ; ou si cela se révélait faux, si au moins ils avaient « couch[é] ensemble » (*Ibid*.). Le narrateur ne précise pas à quel objectif stratégique cet « éclaircissement » est utile. Même après que son hypothèse (ou inquiétude) a été écartée par la réponse de Sophie, son insistance ne diminue pas pour autant. Il se tourne vers le blessé russe dont elle s'est occupée soigneusement au moment de la capitulation. Frappé par la sérénité de Sophie, Éric suspecte qu'elle « l'avait-elle trouvée près de cet homme » (153). A l'inverse de Sophie, c'est le narrateur lui-même qui se sent toujours impliqué dans la relation amoureuse avortée. La scène trahit la fissure décisive dans la stratégie d'Éric à vouloir décrire Sophie par le biais d'une optique prédéterminée, en nourrissant la suspicion chez le lecteur qu'elle n'ait jamais correspondu à la personne telle que le narrateur l'a représentée.

Le fait que le récit d'Éric soit fragmentaire et dissimulateur nous devient évident. Pourtant, dire que c'est dû à la nature même du témoignage sera tout aussi légitime ; raconter le passé implique inévitablement des déformations et des ellipses. Le narrateur exploite cette vérité en l'utilisant comme base d'une autre stratégie, celle d'insister sur l'impuissance de l'homme à se souvenir d'une manière précise. Cela sert à corroborer son projet plus vaste, d'attribuer à son

[178] Baccouch, Malek, *op.cit*., p. 73-74.

récit l'apparence de la prudence, cherchant à démontrer qu'il ne raconte que ce dont il a pu se souvenir – qui donc peut bien être imprécis – et que le caractère partial de sa parole doit se justifier ainsi. L'acte de prétendre la prudence passe par de petites remarques (ou « tic de langage », comme le note Yourcenar) qui rappellent la fragmentation de sa mémoire et donnent à reconnaître volontairement des erreurs potentielles. Ces dispositifs couvrent la parole du narrateur : « il n'est pas certain que je n'y prisse pas plaisir » (100), « il m'est impossible, à la distance où je suis de tout cela, de décider si [...] » (111), « Autant que possible, je ne mens pas. » (117), « Je ne saurai jamais pourquoi je fis [...] » (120), « il y a un trou dans ma mémoire » (148). Ces dispositifs donnent au lecteur l'impression que le narrateur fait preuve d'un certain niveau d'autocritique. Ainsi il dit, au sommet de sa prudence, qu'il croit encore souvent, que Sophie l'a aimé jusqu'à sa mort ; pourtant, il ne tombe pas dans cette conviction, parce qu'il a la capacité de « [s]e défie[r] d'une opinion où [s]on orgueil est à ce point engagé. » (123)

Pourtant, la crédibilité qu'il veut attribuer à sa rétrospection n'est que trompeuse, car ces exigences de prudence sont évoquées de manière partielle et défensive. En particulier, Éric montre sa capacité de rétrospection réservée lorsqu'il se souvient de ses propres sentiments et motivations, mais cette attitude ne s'étend pas aux jugements catégoriques qu'il porte sur les autres. Pour le narrateur, ce qui mérite une réflexion après coup, soigneuse et nuancée, est le problème de savoir s'il s'est senti valorisé par ces avances et s'il les a encouragées implicitement. Alors même qu'il se dit sûr de sa connaissance omnipotente par rapport au paysage mental de Sophie, son assurance recule prudemment quant à la connaissance de sa propre motivation, à cause de, selon lui, la distance temporelle inéluctable. Il se fonde sur le principe légitime qu'un compte rendu subjectif du passé est facilement déformé et exige une lecture critique ; pourtant, l'application de ce principe n'est effectuée que partiellement, dans le but de continuer de venir soutenir l'argument du narrateur.

Revêtir sa confession d'une apparence de prudence est effectué aussi par l'insistance persistante de l'écart temporel entre le moment de l'événement et le moment de la narration, car c'est l'obstacle majeur (si l'on croit son compte rendu) qui l'empêche d'accéder à la pensée ou l'idée qu'il a pu avoir à un certain moment. Cet écart temporel est ce qui garantit sa sincérité prétendue par rapport à son impuissance à revivre précisément le passé. Dans son effort à souligner ce défi le narrateur en vient, d'une manière fort intéressante, à compromettre inconsciemment la crédibilité entière de son récit :

> Celui qui prétend se souvenir mot pour mot d'une conversation m'a toujours paru un menteur ou un mythomane. Il ne me reste jamais que des bribes, un texte plein de trous, comme un document mangé des vers. Mes propres paroles, même à l'instant où je les prononce, je ne les entends pas. Quant à celles de

> l'autre, elles m'échappent, et je ne me souviens que du mouvement d'une bouche à portée de mes lèvres. Tout le reste n'est que reconstitution arbitraire et faussée, et ceci vaut également pour les autres propos dont j'essaie ici de me souvenir (128).

Le narrateur a-t-il enfin reconnu le paradoxe dans son projet de remémoration, ou est-ce que c'est une stratégie extrême de se doter d'une image de narrateur responsable ? Ce passage mérite attention, car ici nous pouvons observer un phénomène particulier à l'écriture yourcenarienne dans lequel la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé fonctionne aussi en tant que discours de l'histoire.

Nous reprenons ici, partiellement, l'analyse de Beatrice Ness, selon laquelle le narrateur, en découvrant le paradoxe de raconter sa mémoire, avoue en réalité que « la transcription parfaite du réel est une impossibilité contre laquelle il serait vain de lutter[179]. » Cette analyse est légitime, car c'est en effet la réalité de toutes les confessions reliées au passé ; mais elle l'est seulement dans la mesure où elle démontre que la réflexion outre-texte sur la transmission de la réalité du passé est insérée dans l'écriture par une « subtile mise en abyme[180] », très raffinée puisque la voix du narrateur s'inscrit dans deux dimensions d'interprétation – l'une en tant que parole du narrateur et l'autre en tant que réflexion sur l'acte d'écrire l'histoire – et cela s'effectue sans que les deux dimensions s'excluent ou se contredisent.

Par rapport à l'observation subséquente de la chercheuse selon laquelle Éric « assume cette incapacité foncière à dire toute la vérité[181] », il semble qu'elle interprète de façon erronée le fait que la parole du narrateur contienne une réflexion légitime sur un problème de l'histoire comme le signe que sa confession s'est faite d'une manière éthique et transparente. Au contraire, le narrateur ne cherche pas à déduire, de son doute prudent quant à sa mémoire, qu'il aurait une obligation égale et morale à atténuer son appropriation violente de la subjectivité des autres êtres. Il se montre toujours sélectif dans la transmission de son compte rendu. Donc, il nous semble plus approprié de définir cet aveu d'impuissance comme une preuve de « la crise d'un individu opaque[182] » qui se refuse à embrasser la profondeur de son passé, de ses souvenirs et sa mémoire, comme le suggère Malek Baccouch.

Le paradoxe du narrateur consiste dans le fait qu'au cours de son opération de déculpabilisation il perçoive lui-même le problème légitime que soulève l'écriture du passé. La révélation qu'il éprouve sur l'impuissance de la mémoire humaine peut potentiellement affaiblir fortement son argument, mais aussi peut lui servir d'une occasion bénéfique d'admettre son

[179] Ness, Beatrice, *op.cit.*, p. 55.
[180] *Ibid*.
[181] *Ibid*.
[182] Baccouch, Malek, *op.cit*., p. 78.

autodéception. Pourtant, il ne parvient pas à reconnaître la partialité dans sa parole, et également le fait que le procédé avec lesquels il a traité son propre paysage mental et celui qu'il a employé pour représenter la subjectivité des autres ne sont pas identiques ; comme l'on peut le constater, tout au long de son récit il ne se demande jamais si l'explication qu'il se donne de la motivation de Sophie est vraie, tandis qu'il se questionne constamment sur sa propre motivation en vue d'obtenir un compte rendu précis. Dans ce contexte, son insistance sur le problème de la remémoration et sur la prudence nécessaire se révèle être en contradiction avec la partialité de sa parole qu'il a tenue au long du récit et ainsi met l'accent sur la problématique de la véracité du compte rendu personnel concernant le passé. Comment peut-on la garantir ? Ou, si cela n'est pas possible, la valeur d'une telle histoire, dans son incrédibilité, existe-t-elle toujours ?

Ainsi on retrouve la « valeur de document humain » (83) sur laquelle insistait l'écrivaine dans la préface, parce que si le récit d'Éric nous transmet bien quelque chose, ce n'est pas tant un compte rendu objectif de l'affaire, mais plutôt une observation sur la modalité que son sentiment de culpabilité déforme la réalité qu'il a vécue ; la révélation que certain récit du passé témoigne avant tout du paysage mental du témoin plutôt qu'il restitue de la réalité objective. Les trois stratégies narratives qu'emploie Éric, considérées ensemble, nous démontrent au plus près comment le contexte narratif du personnage figure cette problématique de l'œuvre. A travers la narration de son récit, sa stratégie se résume en deux pôles. Le premier englobe les opérations qui visent à présenter le narrateur dans une optique compatissante. A travers cela, il envisage de se mettre dans le statut d'une victime des circonstances inévitables, à l'aide des généralisations des situations qui l'exonèrent d'avoir à être transparent dans son compte rendu et de l'appropriation de la subjectivité des autres qui apparaît sous son propos de façon déformée dans le but de venir étayer son argument. Pourtant, ces actes de déformation délibérée affaiblissent profondément la crédibilité de sa confession. C'est ainsi qu'il adopte simultanément une autre stratégie, celle d'affirmer que son compte rendu de l'affaire ne pourra qu'être intrinsèquement instable et incomplet. Cette tentative acharnée de se présenter en tant que chroniqueur sincère et prudent trahit en revanche et expose une crise au sein de sa subjectivité, car dans l'affirmation de son envie dissimulatrice elle parvient à discréditer la véracité du récit lui-même. Enfin, ces deux pistes narratives de justification montrent, à l'inverse de leur objectif apologiste initial, la réalité déceptive de sa parole et l'incapacité du narrateur de se regarder objectivement.

L’identité contradictoire

Le contexte socio-historique qui entoure l’être humain prend un rôle signifiant dans le développement de la problématique dans l’écriture des œuvres historiques de Marguerite Yourcenar. Par exemple, le statut d’Hadrien en tant qu’empereur exige que le compte rendu officiel de sa vie soit fortement retouché afin d’aboutir à une narration exemplaire de lui ; ainsi le statut d’Hadrien le rend approprié pour traiter un certain problème historique, à savoir la déformation de la subjectivité des figures historiques. Ainsi, avec l’écriture des *Mémoires d’Hadrien* Yourcenar remet en cause le fait que l’écriture de l’histoire privilégie quelques aspects saillant de la vie et que le statut du personnage détermine la faisabilité même de l’écriture.

Alors, par rapport au contexte sociale et historique autour du protagoniste du *Coup de grâce*, nous pouvons constater un phénomène singulier : que Yourcenar entend volontairement atténuer le poids de l’aspect politique ou du statut social du protagoniste dans la figuration du sujet de l’œuvre, c’est-à-dire la « solidarité de destin chez trois êtres soumis aux mêmes privations et aux mêmes dangers. » (82) Comme nous l’avons remarqué, l’écrivaine se montre plutôt opposée aux lectures qui se concentrent sur l’allégeance politique ou sur les idées discutables d’Éric (notamment son engagement à la cause autoritaire). L’inquiétude de l’auteure peut s’expliquer par le fait qu’Éric s’inscrit dans un groupe militaire d’un héritage politique très controversé – le Corps franc allemand, une milice rétrograde composée d’anciens civils et officiers de l’empire allemand. A cause de leurs tendances autoritaristes et nationalistes, ces combattants qui rêvaient de réparer la dévastation de l’empire allemand avec l’objectif irréalisable de sa restauration, se voient bientôt allié avec les nationaux-socialistes. L’appartenance politique problématique de son protagoniste aurait inquiété l’écrivaine quant au risque que les lecteurs, au lieu de réfléchir sur la dynamique contradictoire entre l’envie confessionnelle et l’envie dissimulatrice qui se trouve au sein de la subjectivité du protagoniste, se focalisent sur sa perspective politiquement reprochable, qui transformera alors la lecture en un procès ou une condamnation.

Pourtant, il n’est qu’évident qu’un tel impératif (ou l’interdiction) explicite de la part de l’auteure a provoqué justement de telles lectures et analyses de l’œuvre. D’ailleurs, cette directive affaiblit la portée de l’appel de l’écrivaine à une lecture équilibrée, car elle rend illégitime l’analyse de l’origine sociale et historique du narrateur, pourtant indispensable pour comprendre la valeur humaine du *Coup de grâce* en tant que témoignage d’une subjectivité singulière. Au cours du texte, nous pouvons constater une dynamique intéressante dans la

manière dont le protagoniste forme son identité personnelle. Il entend se présenter comme un apolitique, à qui le concept d'une conviction ou d'une cause est complètement inconnu, malgré son engagement politique actif dans le camp autoritaire tout au long de sa vie. Donc, il est possible de dire que tout comme il le faisait dans le déploiement de ses stratégies narratives, le narrateur révèle une contradiction dans la représentation de son identité. Par rapport à cette dynamique dissimulatrice, l'explication sociale et historique – la comparaison entre le paysage mental du protagoniste et celui du corp franc – s'avère profitable. Non seulement parce qu'elle facilite la compréhension de la subjectivité en la positionnant dans un contexte historique particulier, mais aussi parce qu'elle fournit une explication cohérente sur d'autres comportements du protagoniste.

Comme le soulignent les analyses sur le prétendu apolitisme d'Éric, sa volonté de dépolitiser ses actes peut s'expliquer par la similarité que son paysage mental montre avec celui du Corps franc[183]. Le paradoxe entre l'absence d'un objectif concret et l'insistance de la lutte contre la force fantôme venue de « l'extérieur » est l'une des particularités de la mentalité des Corps francs, ainsi que l'acte fétichiste de persévérer dans un combat inutile en raison de leur goût de se battre malgré l'impossibilité évidente de la victoire – une autre notion clé pour comprendre l'imaginaire d'Éric. Si la contradiction manifeste du Corps franc entre son rejet de la politique et son engagement militaire pour une cause malgré tout nationaliste définit bel et bien leur conviction politique, le projet d'Éric de se dépolitiser, ce sur quoi il fonde son identité, fait aussi apparaître une contradiction similaire avec son parcours en tant que militant antibolchevique. L'incapacité (ou le rejet) d'Éric à percevoir de façon objective l'issue politique et idéologique de son engagement, ainsi que la déceptivité de sa narration, apporte la preuve d'une mentalité fracturée qui affaiblit l'objectivité de son récit. Par son contexte socio-historique, le personnage d'Éric incarne ainsi à nouveau la dynamique centrale qu'entend traiter l'œuvre, celle de la subjectivité motivée qui fragilise l'objectivité de son récit, et qui, pour cette raison, se révèle de manière flagrante.

La mise à distance envers toute conviction politique est le point de vue à l'aide duquel Éric explique son identité. Ainsi, il est significatif que le narrateur commence son récit par une description de l'atrocité commise par les soldats de tous les camps pendant la guerre

[183] Nous reprendrons notamment les travails de Luc Rasson et Hening Hufnagel :
Cf. Rasson, Luc, « Un humanisme inadéquat. A propos du *Coup de grâce*. », dans Bulletins de la SIEY, n° 5, 1989, p. 47-60.
Cf. Hufnagel, Henning, « « Ce coin obscur de pays balte ». Mythologie du ‹ poste perdu › dans *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar », dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 116, H. 3, Franz Steiner Verlag, 2006, p. 243-256.

d'indépendance de la Lettonie. Car c'est à partir de l'évocation de sa non-appartenance à aucun de ces deux groupes – particulièrement par rapport à leur aptitude à tout appréhender sous l'optique de la haine idéologique – que le protagoniste entame l'élaboration langagière de sa personnalité. L'évocation de la scène de la torture chinoise pratiquée par l'armée rouge[184], à laquelle succède le rappel de l'ingénuité cruelle si compétente dans ses propres rangs, n'est faite que pour insister sur son « incapacité à s'engager à fond dans la haine » (88). Dès le commencement du récit, Éric tient à confirmer que son engagement militaire n'a rien à voir avec une quelconque motivation politique ou idéologique, mais plutôt qu'il est conditionné à jamais par ses souvenirs d'enfance et sa disposition à se tenir systématiquement à l'écart de toutes convictions idéologiques. La mort de son père, qui était fier de son origine française mais tué en Argonne par un soldat français noir, l'a dégoûté « de toute conviction autre que personnelle. » (89) A l'inverse de sa génération, qui dans l'apathie de l'effondrement de l'empire allemand essaie en vain de trouver une assurance dans les idées politiques, il se vante de n'avoir pas mordu à « l'hameçon sentimental d'une doctrine de droite ou de gauche, [...] cette vermine de mots » (91), en insistant sur sa non-appartenance. Les causes grandioses derrière les risques qu'il a courus, il ne les a jamais crues, et c'est même pourquoi il a pu s'y jeter (88). La vraie cause sur laquelle il insiste pour expliquer sa lutte, ce ne sont que « les déterminants humains [...] dans la plus entière absence de prétextes », le pouvoir que « tel visage, tel corps » (92) exerce sur lui.

Pourtant, son parcours de vie fait soupçonner l'existence d'une préférence idéologique claire ou au moins inconsciente dans son paysage mental. Sa carrière en tant que militaire commence par l'enrôlement dans le « corps volontaires du général baron von Wirtz qui participait à la lutte antibolchevique en Estonie et en Courlande » (92) – nous allons le voir, cette description correspond exactement au profil d'un Corps franc allemand. Il faut souligner que cette préférence à la cause antibolchevique se perpétue bien au-delà de la mort de Conrad, son « déterminant humain » à cette époque-là. Éric, qui « s'était toujours tenu avec obstination du côté droit de la barricade » (85), a participé aux « divers mouvements qui aboutirent en Europe Centrale à l'avènement d'Hitler » (*Ibid.*). Après avoir commandé en Courlande son brigade antibolchevique (la période pendant laquelle s'est passée l'affaire tragique entre lui et Sophie) il a servi « sous les ordres de Franco » (*Ibid.*). Sa situation actuelle également ne laisse aucun doute sur son allégeance politique : il est « blessé devant Saragosse, soigné à bord d'un

[184] La description exceptionnellement vivide de ce supplice dans laquelle la victime se voit « souffleté avec la peau de sa propre main » (88) n'est égalé dans sa vividité que par la scène finale de l'œuvre, celle de la mort de Sophie : « Le premier coup ne fit qu'emporter une partie du visage » (157). Ce qui laisse soupçonner aussi le lecteur si cet « aventurier » (88), était vraiment libre de la haine qu'il se vante de s'écarter.

navire-hôpital italien » (*Ibid*.). Son affiliation au mouvement nationaliste et autoritaire s'affiche donc avant et après l'affaire de Kratovicé et jusqu'au moment de sa confession.

Le choix d'Éric de se positionner en dehors de la politique se heurte aux faits objectifs de son engagement politique répartis tout au long de sa vie. Quel est le raisonnement, derrière cette insistance du narrateur, sur sa disposition apolitique et sur son envie de se présenter comme un « aventurier » (88) impliqué dans une résistance qu'il estime par lui-même « obstinée et inutile » (144) ? Ici, la ressemblance que présente l'autoperception d'Éric avec celle des Corps francs allemands nous est utile.

L'apparition du Corps franc (appelé Freikorps en allemand) est intimement liée à la guerre d'indépendance de la Lettonie (couramment appelée la guerre baltique). Malgré la contribution des lettons dans la guerre civile en Russie, la nouvelle Russie soviétique a cédé le contrôle du pays à l'empire allemand. Pourtant, l'armistice et la chute de celui-ci après la première guerre mondiale a donné une occasion pour les lettons de réclamer leur indépendance. Les volontaires allemands d'origines diverses – des personnes qui ont refusé le retour à la vie civile, entrainés par les anciens officiers de l'armée allemande – viennent en aide aux élites allemandes au sein de la Lettonie, formant le Corps franc. En revendiquant la souveraineté du pays, le Corps franc se battait contre tous : contre les lettons soutenus par la force alliée et contre les soviétiques qui voulaient annexer le pays. Sa lutte, n'a abouti à aucune victoire durable et n'a pas pu empêcher l'indépendance de la Lettonie ; sa force étant très réduite, il se battait dans la région appelée Courlande (où se trouve la ville fictive de Kratovicé), leur dernier bastion. Après leur dissolution, les anciens Corps francs ont rejoint le mouvement national-socialiste, avec lequel ils partageaient le même sentiment nationaliste.

Du début de son engagement militaire en tant que volontaire sous les ordres d'un commandant antibolchevique jusqu'au moment où il a rejoint le mouvement fasciste, le parcours d'Éric correspond largement à celui d'un Corps franc allemand. Et la ressemblance ne se limite pas à cela. La description du paysage mental du narrateur du *Coup de grâce* insinue aussi son appartenance à la mentalité du Corps franc. Deux pistes permettent une telle déduction : le refus de porter une cause politique et idéologique derrière l'engagement militaire et la valorisation de l'acharnement à persister dans une bataille sans issue.

Luc Rasson se concentre sur le fait que la tentative de distanciation vis-à-vis de la cause idéologique et politique est une perception typique de l'imaginaire du Corps franc. Ainsi il ouvre la voie pour mieux comprendre la dénégation d'Éric face à toute appartenance politique en tant que preuve même de sa conviction politique. Afin de positionner l'argument d'Éric dans le champ de pensée du Corps franc, le chercheur compare *Le Coup de grâce* avec le roman *Les*

Réprouvés paru en 1930, autobiographie de Ernst von Salomon, un ancien chef des Corps francs. La mentalité du Corps franc exposée dans *Les Réprouvés* se caractérise par le fait que celui-ci cherche la valeur et le sens de son opération militaire dans la notion de se défendre contre la vague hostile venant de l'extérieur, c'est-à-dire toutes les positions politiques autres que la sienne ; leur imaginaire s'opère autour de « fantasmes de *digues*[185] », solitaire dans sa vocation de dresser des barricades contre tout ce qui est étranger. Le refus d'un horizon politique est intimement lié avec cette valorisation de la résistance contre tout ce qui vient de l'extérieur. Dans leur obstination de l'idée de faire front contre la vague menaçante qui compromettrait l'intégrité de la patrie, leur faculté de percevoir globalement la situation est sévèrement réduite. Von Salomon avoue son incapacité à préciser l'objectif de sa mission à long terme, hormis l'importance répétée mais irréaliste d'établir un barrage contre la vague des adversaires. Son engagement se prolonge sans aucun plan de route pour obtenir une victoire tangible et d'un impact réel pour l'avenir de son engagement. Ces hommes se battent non pour un objectif concret, mais parce que ce qui compte seul est le fait qu'ils sont en lutte contre l'ennemi. Le Corps franc démontre ainsi, par sa lutte contre tous, « l'incapacité ou le refus, de se situer dans une détermination idéologique, voire dans un projet politique[186]. »

Afin de tracer le développement de la perception du monde du Corps francs, Henning Hufnagel a fait une étude généalogique basée sur l'expression fréquemment utilisée par les Corps francs eux-mêmes pour se désigner. Il se concentre sur l'imaginaire autour d'un adjectif allemand « verlorener » (« perdu » en français). L'origine de ce mot se trouve dans l'expression employée par les lansquenets de la guerre de Trente Ans, mercenaires qui se désignaient par le terme « troupe perdue » (verlorener Haufen), inspiré de la forte mortalité au sein de leur groupe provoquée par leurs missions d'avant-garde. Cette expression se voit réutilisée par les Corps francs allemands, qui s'identifient également au sentiment d'une troupe perdue ; mais cette fois l'adjectif « perdu » prend une signification plus précise :

> Dans leur autoreprésentation, les *corps-francs* unissent les sens militaire et existentiel de l'expression : même si l'Allemagne impériale a perdu la guerre, ils ne cesseront pas de lutter pour ce qu'ils croient ses intérêts nationaux et pour sa gloire, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur de ses frontières, également contre les Alliés, les communistes et les républicains[187].

Si jusqu'alors le mot désignait une vague notion du danger encouru par un soldat d'avant-garde, l'imaginaire autour du mot se développe, en se concentrant sur la notion de l'isolement,

[185] Rasson, Luc, *op.cit*., p. 52.
[186] *Ibid*., p. 53.
[187] Hufnagel, Henning, *op.cit*., p. 251.

de l'assiégement. La notion d'être assiégé de toutes parts par les ennemis qui approchent, prend une plus grande importance. Désormais, la perception d'être coupé de ses alliés et entouré des ennemis renforce d'une manière accrue la valeur de la lutte. L'ubiquité de l'ennemi réduit gravement l'espoir de la victoire, mais accorde une valeur plus importante à la lutte des soldats qui « pourtant » se battent, et ainsi cela les réhausse au rang des sublimes, comme dans le cas des défenseurs de Carthage ou les templiers médiévaux assiégés – métaphores évoquées par Ernst Jünger, témoin du Corps franc[188].

Nous pouvons ainsi cerner l'imaginaire du Corps franc à l'aide des notions clés jusqu'ici constatées. Ils se perçoivent comme les participants d'une résistance noble, qui, entourés par un monde extérieur hostile à leur cause, qui est de ressusciter la patrie effondrée irréversiblement, mènent une bataille sans issue et sans aucun objectif concret permettant potentiellement d'aider à réaliser leur vision équivoque. La contradiction évidente qu'ils se battent pour un objectif inexistant, ils la résolvent par la recherche d'une valeur dans l'acte même de la lutte. Dans ce processus de valorisation, tout ce qui signale l'inanité de leur combat s'inverse dans sa signification ; l'ennemi impossible à vaincre et la mort certaine et vaine deviennent un point de référence auquel ils mesurent la valeur de leurs âmes. Dans la lutte la plus inutile, « l'homme révèle son vrai rang[189] ».

La perception de la réalité par Éric montrée dans *Le Coup de grâce* suit de près la pensée caractéristique du Corps franc. Nous avons constaté plus haut son dégout pour toutes sortes de convictions idéologiques et aussi le fait qu'il a participé d'une manière stable et permanente dans la lutte contre les bolcheviques. Sa perception du lieu de Kratovicé reflète son sentiment d'être assailli, autre piste de réflexion distinctive du Corps franc : la maison familiale, entourée de toutes parts par les bolcheviques, ressemble à « un navire abandonné pris dans une banquise » (103), où les soldats vivent une vie « d'assiégé » (102), exposés à un danger de mort permanent. D'ailleurs, son diagnostic de la politique mondiale au moment de sa retraite de Kratovicé, nous éclaire le fait que l'aspiration à la légitimité politique qu'il prétendait négliger si ardemment était en réalité bien présente dans sa pensée. Selon lui la défaite lamentable de la force antibolchevique se résume par le fait que « L'Europe nous trahissait » (144). Le gouvernement anglais favorisait les Soviets ; von Wirtz, son commandant en chef, a abandonné la guerre baltique sans issue ; en somme, toute « légalité, et presque tout sens, à notre noyau de résistance obstiné et inutile » (*ibid.*) sont enlevés par la conjoncture politique hostile à sa cause. Son regret de la perte de légitimité et la pertinence de son opération contredisent sa prétendue

[188] *Ibid*., p. 252.
[189] *Ibid*.

disposition apolitique et son affirmation que la notion d'une cause n'est jamais présente derrière ses comportements.

Au fil de ce mode de penser, Éric réussit à trouver une valeur dans sa lutte, que lui-même avait affirmée comme inutile. Durant les derniers jours à Kratovicé, entouré d'une poignée de soldats encore présents, il sent une tranquillité d'âme et une joie singulière, celui des combattants faisant face à un destin catastrophique, qui s'acharnent encore à mener courageusement une bataille déjà perdue :

> A partir de ce jour, Sophie fut définitivement enterrée pour nous que si j'avais ramené de Lilienkron son cadavre troué d'une balle. [...] Il avait suffi de la disparition de Sophie pour faire régner dans cette maison sans femmes [...] un calme qui était celui du couvent d'hommes et de la tombe. Notre groupe de plus en plus réduit rentrait dans la grande tradition de l'austérité et du courage viril ; Kratovicé redevenait ce qu'il avait été aux temps qu'on croyait révolus, un poste de l'Ordre Teutonique, une citadelle avancée de Chevaliers Porte-Glaive. Quand je pense malgré tout à Kratovicé comme à une certaine notion du bonheur, je me souviens de cette période tout autant que de mon enfance (144).

Les dispositifs langagiers du narrateur figurent clairement l'imaginaire typique du Corps franc. Ici, on voit des soldats en nombre réduit mais de sang-froid admirable, menant une bataille dans une situation désespérée. Le narrateur croit atteindre ainsi la vertu des chevaliers médiévaux qui ont péri dans la solitude d'un avant-poste – notion qui apparait fréquemment dans l'imaginaire du Corps franc. La mention du « courage viril » mérite aussi une attention. Il nous faut prendre en compte le contexte de cette insistance de la virilité. Ce n'est qu'après sa mission de reconnaissance à la ville de Lilienkron, d'où Éric revient avec l'information – que Sophie, grâce à l'aide de la mère de Grigori Lowe, a joint définitivement les bolcheviques – que s'installe dans la pensée d'Éric cette appréciation des hommes honorables. Grâce à l'« enterrement » de Sophie – c'est-à-dire sa désertion (que le narrateur lui-même a provoquée) qui établit fermement l'identité de celle-ci en tant que combattante opposante au sein des soldats – Éric parvient à chasser l'ennemie de l'enceinte du groupe masculin, qui l'avait jusque-là empêché de jouir de l'intimité virile d'honorables combattants. Ainsi, sa misogynie dont Éric essaie de rejeter la responsabilité sur la nature déficiente des femmes, se révèle être en fait influencée fortement par la présence d'un sentiment répandu au sein du Corps franc : son affirmation positive de la virilité mâle et la conscience de se percevoir assiégé par les forces hostiles venant d'extérieur.

Si l'analyse du contexte socio-historique du narrateur est importante pour nous, ce n'est pas seulement parce qu'elle permet de décrypter efficacement son paysage mental. C'est plutôt parce qu'elle nous permet de percevoir clairement que le parcours de vie du narrateur ne suit

pas vraiment le chemin du soldat honorable et indomptable auquel il veut s'identifier ; et ce décalage se manifeste dans la réalité des opérations militaires – l'acte par lequel un Corps franc doit justifier sa valeur – menées par le narrateur. Par ses actes, se révèle la contradiction la plus marquante dans le récit d'Éric, qu'il n'a jamais vécu cette lutte courageuse ou la défense résolue du territoire au prix de sa mort. Entre sa mentalité de sentinelle du dernier bastion et les décisions stratégiques qu'il a prises transparaît un écart énorme.

Comme le souligne Hufnagel, le bilan militaire d'Éric ne correspond pas avec la vertu du Corps franc à laquelle il avait aspiré, car « [a]u lieu de tenir ferme, il ne commande que des retraites[190] ». Tout au long de son récit, les scènes de ses opérations militaires ne se rencontrent que trois fois, concentrées à la fin de son récit. Toutes ces opérations se passent dans un contexte de repli, bien éloignées de la notion de « digue » contre les bolcheviques, au nom duquel le narrateur avait initialement décidé de s'engager.

Son ordre de se retirer avec les soldats restants de l'avant-poste de Gourna, s'est transformé en désastre, pendant lequel le seul médecin de la troupe perd la vie. Ensuite, sans aucune progression réelle il devait quitter Kratovicé, désormais devenue impossible à défendre. En fait, tout au long du récit, à Kratovicé, la ville qu'il avait nommée « une citadelle avancée » (144), aucune mission tangible de résistance ne se passe. Le prix de ce retrait est plus lourd : cette fois c'est Conrad qui perd la vie. La retraite de Kratovicé s'achève dans le village rivière de Kovo, emportée par la crue de la rivière et les boues, où sa brigade sera sauvée par l'arrivé des Polonais alliés. Ce qui est arrivé à ce village déserté démantèle tout l'imaginaire autour de la notion des soldats austères et d'un combat honorable que le narrateur croyait avoir l'occasion de vivre. Le développement ridicule de l'affaire dévoile le mensonge d'Éric.

Dans ce village, ce sont les rouges (parmi lesquels se trouve Sophie) qui tiennent jusqu'au bout. Les soldats d'Éric trouvent la mort, non dans une bataille décisive et grandiose mais emportés par la montée des eaux et des boues. Enfin, c'est cette même crue qui a eu raison de la résistance tenace des bolcheviques, et non l'offensive de la part d'Éric, en détruisant la vieille usine où ils se cachaient. Parmi les restants, Éric rencontre Sophie et l'exécute en tant que combattante ennemie. La détermination ferme de mourir que montre Sophie accentue aussi la fausse conscience d'Éric. C'est en fait elle, l'être hétérogène qui est censée menacer la communauté virile, qui incarne vraiment la vertu de persister contre le destin déjà annoncé. Par contre, Éric retourne en Allemagne, indemne. Ainsi, il est avéré qu'Éric, au moins pendant l'événement de Kratovicé raconté, n'a pas vécu la vie dans une lutte glorieuse. Contrairement à sa perception de la réalité dans laquelle il se place au rang des hommes nobles résistant

[190] Hufnagel, Henning, *op.cit*., p. 254.

jusqu'au bout ou par la mort, il n'a jamais tenté de contrer frontalement la marche inexorable du monde contemporain, mais bien plutôt s'est laissé emporter par elle. Sa carrière de combattant trahit, aux yeux du lecteur, l'aveuglement profond qui règne dans le paysage mental du narrateur.

L'analyse du contexte socio-historique qui constitue le paysage mental du narrateur du *Coup de grâce* nous fait aboutir à une conclusion cohérente avec celle obtenue par l'analyse de sa stratégie narrative, qu'au sein de la dynamique de dépolitisation qu'il utilise pour se définir se trouve un « auto-aveuglement[191] », une contradiction profonde entre ce qu'il a cru et ce qu'il a vécu – et une incapacité à se rendre compte de ce décalage existentiel. A l'aide des analyses sur l'imaginaire du Corps franc allemand, nous avons relevé le mensonge dans l'identité proclamée par le narrateur et l'existence au sein de sa pensée d'une disposition concrète à une idéologie nationaliste. Cela est confirmé par des indices multiples : le parcours retracé de sa vie en tant que militant antibolchevique et « pré-fasciste[192] », la tendance à refuser la cause idéologique derrière son engagement – nourri par la perception caractéristiquement droitiste de la menace qui proviendrait de l'extérieur – et la valorisation exagérée de la lutte pour la lutte menée par la communauté idéalisée d'hommes virils. Etant donné que la négation de son engagement politique que tente d'affirmer le narrateur s'explique par son ralliement à l'idéologie droitiste, on pourrait dire que la contradiction ici n'est qu'apparente ou même qu'elle n'est pas vraiment une contradiction, car elle s'explique d'une manière parfaitement raisonnable. L'analyse de la mentalité du narrateur, rendue possible par la comparaison avec celle du Corps franc, nous a révélé que la dynamique de contradiction est enracinée profondément dans son parcours de vie. La révélation de l'écart entre son aspiration à la valeur noble de soldat et la réalité de ses décisions militaires qui ne consistent qu'en déroutes maquillées en décision stratégique, montre ainsi efficacement l'incohérence profonde de la part du protagoniste et son incapacité à y faire face ; c'est à travers la dissimulation du soi qu'il trahit tout aussi efficacement sa singularité.

Ces découvertes sur le contexte socio-historique du narrateur affirment ce que nous avons confirmé dans l'analyse de ses stratégies narratives : Éric représente une personnalité problématique. Il est fortement motivé par l'envie de déculpabilisation qui se manifeste dans sa narration orientée. C'est dans son désir d'attribuer une logique admissible à ses comportements que se révèle la fissure de son récit. L'image de la subjectivité des autres qu'il s'approprie et le récit de son propre parcours de vie s'éloignent de la réalité. Son récit perd une partie de son

[191] Rasson, Luc, *op.cit*., p. 53.
[192] *Ibid*.

objectivité, mais en gagne paradoxalement une autre, puisqu'il témoigne des symptômes de la pathologie caractéristique du paysage mental du narrateur – ses mensonges et son incapacité à les reconnaître. Par conséquent, à travers la reconstruction du paysage mental d'Éric von Lhomond, *Le Coup de grâce* réussit à représenter un problème particulier autour de l'acte de témoigner : celui de lire un témoignage subjectif, plus précisément celui motivé par un objectif latent de déresponsabilisation. En s'attachant à ce qu'une subjectivité pathologique puisse se raconter librement, l'œuvre propose un point de vue unique, une lecture subversive qui voit dans la perte de l'objectivité la révélation d'un être contradictoire.

Chapitre II La perception de soi, racontée par soi : le cas d'Hadrien

La représentation de la subjectivité imbriquée dans un contexte historique, constitue une continuité à remarquer dans l'écriture yourcenarienne. Dans *Le Coup de grâce*, elle a exploré ce sujet d'une approche figurative consistant à restreindre la portée de la représentation aux quelques mois d'une vie et au problème de mesurer la responsabilité du narrateur pendant cette période. La représentation de la subjectivité envisagée dans *Mémoires d'Hadrien* prend place, sur une étendue chronologique plus vaste ; il s'agit ici d'Hadrien qui raconte sa vie, de son enfance jusqu'à la fin de ses jours. Si *Le Coup de grâce* se concentre sur la représentation d'un court moment de décalage profond entre l'autoperception du narrateur et la réalité de ses actes, *Mémoires d'Hadrien* s'attache à retracer (sur le long terme) l'évolution du paysage mental d'Hadrien tout au long de sa vie par sa propre voix.

Le développement se donne comme logique. Rappelons ici le cadre de perception de la subjectivité humaine qu'a proposé Yourcenar. La représentation de la subjectivité, selon elle, doit intégrer l'ensemble du graphique que dessine le mouvement du rapprochement et de la divergence entre trois trajectoires-observations distinctes : « ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut » (536). D'où la nécessité d'intégrer un point de vue diachronique dans la représentation de la subjectivité, puisque la distance mesurée entre ces trois coordonnées change au cours du temps, au fur et à mesure que la vie évolue. Entre ces trajectoires naît non pas une seule figure graphique de l'existence, mais de multiples figures, qui doivent être comparées et comprises au sein de cet ensemble temporel. Ce n'est qu'ainsi que l'on peut correctement observer le développement de la subjectivité dans une perspective globale. Par rapport à cette configuration, le projet du *Coup de grâce* ne nous a apporté qu'un épisode bref de la perception de soi, dont l'évolution au fil du temps est écartée. Cette représentation ponctuelle ne pouvait pas donner l'opportunité d'atteindre le développement continuel d'autoperception dans sa durée. Donc, il est raisonnable que l'écrivaine ait entrepris le projet plus complet et ambitieux de représenter le paysage mental de la subjectivité, dans sa transformation progressive et constante – un projet qui correspond au modèle de la subjectivité qu'elle-même avait établi[193].

[193] Claude Benoit estime que depuis 1948 la création de Marguerite Yourcenar a passé dans une nouvelle étape, dont le projet principal vise à représenter l'entièreté de la vie de ses personnages. Elle y voit une évolution dans l'objectif de la représentation, qui jusqu'à présent s'était intéressé « aux problèmes intimes ou ponctuels de l'individu », et qui commence désormais à « capter l'être humain dans la totalité de sa trajectoire vitale ». Benoit, Claude, « Le personnage yourcenarien : de l'individu a l'universel », dans *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. I, Tours, SIEY, p. 62.

Le projet élargi d'Hadrien de relater sa vie correspond aussi à la contestation de Marguerite Yourcenar contre la représentation schématisée imposée aux figures historiques. La configuration narrative des *Mémoires d'Hadrien* est intimement liée avec la conviction de l'écrivaine que « Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi [l'écrivaine] » (527). Cette conviction qu'il faut rendre à Hadrien sa voix et lui accorder une dimension plus respectueuse pour raconter sa vie, nous l'avons remarquée dans sa critique des représentations historiographiques d'Hadrien. Elle remet en cause le fait que les historiens aient réduit la vie d'Hadrien à des aspects particuliers – notamment ses décisions politiques ou administratives – qu'ils croient appropriées à résumer la vie de l'empereur. Un libre penseur, un pacifiste, un réformateur : ces étiquettes, malgré le fait qu'elles sont fondées sur des aspects réels du personnage d'Hadrien, partagent un défaut. C'est que les historiens ont sélectionné l'un de ces aspects, en négligeant les autres, sous le prétexte qu'il correspond au jugement de valeur qu'ils ont porté sur l'empereur. Ils y ont transplanté la valeur qui leur plait, le reflet de leur priorité. Ils ont placé Hadrien « dans des conditions sentimentales, dans des conditions morales qui sont celles de [leur] temps[194]. »

Ainsi est né le projet d'Hadrien, à savoir de raconter sa vie par sa propre voix, c'est-à-dire depuis sa perspective unique et particulière à son existence. La problématique de l'œuvre se dessine aussi : partant de la conscience problématique que la subjectivité relatée par le sujet soi-même a été largement absente dans l'écriture de l'histoire, elle cherche à contrer la narration schématisée attribuée de manière forcée aux figures historiques en passant par une représentation de la subjectivité qui estime son propre parcours de vie.

Ce chapitre se donnera donc pour objectif de montrer comment le personnage d'Hadrien, grâce à son ambition de revisiter sa vie et mais aussi à son statut de figure imposante de l'histoire, incarne la contestation face à la violence d'une représentation forcée. Dans la perspective narrative, le projet d'Hadrien de raconter sa vie sous-tend une implication significative par rapport à l'envie fondamental de l'homme, celle de vouloir organiser son existence dans une signification et une valeur unifiantes. Or, grâce à l'envergure de son voyage rétrospectif qui entend couvrir – presque – tout son développement en tant qu'être humain, Hadrien parvient à reconnaître que sa subjectivité est constituée d'un amalgame d'identités hétérogènes, qui entrent en compétition à l'intérieur de lui. Nous estimons que ce parcours introspectif, qui mène Hadrien vers une révélation sur la nature de sa subjectivité, est rendu possible, paradoxalement, par l'échec de la stratégie narrative qu'il employait pour donner un

[194] Yourcenar, Marguerite, « L'écrivain devant l'Histoire », *op.cit*. p. 133.

sens à sa vie. Afin d'attribuer à son parcours de vie un discours dominant, Hadrien s'approprie activement la réalité qu'il a vécue ; la réalité devient dès lors à ses yeux une matière première, un ingrédient de base qui soutiendra la narration qu'il veut attribuer à sa vie. Pourtant, face à la résistance de la réalité contre sa tentative d'en extraire la prétendue essence, l'empereur en vient à reconnaître que sa stratégie narrative ne produira qu'une fausse représentation, si elle n'incorpore pas ses échecs et ses faillites. Son projet lui permet d'accéder à la prise de conscience que sa vie ne permet pas d'être cristallisée dans un discours définitif et consolant, mais qu'elle a constamment changé, et ainsi son ambition initiale de faire une évaluation de celle-ci est un objectif impossible. Pour le lecteur, cette révélation servira d'antidote efficace contre l'idée hâtive selon laquelle la vie peut être réduite, à succès, à l'un de ses aspects particuliers, dits historiquement pertinents.

La pertinence de la personnalité d'Hadrien pour incarner la problématique de l'œuvre est également étayée par son contexte sociale et historique en tant qu'empereur. L'aspect public de sa vie a entraîné l'effacement progressif de sa personnalité et, de fait, a provoqué un malentendu profond entre lui et ses contemporains. D'une part, sa personnalité se trouve transformée en symbole patriotique, du fait d'un besoin étatique d'assurer un imaginaire positif et rassembleur autour la figure d'empereur. Le compte rendu officiel impose à propos de sa vie une narration préméditée, afin d'assurer l'intérêt de l'empire et de perpétuer la croyance populaire en sa capacité quasi-divine. Ses contemporains refusent, ou même sont incapables, de réfléchir à la vie d'Hadrien sans que cet imaginaire n'affecte leurs considérations à son sujet. Le statut social d'Hadrien prive ainsi la population et les individus de l'opportunité de considérer sa vie par rapport à sa subjectivité complexe reléguée dans l'ombre derrière le récit officiel. D'autre part, son statut politique influence ses contemporains de manière inverse et perverse ; son comportement et ses décisions sont compris strictement comme étant le résultat d'une délibération politique – qui ne prend en compte que le gain et la perte sur l'échiquier politique. Sous cette optique négative, la logique et le sentiment qui sous-tendent les actions d'Hadrien sont déjà déterminés. L'initiative personnelle et les motivations d'Hadrien sont mises de côté, et il est réduit à une machine fonctionnant selon un algorithme.

L'analyse des contextes narratif et social d'Hadrien clarifie la pertinence de sa personnalité en tant qu'incarnation de la problématique de l'œuvre, dans le sens où il faut imaginer une vie représentée par la voix de la subjectivité. En ce qui concerne le contexte narratif, son projet l'engage dans un voyage circulaire et vertueux. Il s'est mis en quête d'établir le bilan de sa vie, en s'appropriant la réalité. Cependant, au terme de sa rétrospection, il se rend compte de l'impossibilité fondamentale de son projet, qui visait initialement à synthétiser l'existence et

son évolution dans un discours unique. Par rapport à son contexte social, son projet a valeur de rappel de l'existence propre de sa subjectivité, de redonner toute sa place face aux discours réducteurs. L'incompréhension causée par le contexte social d'Hadrien est en soi un argument légitime quant à l'envie qu'il ressent de proposer ses propres logiques – ou irrationalités – expliquant sa vie à ses yeux, au regard d'autrui, de ses contemporains et de la postérité.

L'impossibilité fondamentale de la recherche de soi

A la différence de la composition des cinq autres parties de *Mémoires d'Hadrien*, la première partie, intitulée « Animula vagula blandula[195] », occupe une position singulière. Sa structure, comparée avec celle des cinq parties qui retracent des événements majeurs de la vie d'Hadrien, se distingue parce qu'elle traite principalement des concepts et des pensées abstraites concernant le grand projet d'Hadrien de se connaître. Tandis que les autres parties présentent une structure similaire, dans laquelle alternent le récit des événements et la réflexion d'Hadrien autour de ce qui s'est passé, cette partie courte se compose pour l'essentiel d'une réflexion que mène l'empereur avant de se plonger dans son projet, qui lui sert de sorte d'étude préalable sur l'acte de raconter la vie. L'hétérogénéité de cette partie nous fait penser à cela, d'autant plus que son contenu clarifie la motivation derrière le projet d'Hadrien, son objectif ultime et avant tout, l'immense défi qui l'attend. En somme, la partie nous apprend sur les notions clés à appréhender pour mieux interpréter le projet d'Hadrien.

Son premier chapitre commence par une réflexion sur des activités physiques dont Hadrien se voit privé – du fait de sa maladie – telles que la chasse, l'équitation ou la natation. Ses pensées abordent d'une manière capricieuse les domaines variés de sa vie, selon une libre association des idées. Le souvenir de la chasse lui rappelle la sensation qu'il avait éprouvée en montant à cheval, qui à son tour invite à une réflexion sur le contact entre l'homme et la nature. L'esprit de l'empereur continue de faire ses élans effrénés parfois difficiles à suivre. La contemplation de la culture culinaire romaine, en passant par une critique brève sur l'excès des gourmands qui effacent le goût naturel des ingrédients en ajoutant excessivement des épices, en arrive ensuite à son expérimentation de l'abstinence de la viande, inspirée par le credo des écoles philosophiques de l'époque. Cela lui donne aussitôt après l'occasion de glisser vers une autre

[195] Le titre est la citation du premier vers du poème considéré comme écrit par Hadrien, Il signifie « Petite âme tendre et flottante », selon la traduction du latin par Marguerite Yourcenar. Les six parties de *Mémoires d'Hadrien* prennent des titres en latin, empruntés à des sources diverses. Nous verrons la fonction symbolique de ces titres au cours du développement du présent chapitre, et le fait qu'ils reflètent la perception d'Hadrien sur la réalité et sur son identité.

réflexion liée indirectement, celle de l'impuissance des systèmes philosophiques à éclaircir le mystère de l'amour. La flânerie intellectuelle se termine, provisoirement, par la contemplation de la notion du sommeil, un autre délice qui l'a quitté peu à peu au cours de la progression de sa maladie. L'indulgence intellectuelle que s'accorde l'empereur, allongé sur son lit de malade, est la manifestation de l'envie humaine naturelle de parler de soi, avivée par la prise de conscience de la mort qui approche. Pourtant, la profusion de ses pensées désordonnées ne lui permet pas d'aborder son récit de vie d'une façon efficace ; il y manque une orientation. C'est ainsi que son envie se concrétise dans le projet de raconter sa vie ; l'expression spontanée se développe en exploration systématique.

Si le premier chapitre est consacré à la naissance d'une envie de raconter sa vie dans l'esprit d'Hadrien, le deuxième chapitre pour sa part élabore l'enjeu de son projet et la méthodologie qu'il emploiera. La réflexion conceptuelle d'Hadrien déployée ici nous intéresse, car elle annonce l'impossibilité fondamentale du désir humain de réussir à se connaître de manière définitive. Le but apparent du projet d'Hadrien est d'abord de léguer ses expériences et ses connaissances accumulées au futur Marc Aurèle, mais ce prétexte est rapidement écarté. Il n'escompte pas vraiment que son jeune petit-fils « y compren[ne] quelque chose. » (301) L'objectif plus convaincant se trouve ailleurs : c'est afin de « [s]e définir, [s]e juger [...] ou tout au moins pour me mieux connaître avant de mourir » (302) qu'Hadrien entreprendra ce projet. Déjà, la dégradation subtile de son ambition, que l'on décèle dans cette phrase, trahit la difficulté de l'entreprise. Se définir ou se juger ne se fait jamais facilement à propos de l'existence dans sa totalité, d'autant plus quand il s'agit d'une existence emplie de tant de vicissitudes comme celle d'Hadrien ; il se contente donc d'une rétrospection plus modeste dans le but de se « mieux connaître ».

Ensuite, Hadrien énumère les outils qu'il possède. Ils ont tous leur défaut particulier. Ses méthodes pour évaluer sa vie – « l'étude de soi, [...] l'observation des hommes, [...] les livres » (*ibid.*) – ne sont pas à la hauteur de son ambition du fait de leurs limites propres. La déformation que les livres – la pensée analytique, plus précisément – exercent sur la réalité afin de « l'étudier pure » (*ibid.*), se révèle peu appropriée pour embrasser la réalité dans sa globalité. Ce qui en reste n'est qu'« une image plate et pauvre » (*ibid.*). L'observation des autres est tout aussi vouée à l'échec, pour la simple raison que notre connaissance des autres demeure pour l'essentiel de « seconde main » (303), c'est-à-dire que ces renseignements, lorsqu'ils nous parviennent, sont déjà déformés, car ils ont en général pour finalité de servir un argument particulier.

L'observation de soi, au lieu de lui procurer une connaissance concrète de sa vie, l'accule dans un mystère plus profond, puisque l'intimité entre lui et son moi propre, bien que celle-ci

dure depuis des décennies, ne parvient toujours pas à lui procurer une vision claire et compréhensible de la vie. C'est bien sur ce point qu'il se heurte à une situation problématique, inévitable au cours de la recherche de soi ; plus Hadrien contemple sa vie, plus il la trouve « informe » (304). Selon Collette Gaudin, la notion d'informe est intimement liée à l'impossibilité de la connaissance de soi, car elle annule la dynamique qui tente de trouver un sens globalisant à la vie humaine :

> Le motif de l'informe dans ces premières pages de Mémoires d'Hadrien est bien différent du flottement de la jeunesse qui contient en elle toutes les virtualités. Au contraire, dans la perspective d'un recensement total, l'informe n'est pas une simple phase, mais une caractéristique ontologique, une menace sur le sens global de sa vie[196].

Ce « sens global » est la notion à laquelle de nombreux êtres humains ont recours afin de comprendre leur existence, mais qui en revanche ne peut s'appliquer pour réussir à expliquer la vie d'Hadrien. Car sa vie ne ressemble pas à « Une existence explicable et claire » (*Ibid.*), à un résumé que la plupart des gens accepteraient volontiers, et elle ne suit pas non plus le modèle de la vie des héros, qui va droit au but, sans aucuns détours, comme une « flèche » (*Ibid.*). Ces explications trop claires de l'existence humaine ne sont rendues possible qu'en procédant à un élagage des aspects dits insignifiants de la vie. Paradoxalement, tandis qu'une vision réductrice de la complexité n'aboutit qu'à la présentation d'une existence plate, il n'est pas garanti non plus, que l'observation minutieuse aboutira à une compréhension définitive. L'observation d'Hadrien ne prouve que le fait que sa vie a alterné « les positions extrêmes tour à tour » (*Ibid.*), sans jamais rester dans l'une de ces positions d'une manière permanente. Est-ce pour cette raison que plus Hadrien contemple sa vie, plus elle ressemble à un organisme indépendant et fuyant doté d'une conscience qui esquive les tentatives de captation conceptuelle.

Peut-on la réorganiser en lui donnant la forme d'une identité immuable ? Le travail d'introspection permanant d'Hadrien suggère que le mystère restera indéchiffrable. C'est l'acte même de revisiter sans cesse ses comportements et ses décisions, qui renforce ce pressentiment d'impossibilité de construire une identité fondamentale :

> Le paysage de mes jours semble se composer, comme les régions de montagne, de matériaux divers entassés pêle-mêle. J'y rencontre ma nature, déjà composite, formée en parties égales d'instinct et de culture. [...] Je perçois bien dans cette diversité, dans ce désordre, la présence d'une personne, mais sa forme semble presque toujours tracée par la pression des circonstances (304, 305).

[196] Gaudin, Colette, « Hadrien corps et âme : aventures de l'identité », dans *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 2004, p. 31.

Malgré son espoir de percevoir le noyau dans ce qui est sa personnalité, cette tentative ne trouvera pas aisément une résolution. Tout comme la force des circonstances a orienté la vie dans une direction ou une autre, l'identité primordiale ne semble pas libre des influences venues de l'extérieur. Discerner d'une manière précise la contribution de ces facteurs extrêmement divers à l'établissement de l'identité du soi sera un travail colossal.

La réflexion sur cette limite dans la connaissance de soi établit la problématique qui traverse toute l'œuvre : le conflit entre l'informité de la vie et l'exigence humaine d'une logique, de la possibilité d'une explication, qui peut cristalliser la vie dans une unicité. Résoudre ce problème sera le combat d'Hadrien tout au long de son récit, la question d'une importance absolue à laquelle il essaiera de répondre. Son voyage introspectif et rétrospectif sera une longue tentative pour maîtriser l'insaisissable de l'existence. L'ébauche mentale d'Hadrien quant à son projet d'un récit de vie montre clairement qu'il s'agit d'une voie minée qui l'engage dans un cercle vicieux. Le désir humain de chercher à accéder à une conclusion, à une signification clarifiée de l'ensemble de son existence, n'est pas compatible avec la nature fondamentale de la vie. Pourtant, l'aspiration que ressent l'être humain à tenter ce projet en quelque sorte irrationnel n'est pas aisée à réprimer ; et Hadrien ne fait pas exception à cette condition existentielle :

> Une partie de chaque vie, et même de chaque vie fort peu digne de regard, se passe à rechercher les raisons d'être, les points de départ, les sources. C'est mon impuissance à les découvrir qui me fit parfois pencher vers les explications magiques, chercher dans les délires de l'occulte ce que le sens commun ne me donnait pas. Quand tous les calculs compliqués s'avèrent faux, quand les philosophes eux-mêmes n'ont plus rien à nous dire, il est excusable de se tourner vers le babillage fortuit des oiseaux, ou vers le lointain contrepoids des astres. (306)

L'affirmation de cette envie, que l'on peut juger impossible mais en même temps si humaine, illustre merveilleusement l'inextinguible aspiration qui agit au sein de tout être humain. Les êtres humains participent tous à cette recherche du « moi divisé et insaisissable, [...] cet objet imaginaire par lequel un *je* tente de se définir[197]. » Mais tout en prenant place parmi tous ces êtres qui se conforment au désir de se connaître, Hadrien laisse entendre qu'il ne trouvera pas la réponse qu'il cherche. Ainsi, la partie introductive du roman conclut son rôle d'« exposé de la quasi-impossibilité de la connaissance du Moi[198] ».

[197] Gaudin, Colette, *Ibid*., p. 27.
[198] *Ibid*., p. 30.

La recherche de l'identité immuable

Mémoires d'Hadrien est constitué de six parties, dont la première présente un caractère distinct, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut. Dans les cinq parties suivantes Hadrien retrace au plus près les périodes de sa vie organisées autour des événements qui ont façonné sa personnalité : son enfance, sa quête en tant que jeune officier noble de l'accession au trône, la consolidation de son pouvoir, la gouvernance de l'empire, la période de sa vie passée avec son amour Antinoüs, les bouleversements de l'empire et enfin sa tentative de suicide suivie de l'acceptation de la mort.

Au cœur de cette trajectoire fluctuante de la recherche de soi d'Hadrien, se trouve la manière particulière dont il cherche à s'approprier la réalité. Plus précisément, c'est l'échec de cette méthode qui conduit Hadrien à une conception plus complexe de la subjectivité. Tout au long de ses mémoires, nous pouvons observer une certaine dynamique, celle de transformer la réalité vécue en réflexions spontanées qui sont supposées contribuer à la construction d'une image de soi stable. Pourtant, cette stratégie narrative conduit Hadrien à s'interroger sur la viabilité d'une telle conception de la subjectivité. Dès la mort d'Antinoüs, il prend conscience que les « composantes » de sa subjectivité – ses principes philosophiques et éthiques, sa vision du monde et ses convictions – qu'il croyait fermement établies comme siennes, ne reflètent que très incomplètement son paysage mental.

Dans ce sous-chapitre, nous entendons démontrer l'évolution de la perception qu'a Hadrien de lui-même, en nous concentrant sur le parcours narratif au cours duquel il reconnaît la contradiction de sa méthode et sur la solution qu'il a trouvée afin de résoudre ce paradoxe. Tout d'abord, nous examinerons comment Hadrien construit et stabilise une image de soi définitive, à l'aide des changements favorables de la réalité qui l'entoure. Ensuite, nous examinerons comment cette perception de soi, considérée comme stable – voire éternelle, à ses yeux – s'effondre, cette fois à cause du bouleversement de la réalité. Cet effondrement, pourtant, ne se donne pas forcément comme un phénomène négatif, c'est-à-dire un échec complet dans la recherche de soi. Au contraire même, on peut y voir l'une occasion d'établir une autoperception totale et polysémique.

La deuxième et la troisième partie de *Mémoires d'Hadrien* retracent la période de formation d'Hadrien en tant que jeune administratif et décrivent ses débuts à la tête de l'empire. Comme l'impliquent les intitulés latins de la deuxième et de la troisième partie, le moi d'Hadrien passe d'abord par un état informe de sa jeunesse (Varius multiplex multiformis – varié, complexe et

changeant), avant de parvenir à trouver une identité stable (Tellus stabilita – La terre retrouve son équilibre). Ces parties ressemblent à un récit d'apprentissage, au cours duquel on voit le sujet accumuler de nouvelles connaissances et les intérioriser en tant qu'éléments essentiels de son paysage mental. Hadrien revisite sa jeunesse durant laquelle, peu à peu, ses goûts, ses principes et ses bases philosophiques se forment.

Traitant de la période allant de sa naissance à son accession au trône, dans la deuxième partie de ses mémoires, Hadrien retrace la formation progressive de sa subjectivité. L'éducation y joue un certain rôle ; par exemple, l'étude de la grammaire et de la rhétorique est évoquée comme un moment de découverte de ses préférences esthétiques. Mais c'est également et avant tout en tant que commandant militaire et qu'administrateur (deux rôles qui se croisent souvent) qu'Hadrien bâtit son identité. Au cours de ce processus, le changement de vitesse du temps diégétique est à noter. Par exemple, les seize premières années d'Hadrien se déroulent en quelques paragraphes. Tout au long de sa rétrospection, Hadrien survole son passé, afin de se concentrer sur des moments ou des événements qui ont eu un impact déterminant dans la formation de son identité. Dans la présente partie des mémoires, ce sont surtout des expériences vécues dans les postes qu'il a occupés qui retiennent son attention. C'est en particulier parmi les missions et les travaux qu'il a eus à réaliser qu'il cherche à découvrir les éléments constitutifs de sa subjectivité.

Ainsi, l'expérience du terrain, c'est-à-dire celle de la conquête et de la gestion aux frontières de l'empire, lui sert de point d'observation indispensable dans sa quête de soi. La mission militaire signifie tout d'abord un voyage aux confins des régions mystérieuses, encore à découvrir, dans lequel se déroule aussi l'exploration du soi. Son affectation en tant que jeune commandant aux frontières pour se battre contre les barbares éveille en lui le goût, et cela pour le restant de sa vie, pour le dépaysement et l'exploration (321). Son intérêt pour la géographie des terres inconnues, son aspiration à vouloir emprunter une route que personne ne connaît encore le rend « à jamais différent » (323) de ses ancêtres, pour lesquels les aventures exploratrices restaient limitées au cœur de la péninsule italienne. Le voyage n'est pas seulement une découverte géographique, mais aussi une découverte spirituelle, de même qu'une expédition militaire est l'occasion d'une découverte culturelle, voire d'une rencontre avec les profondeurs de son propre paysage mental. C'est ainsi que Hadrien s'initie, bien que temporairement, au culte de Mithra dont l'« ascétisme ardu » (326) l'a séduit. Le rite d'initiation, au cours duquel chacun, lui et ses camarades, croyait « échapper aux étroites limites de sa condition d'homme, se sentait à la fois lui-même et l'adversaire » (327), conduit Hadrien à l'idée singulière que, à bien y réfléchir, les barbares qu'il massacre ne diffèrent pas tant de

lui. Il en vient ainsi à s'identifier à ses ennemis – une capacité mentale qui devance son époque et démontre son ouverture d'esprit par rapport à des ethnicités différentes. Par ailleurs, en restaurant des villages ravagés par des réquisitions militaires inhumaines, Hadrien se découvre « impitoyable » (338), capable d'exécuter sans hésitation des fonctionnaires corrompus.

Enfin, c'est à partir de son expérience, pour avoir observé de près la politique d'expansion de Trajan et les répercussions de celle-ci, que Hadrien constitue sa philosophie de l'art de gouverner. Au fur et à mesure que les années passées dans l'armée s'accumulent, il sent se développer en lui « des objections à la politique de l'empereur » (326). Se demandant si les guerres prolongées améliorent réellement la condition humaine ou contribuent au profit de l'État, il conçoit peu à peu ce qui deviendra sa propre politique étrangère : celle-ci privilégiera le dialogue et la conciliation plutôt que les moyens et forces militaires – une tâche que « négligeait tout le monde. » (321)

Durant cette période, Hadrien n'est pas encore en mesure de réaliser sa véritable vision, et ceci pour une raison simple : il n'a pas accédé au trône. En tant qu'homme « placé en second », ses choix se réduisent aux « dangers de l'obéissance, ceux de la révolte, et ceux, plus graves, du compromis. » (348) La situation lui est en effet défavorable. Trajan, vieillissant, montre de l'hostilité face à ce successeur potentiel qui semble s'opposer à sa politique d'expansion. Il privilégie les concurrents d'Hadrien dans ses réunions d'état-major, éloignant le jeune fonctionnaire du cercle de décision. Coupé de toute communication directe avec l'empereur et se sentant vulnérable, Hadrien en vient même à planifier son suicide, dans le cas où il échouerait dans la course au pouvoir.

L'insécurité et l'impuissance affectent donc la capacité d'autoperception d'Hadrien, qui se sent menacé dans son existence même. Sans aucun pouvoir, il semble que Hadrien, âgé alors de quarante ans, « n'existai[t] encore qu'à [s]es propres yeux et à ceux de quelques amis » (353). Hadrien ressent l'impression, avant d'être enfin devenu empereur, de demeurer à un état embryonnaire. Certes, il porte en lui les idées qui s'enracineront dans son paysage mental, mais celles-ci n'ont encore pu être réalisées et concrétisées et ne se donnent donc pas comme validées, puisque la réalité du moment dans laquelle il se débat ne le permet pas. La situation change avec son accession au pouvoir. C'est seulement à partir de cet événement que Hadrien se sent enfin entier et stable, que son image de soi s'installe d'une façon consolidée. En accédant définitivement au pouvoir impérial, Hadrien parvient à nouer un rapport positif avec la réalité, comparable à une rétroaction positive. D'une part, il se voit enfin occuper une position où il se sent capable de réaliser ses projets politiques et administratifs, qui sont des incarnations de sa vision du monde. D'autre part, la mise en œuvre à succès de ses plans fonctionne comme la

validation de ses convictions personnelles. La maîtrise de la réalité se traduit par une perception de soi presque immuable – Hadrien parvient ainsi à se sentir complet, comme un être divin éternel.

Avec son accession au pouvoir, la vie d'Hadrien trouve véritablement un équilibre, comme à l'instar de ce que suggère le titre de la troisième partie. Comme le constate Hadrien, c'est grâce à son accession au trône (qui a mis fin à sa peur d'être éliminé par un rival politique) que sa vie « ne [le] préoccupait plus » et qu'il pouvait « penser au reste des hommes » (358), à savoir l'implantation de ses desseins dans la réalité. A ce point, il nous semble important de remarquer l'aspect « humain » de la réalité elle-même, c'est-à-dire son aspect constitué par l'autrui. Certes, la réalité est ce que le sujet façonne par sa volonté, mais elle est aussi le produit de son interaction avec les autres – dont la volonté est souvent hors de portée du sujet. Le contexte même de l'avènement d'Hadrien est le résultat d'une interaction complexe entre de nombreux autres acteurs que lui. La mort de Trajan et l'intervention de Plotine y sont été par exemple indispensables. Il faut aussi noter que l'assistance d'Attianus – son ancien précepteur et allié politique – pour éliminer les potentiels fomenteurs d'insurrection était également une condition sine qua non. La réalité comporte une dimension humaine, qu'il ne s'agit pas de chercher à maîtriser par un processus mental qui la digèrerait à son profit, mais plutôt de traiter avec respect, afin d'en tirer bénéfice – la négligence de cet aspect de la réalité se révélera finalement fatale pour Hadrien.

Parvenu au pouvoir, Hadrien met en œuvre sa politique administrative, qui vise à fonder une paix durable sur la possibilité d'entente entre les hommes malgré leurs désaccords. Retracer l'affaiblissement progressif de la croyance d'Hadrien quant à sa conception de l'harmonie nous ouvre un point de vue efficace pour mieux observer l'évolution de son paysage mental. Au cours de la stabilisation et puis des bouleversements dans les territoires frontaliers de l'empire, la perspective d'Hadrien sur le concept de coexistence pacifique change radicalement, affectant sa vision du monde en général. C'est ainsi que les expériences de gouvernance constituent une importance indéniable dans la recherche de soi d'Hadrien, car c'est à partir de réflexions issues de ces expériences qu'il affirme la validité de ses convictions sur la condition humaine.

La troisième partie, pour sa part, débute et se termine sur l'évocation de la réussite d'un projet visant à assurer la paix à l'intérieur et à l'extérieur de l'empire – un travail qui implique profondément la compréhension de l'autre. Aux frontières, Hadrien abandonne le projet d'expansion et rétablit le commerce avec les Parthes – un épisode qui est traité d'une façon rapide. La rébellion en Egypte est décrite de façon plus ample, tout comme son travail de

médiateur entre Juifs et Grecs, qui lui procure la conviction précieuse qu'il gardera à l'esprit. Le déroulement de la concrétisation de ce projet mérite qu'on s'y attarde, car la caractère irréductible et intransigeant de la dimension humaine de la réalité y est subtilement suggérée, tout autant que la négligence dont fait preuve Hadrien à l'égard de cet aspect. Grecs et Juifs nourrissaient les uns envers les autres des préjugés profondément ancrés ; malgré leur longue cohabitation, ils n'avaient jamais eu « la curiosité de se connaître, ni la décence de s'accepter. » (360) La façon dont Hadrien aborde son projet d'établir la paix entre ces deux peuples montre bien qu'il traite les aspects de la réalité comme s'il s'agissait simplement d'une source de réflexion personnelle :

> Il m'importait assez peu que l'accord obtenu fût extérieur, imposé du dehors, probablement temporaire : je savais que le bien comme le mal est affaire de routine, que le temporaire se prolonge, que l'extérieur s'infiltre au-dedans, et que le masque, à la longue, devient visage. Puisque la haine, la sottise, le délire ont des effets durables, je ne voyais pas pourquoi la lucidité, la justice, la bienveillance n'auraient pas les leurs. L'ordre aux frontières n'était rien si je ne persuadais pas ce fripier juif et ce charcutier grec de vivre tranquillement côte à côte. (360, 361)

L'entente entre les Juifs et les Grecs est d'une importance primordiale, comme en témoigne le fait qu'elle symbolise la paix aux frontières elles-mêmes. Or, la solution conçue par Hadrien de parvenir à un accord entre ces deux peuples est imposée par la main même de l'empereur, au lieu d'être instituée et organisée d'une façon volontaire et délibérée par les deux groupes adverses. Pour le grand administrateur, le conflit et ses acteurs en présence prennent la forme d'une expérimentation personnelle dont le succès validera sa conviction que la bienveillance, même forcée, s'infiltre avec le temps dans l'esprit de l'homme et peut devenir une disposition permanente – voire la validation de sa vision du monde, où les hommes vivent en paix dans une compréhension mutuelle. La notion de compréhension mutuelle est à nouveau évoquée à la fin de la partie, dans la scène de négociation entre Hadrien et Osroès, le roi parthe. Lors de cette rencontre, qui vise à établir un traité de paix, la capacité mentale d'Hadrien à s'identifier à autrui se donne comme la clé de la résolution. Il s'imagine être « Osroès marchandant avec Hadrien » (396) ; grâce à cette discipline, il parvient à un résultat favorable.

Avec ces réussites successives, la foi à sa capacité d'améliorer la condition humaine s'enracine dans son paysage mental. Bien qu'il fasse montre de réserves sages sur l'éventuel bien qu'apporteraient ses actes, il conserve le recul nécessaire d'une perspective pessimiste. Il entrevoie pour l'avenir d'inévitables soulèvements, malgré cela il croit à l'utilité de sa mission de « les reculer de quelques siècles. » (338) Toutes les expériences, même spontanées, semblent confirmer son optimisme quant à l'effet positif de son travail sur l'amélioration de la condition

humaine. Il fait un bon serviteur d'un esclave qui, dans son illusion que sa misère était de la responsabilité de l'empereur, avait tenté de l'assassiner. L'incident lui permet de réaffirmer sa conviction que les nombreuses dynasties humaines « ont péri jusqu'ici par manque de générosité » (374) et il se jure de gouverner de telle sorte que les plus déshérités de l'empire « [aient] intérêt à voir durer Rome. » (375)

Au long de cette partie des mémoires, la conviction d'Hadrien, fondée sur ses succès administratifs, engendre un respect de soi inébranlable. Cette stabilité, l'autre caractéristique saillante dans l'autoperception d'Hadrien pendant cette période, se manifeste par des images métaphoriques à l'aune desquelles Hadrien se perçoit. Sa perception de soi en tant que maître de soi est figurée par l'image d'un empereur omniscient et omnipotent similaire à celle d'une divinité. Dépassé « les expérimentations hasardeuses de la jeunesse », Hadrien se sent « sûr de moi, aussi parfait que [lui] le permettait [s]a nature » et surtout, « éternel. » (399) La métaphore de l'atemporalité mérite attention, car la perception de soi située en dehors du cours du temps – donc en dehors du risque de changement et de toute dégradation – reflète l'envie humaine dont nous avons discuté plus haut. Être éternel signifie la fin définitive de la recherche de soi, et l'assurance que le discours du maître est enfin saisi. Ainsi, dans la prochaine section, nous observerons l'effondrement de cette métaphore, qui annoncera un bouleversement brutal dans le paysage mental d'Hadrien.

Avant de procéder à l'examen de ce changement brutal, il nous faut nous arrêter sur la relation que le narrateur entretient avec son passé. La dynamique narrative qui propulse la rétrospection d'Hadrien se définit par le fait qu'elle sélectionne certains aspects particuliers de la réalité afin de s'en servir comme composants de l'image de soi. La rétrospection à laquelle se prête Hadrien ne se limite jamais une description passive de ce qui s'est passé, mais agit en un processus subjectif de production d'une certaine connaissance de soi. En s'appuyant sur des moments incontournables de son passé, l'Hadrien du temps présent, écrivant ses mémoires, redécouvre progressivement sa subjectivité. Ces moments revisités lui font entrevoir une possibilité de construire un discours durable qui expliquera sa vie.

Nous reprenons ici la réflexion de Brian Gill[199] sur les rhétoriques appliquées dans *Mémoires d'Hadrien.* Le chercheur se concentre sur la primauté du discours argumentatif par rapport au discours narratif : que l'œuvre opère « une véritable dévaluation de l'événementiel[200] ». Dans la pratique de la narration, cette dévaluation se manifeste par une

[199] Gill, Brian, « Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* et la rhétorique », dans *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. I, Tours, SIEY, 1994, p. 185-196.
[200] *Ibid.*, p. 186.

description qui « survole[201] » le déroulement de la réalité ; c'est-à-dire que la narration accélère de façon capricieuse le courant du temps, afin d'éluder des aspects jugés négligeables aux yeux du narrateur. De cette pratique du « récit sommaire », il découle que l'événementiel n'est évoqué que pour servir de prétexte aux arguments que le narrateur entend déployer. Si nous observons le déroulement narratif des *Mémoires d'Hadrien*, il devient évident que la narration parcourt souvent une durée chronologique considérable, afin de pouvoir s'arrêter plus longuement sur certains détails dont la présence est saillante dans le paysage mental du narrateur. Une longue période est survolée rapidement dans une description succincte, afin de laisser une plus grande place à la réflexion du narrateur. Nous avons pu observer des nombreux exemples de ce phénomène. La mention de l'enfance d'Hadrien n'est guère présente dans le récit de celui-ci ; la première guerre sarmate a duré onze mois, mais la seule chose qu'on s'apprenne sur cette guerre est qu'elle « fut atroce. » (337) En fait, la guerre n'est évoquée que pour rappeler le vide dans le rapport de force régional créé par l'effondrement des Daces, qui sert à son tour de point d'entrée à des principes philosophiques sur la gestion des villes frontalières. Les changements de chapitre sont également articulés par l'achèvement d'une piste de réflexion et la transition à une autre, entres lesquelles souvent se passe un temps substantiel, dont on ne connaitra jamais les détails.

Une telle appropriation de la réalité, réalisée d'une manière subjective, sera le point de départ du bouleversement du paysage mental d'Hadrien. Au cours de la poursuite de l'exploration de son passé, l'Hadrien narrateur va constater que la réalité se révèle résistante à son souhait de se l'approprier pour attribuer à sa vie un discours cohérent.

Par le biais d'un usage détourné de la réalité, Hadrien construit la connaissance de soi ; ce processus lui fait croire qu'il a trouvé le noyau socle de sa personnalité. Au fur et à mesure que les succès s'accumulent, cette dynamique crée un retour positif, qui conduit à un sentiment d'efficacité de soi si solidement ancré qu'il en vient à être ressenti comme permanent et inviolable. Pourtant, la réalité résiste à se cantonner à la position subalterne d'un élément satellitaire, modulable selon l'envie du narrateur. Sous la forme d'un corps étranger qui refuse de se soumettre au contrôle de celui-ci, cette réalité va venir enseigner à Hadrien que la subjectivité qu'il a reconstituée à l'aide d'une perception parcellaire et ponctuelle de la réalité n'était en fait qu'un petit instant de la continuité évolutive de son paysage mental. Finalement, la narration dans son ensemble aboutit à la révélation que, tout au long d'une vie, la subjectivité se renouvelle incessamment, contrairement au désir que ressent le sujet d'y chercher une

[201] *Ibid*., p. 187.

stabilité, une immuabilité. Ainsi, le narrateur parvient-il à comprendre l'impossibilité d'une telle aspiration, et que la vie est à accepter dans son ensemble, avec sa complexité irréductible. Afin de démontrer cette révélation de la stratégie narrative, nous entendons retracer cette évolution dans la perception de soi d'Hadrien, en nous concentrant sur les points de rupture dans sa conviction et son image du soi, provoqués par des bouleversements de la réalité autour de lui.

A travers son succès dans la gouvernance de l'empire, Hadrien parvient au sommet de sa vie, symbolisé par sa relation amoureuse avec Antinoüs. Son image de soi en lien avec cette période se donne comme complète et parfaitement apte à réaliser sa vision du monde dans la réalité. Pourtant, à la survenue de la mort d'Antinoüs, vécue comme le début d'un tournant, la réalité qui jusqu'alors se nourrissait de cette source de stabilité se retourne contre Hadrien ; il se voit de ce fait contraint de réévaluer l'image de soi qu'il avait précédemment reconstituée.

La quête d'Hadrien parvient à son apogée (rappelons-nous le titre de la quatrième partie : Saeculum aureum – le siècle d'or) avec la période sacrée de la présence de l'amour. Paradoxalement, c'est à partir de ce temps béni, interrompu brutalement par la mort d'Antinoüs, que la part de subjectivité qu'il avait réussi à construire jusque-là bascule. La personnalité d'Antinoüs porte une signification considérable dans la modification de l'autoperception d'Hadrien. Le déroulement de la liaison entre Hadrien et Antinoüs peut être mis en parallèle avec la dynamique qui s'exerce entre l'effondrement de l'omnipotence ressentie par Hadrien et la réalité résistante à l'appropriation narrative, ici manifestée par l'inflexibilité de l'autrui. L'expérience tragique de la disparition d'Antinoüs oblige Hadrien à douter de soi, à réévaluer son image de soi.

Au cœur de cet effondrement se trouve le rapport de forces entre Hadrien et Antinoüs dans leur relation mi-amoureuse, mi-tutélaire. Ce rapport se présente en effet comme fortement déséquilibré, bien compréhensible d'une part par la nature de la liaison et d'autre part du fait du statut social d'Hadrien. D'emblée, il ne rencontre pas Antinoüs en tant qu'égal ; il sait qu'il domine ce jeune garçon à de nombreux égards. D'une part il occupe un statut social beaucoup plus élevé et d'autre part ses connaissances et sa capacité intellectuelle sont bien supérieures à celles du garçon. De fait, Hadrien prend dans cette relation non seulement le rôle d'un amant mais aussi celui d'un initiateur – un rôle teinté d'autorité. La réminiscence des premiers jours avec Antinoüs est émaillée de métaphores qui font allusion au type de contrôle et à l'influence qu'a exercé Hadrien sur l'épanouissement de la personnalité d'Antinoüs. Celui-ci est ainsi comparé, à un « beau lévrier avide de caresses et d'ordres » (405). Hadrien se présente comme un expérimentateur qui observe son objet d'étude, mesurant les réactions de celui-ci aux

stimulations lui parvenant de l'extérieur – y compris sa propre présence près de garçon. Le corps d'Antinoüs, aux yeux d'Hadrien, ressemble à « une plante » (406) qui se développe progressivement. Il observe minutieusement la fermeté de ce jeune corps nourrie par des activités physiques, l'allongement de ses jambes, les émotions éprouvées pour la première fois – apparaissant sur les lèvres de garçon. Hadrien se rend compte que le visage d'Antinoüs change, « comme si nuit et jour [il] l'avai[t] sculpté. » (*ibid.*)

Ici, nous pouvons constater la même dynamique entre la stabilisation de la réalité et celle de la perception de soi que celle observée dans la première moitié des mémoires. On peut voir qu'Hadrien se réjouit de sa position de « maître absolu » (*Ibid*.), à la fois sur Antinoüs et sur l'empire. Sa politique contre l'expansion militaire porte ses fruits, symbolisée par la fermeture de la porte du temple de Janus, laissée ouverte en temps de la guerre. Sur ces fondements, son identité se stabilise, ce dont témoigne l'apaisement dans son envie de la connaissance de soi. Le cours du temps autour de lui semble s'arrêter, sa réalité se cristallisant dans un présent idéalisé : « l'avenir comptait peu ; je cessai de poser des questions aux oracles » (*ibid*.). Les étoiles, ces astres dans lesquels l'homme cherche à lire son destin, se transforme simplement pour lui en d'« admirables dessins sur la voûte du ciel. » (*ibid.*) Même la construction de sa sépulture géante ne lui inspire pas même la pensée de la mort inévitable. Hadrien se croit digne de ce qu'il a construit ; il accepte le surnom de « Père de la Patrie », qu'il avait pourtant refusé aux premiers de jours de son règne parce qu'il ne se croyait pas le mériter. La prolifération, dans le paysage mental d'Hadrien, des références auxquelles il compare sa vie illustre sa sensation de stabilité et l'assurance en soi. Même mise en comparaison avec celle d'Alcibiade, sa propre existence ne perd à ses yeux aucun de ses mérites, acquis par sa lutte incessante à vouloir instituer la paix dans la totalité de l'empire. Alors qu'il a trouvé refuge avec Antinoüs sous le toit d'un paysan pour se protéger de l'orage, Hadrien se prend même pour « Zeus visitant Philémon en compagnie d'Hermès. » (421) Sa perception de soi, son aspiration de soi et la réalité s'alignent harmonieusement.

C'est ici que la méthode de l'appropriation de la réalité du passé qu'a initié et entretenu Hadrien devient problématique. Sa rencontre avec Antinoüs a annoncé pour lui le commencement d'une période de bonheur incomparable ; pourtant, on peut questionner ce bonheur comme aboutissement d'un effort mutuel entre deux partenaires. Nous avons constaté la perception conquérante d'Hadrien quant à l'influence qu'il a exercée sur la formation de la personnalité du garçon. Son regard vers celui-ci ressemblait à celui d'un scientifique, se réjouissant de voir les transformations de son objet d'étude. A cause de cette attitude distanciée et paternaliste à l'égard d'Antinoüs, Hadrien ne s'aperçoit pas de l'envie secrète d'Antinoüs

d'abandonner la vie. Aveuglé par sa certitude d'omnipotence et de complétude de sa vie, Hadrien va perdre Antinoüs et ainsi prendre conscience de la fragilité de sa perception de soi.

Hadrien retrace ses derniers jours avec Antinoüs dans le but de trouver une explication au suicide brutal (à ses yeux) de son jeune amant. La dynamique narrative qu'il a jusqu'ici employée, c'est-à-dire par un filtrage de la réalité en fonction de la potentialité des événements à susciter chez lui une réflexion bénéfique, se révèle incapable de lui procurer une réponse satisfaisante. Il cherche les signes qui pourraient expliquer le choix de ce suicide et s'arrête finalement à une hypothèse plausible : que la scène du rite sacrificiel d'un faucon tué en vue d'assurer la longévité d'Hadrien aurait pu inspirer dans l'esprit du garçon, qui a peur de vieillir, le don de sa vie, à l'image d'une « dernière forme de service » (429). Pourtant, ce n'est qu'une explication après-coup, ne changeant en rien le fait qu'Hadrien, qui avait assimilé sa vie et celle d'Antinoüs à l'existence divine de Zeus et Hermès, avait négligé « la personne humaine » (421) du jeune homme. Hadrien ne parvient pas à découvrir la vérité cachée derrière le choix d'Antinoüs, car le garçon dont il interroge les pensées n'est qu'une reconstitution mentale n'existant que dans la subjectivité d'Hadrien. De même façon qu'il a « survolé » certaines périodes de sa vie pour se concentrer uniquement sur ce qui compte pour lui, il n'avait pas d'autre choix, après le décès d'Antinoüs, que de reconstituer d'une manière sélective la vie du garçon afin de mieux la comprendre. Il est certes plausible que la décision du suicide ait bien eu lieu selon la logique échafaudée par Hadrien ; pourtant, il se peut tout aussi bien que les indices qu'a repérés Hadrien n'ont rien à voir avec la décision de se donner la mort.

La relation jusqu'ici fructueuse entre le discours événementiel et le discours argumentatif s'effectuait grâce au fait que, dans cette configuration, c'était Hadrien lui-même qui avait interrogé et dévoilé son propre paysage mental. Cependant, à partir du moment où il s'agit de l'intériorité d'autrui, cette logique de narration ne tient plus. La cause de la mort d'Antinoüs imaginée par lui est alors destinée à ne demeurer qu'« une fabrication sans valeur » (446). Ainsi, Hadrien parvient à reconnaître, dans son remord, l'emprise redoutable de l'envie de toujours maîtriser la vie d'un autre et la violence d'une telle pensée :

> Mes remords même sont devenus peu à peu une forme amère de possession, une manière de m'assurer que j'ai été jusqu'au bout le triste maître de son destin. [...] En prenant sur moi toute la faute, je réduis cette jeune figure aux proportions d'une statuette de cire que j'aurais pétrie, puis écrasée entre mes mains. Je n'ai pas le droit de déprécier le singulier chef-d'œuvre que fut son départ ; je dois laisser à cet enfant le mérite de sa propre mort. (420)

La perception de soi d'Hadrien s'est fondée sur l'appropriation de la réalité, qui jusqu'ici semblait se plier à sa volonté. Pourtant, contrairement à ses entreprises réussies de consolidation

de son pouvoir impérial, le suicide d'Antinoüs lui fait admettre la résistance de la réalité. A partir de la disparition d'Antinoüs, la rétrospection d'Hadrien se fait sensible à ce que « L'Autre ne se laisse pas faire[202]. »

Ce bouleversement dans la réalité entraîne l'effondrement de la stabilité du soi. Il est frappant de voir que la seconde moitié des mémoires déconstruit la structure narrative et les réflexions qu'elle a procurées dans la première moitié, c'est-à-dire que l'image de soi, des principes et des philosophies qu'Hadrien a reconstitués à l'aide de son appropriation de la réalité, se révèlent être compromis par sa confrontation à la réalité hostile – symbolisée non seulement par Antinoüs mais aussi par l'insurrection juive et l'affaiblissement de son corps malade. Le fait qu'il n'ait pas pu prévenir la mort de son amant lui apprend l'absurdité de ses convictions sur son omnipotence. Hadrien n'est plus la divinité ou le maître du monde qu'il avait cru être, mais « un homme à cheveux gris sanglotant » (440). Sa conviction sur la condition humaine en laquelle il avait placé un optimisme considérable s'efface. Cet homme qui s'était senti éternel pendant un moment, ironise désormais au sujet de la conviction des philosophes sur l'immortalité de l'âme (448). D'ailleurs, en matière de réflexion intellectuelle, il devient plus sceptique. Il n'admet plus des thèses qui le mettent hors de lui ; il les rejette en dépréciant leurs maîtres comme « la canaille philosophique et lettrée » (465). Avec l'explosion de l'insurrection juive, sa philosophie de la gouvernance et sa confiance en l'humanité s'effondrent également. Si jadis il avait cru en sa capacité d'instituer la culture de la bonne volonté, l'intolérance religieuse des juifs rend son esprit enclin à faire le constat que « dans tout combat entre le fanatisme et le sens commun, ce dernier a rarement le dessus. » (468) Si le bonheur et l'accomplissement de ses desseins avaient figé sa perception dans un présent perpétuellement béni, le conflit militaire continu oblige Hadrien à regarder vers le futur sombre. Il réalise que « d'autres hordes viendraient » (474) toujours pour détruire ce qu'il a construit et il en vient même à « trouver naturel, [...] que nous dussions périr. » (475)

La mort met fin à la rétrospection d'Hadrien, ainsi qu'à sa recherche de la connaissance stable de soi. Au bout de ce parcours, comment Hadrien se perçoit-il ? Est-il toujours le Zeus olympien, un empereur divin qui laisse derrière lui une prouesse extraordinaire ? Ou est-il cet homme qui souffre, impuissant devant la mort de son amour ? Hadrien résout ce dilemme de l'identité définitive en s'abstenant de décider. Il ne laisse derrière lui que le déroulement, sinon la totalité de sa recherche en tant que telle, car il parvient à reconnaître que la vision d'un moment ne suffit pas à embrasser une existence entière. Dans ce contexte, il nous semble très

[202] *Ibid*., p. 196.

signifiant que la dernière partie de ses mémoires soit introduite par une autre voix que la sienne, celle d'Arrien, qui entend immortaliser la vie de l'empereur en l'identifiant à un épisode mythique, contrairement à la perspective d'Hadrien qui a reconnu l'inanité d'une telle aspiration.

Au cours de la circumnavigation sur la Mer Noire, le haut fonctionnaire aborde sur l'île d'Achille où se trouve un petit temple consacré à ce dernier. Les pêcheurs qui fréquentent le temple témoignent à Arrien qu'Achille apparaît souvent dans leurs rêves pour les avertir des dangers de la mer, accompagné de Patrocle, son amant. Arrien rapporte l'histoire à Hadrien, car il considère que le plus poignant dans la vie d'Achille est l'immense désespoir qui l'a envahi depuis la mort de son amant (500) – une allusion évidente au désespoir d'Hadrien après la mort d'Antinoüs. Pour Hadrien, l'intention d'Arrien est claire : le fonctionnaire loyal veut montrer à l'empereur une représentation de la vie telle qu'il « aurait voulu » (*ibid.*) qu'elle fût– laissant sous-entendre que sa vie ne s'est pas déroulée de la façon dont Arrien vouloir le convaincre. Le fait que la lettre d'Arrien dans le récit des *Mémoires* soit le seul passage où l'on entend une voix autre que celle d'Hadrien, accentue ce décalage entre l'image de la vie d'Hadrien conçue par Hadrien (le sujet lui-même) et celle évoquée par Arrien (l'autre). Ce n'est que lorsqu'elle est « vue par lui [Arrien] » que l'existence d'Hadrien « prend un sens, s'organise comme dans un poème » (500). Autrement dit, Arrien peut donner un sens à la vie d'Hadrien justement par le fait qu'il n'est pas Hadrien, et qu'il ne connaît pas tous les bouleversements et toutes les vicissitudes qu'a éprouvés la subjectivité de l'empereur.

L'image de soi qu'Hadrien retient de sa vie ne se réduit pas dans telle vision fugace. Il se rend finalement compte que la confusion qu'il a éprouvée dans sa recherche de la connaissance de sa vie est due à un choix de perspective qui consiste à contenir l'entité qui évolue continuellement que nous appelons la vie, dans un discours unique et définitif :

> Je suis ce que j'étais ; je meurs sans changer. À première vue, l'enfant robuste des jardins d'Espagne, l'officier ambitieux rentrant sous sa tente en secouant de ses épaules des flocons de neige semblent aussi anéantis que je le serai quand j'aurai passé par le bûcher ; mais ils sont là ; j'en suis inséparable. L'homme qui hurlait sur la poitrine d'un mort continue à gémir dans un coin de moi-même, en dépit du calme plus ou moins qu'humain auquel je participe déjà ; (511)

Si nous appliquons à l'évolution de la perception de soi d'Hadrien le graphique de la subjectivité proposé par Marguerite Yourcenar, nous pouvons comprendre la trajectoire polymorphe que la distance entre ces trois éléments dessine : ce que Hadrien a cru être, ce qu'il a voulu être et ce qu'il fut se convergent et s'éloignent au fil de son existence. La concordance entre l'autoperception, l'aspiration et la réalité a apporté à Hadrien un immense bonheur de

vivre, comme par exemple ce fut le cas au cours de ses premiers succès de gouvernance. Parfois, cette perception de soi prend de telles proportions qu'elle se détache trop de la réalité et Hadrien perd alors de vue l'esprit personnel de celui qu'il a tant aimé. En fin de compte, Hadrien comprend que le désir de connaissance de soi qui a motivé la nécessité de sa rétrospection ne doit pas enrayer cette trajectoire. Un découpage vertical d'une seule section ponctuelle au sein du long déroulé horizontal de l'existence ne peut suffire à en représenter la totalité. Il se sent ainsi jeune en même temps vieux, serein mais en même temps en deuil – relié de façon inextricable à tous les moments de son existence.

Le projet d'Hadrien de raconter sa vie figure efficacement la dynamique conflictuelle qui se met en place dans l'envie de l'homme de se connaître. L'être humain cherche à tout prix à découvrir ce qui est durable dans sa vie, une signification autour de laquelle celle-ci pourra s'organiser et prendre sens. *Mémoires d'Hadrien*, dès son commencement insinue l'idée au lecteur que satisfaire cette envie se révélera une ambition inaccessible. Pourtant, la rétrospection n'est pas inutile et même tout au contraire se montre fort fructueuse, car au final l'exploration intérieure apprend au sujet que pour comprendre la vie il est nécessaire d'adopter une autre perspective que celle de la fugacité verticale du moment et de choisir la continuité horizontale de la durée. Ce qui reste à jamais inachevable est cette envie de se résumer, de se juger ; mais la connaissance, elle, est toujours possible.

Le mode de narration singulier d'Hadrien au sujet de sa vie, tourné vers la production du sens par le biais de l'appropriation de la réalité, est paradoxalement indispensable pour parvenir à cette illumination. Parce que ce n'est qu'après l'acceptation de la part du sujet que son envie d'une conclusion définitive se révèle incompatible avec l'interaction continuée entre la subjectivité et la réalité[203], que le sujet parvient à accepter volontairement une perspective qui reflète mieux sa réalité subjective. Ce qui aboutit à une réconciliation avec différents aspects de la subjectivité, en les incorporant comme éléments tout autant indispensables et légitimes de l'identité. La dynamique de la narration rétrospective d'Hadrien entend construire un sens globalisant de la subjectivité à l'aide des moments de son passé. Celle-ci ressemble par ailleurs à la dynamique de l'écriture de l'histoire, et plus particulièrement celle que l'on observe dans la représentation des figures historiques, qui opère fréquemment une focalisation sur quelques aspects particuliers de la vie des personnages du passé, au détriment d'autres. En tant qu'un

[203] Ainsi Dumitra Baron affirme que même si à la fin du voyage d'Hadrien vers la connaissance de soi « il n'y a pas nécessairement du nouveau », c'est la démarche même qui est ce qui compte ; car c'est ce qui révèle « ce décalage du moi avec lui-même. » Baron, Dumitra, « *Mémoires d'Hadrien* ou à la recherche de l'« *homo viator* » par l'« *homo scriptor* » », dans *Marguerite Yourcenar citoyenne du monde*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2006, p. 53.

être humain qui remonte son passé, Hadrien fait une forte allusion au lecteur contemporain qui aussi retrace une vie chronologiquement éloignée. Ainsi, le récit d'Hadrien peut servir d'exemple au lecteur, en démontrant à quel point il est absurde de vouloir réduire la subjectivité d'un personnage historique pour l'expliquer en s'appuyant sur un discours unique. Par sa manière de raconter sa vie, Hadrien incarne l'esprit de la contestation contre la réduction hâtive et sommaire que l'écriture de l'histoire applique à la subjectivité des figures historiques, étroitement fondée sur l'envie synthétique.

Le débordement du discours parallèle sur la subjectivité

La dynamique de la narration d'Hadrien illustre le changement de la perception de soi, qui, partant d'une image de soi fragmentaire et momentanée, se transforme en une perspective globale et évolutive. Nous avons observé le déploiement de cette dynamique principalement au sein de la subjectivité qui essaie de se connaître. Le récit de vie contribue ainsi à résoudre le décalage de la perception à l'intérieur de la subjectivité elle-même. Il existe par ailleurs un autre décalage que le récit de vie peut contribuer à rectifier : l'écart creusé entre la subjectivité de l'individu tel qu'il se perçoit et l'image que s'en font les autres. Comme nous l'avons noté dans la première partie de notre recherche, cette lacune est liée à la nature même de la subjectivité, qui n'offre pas un accès direct à son observateur. Dans ce contexte, on peut dire que le projet d'Hadrien de raconter sa vie, en se concentrant sur le paysage mental qui sous-tend ses actions, vise aussi à rectifier le malentendu régnant entre les êtres humains – dans son cas entre lui et ses contemporains, qui le jugent constamment, voire entre lui et un futur lecteur qui portera un intérêt à sa vie.

Comme tous les êtres humains, Hadrien se trouve confronté à l'incompréhension et à l'indifférence des autres. Grâce à la condition d'existence particulière d'Hadrien – dont le parcours de vie est inextricablement lié au rôle qu'il a joué en tant qu'empereur romain sur l'existence d'innombrables êtres humains – son entreprise de rectification devient plus intéressante pour notre recherche. Car les modalités générales du malentendu concernant la subjectivité se produisent aussi dans le cas d'Hadrien. Le récit que d'autres construisent pour expliquer le paysage mental d'Hadrien ne reflète pas la perception de soi qu'il a pu développer tout au long de sa vie : notamment sur le fait qu'elle est en évolution constante et que sa complexité, dans ses multiples dimensions, exige qu'elle soit appréhendée dans sa totalité. L'impression que laissent les actes d'Hadrien dans l'esprit des autres parvient à supplanter le jugement de ces derniers le paysage mental complexe de l'empereur. De plus, pour la plupart

des gens, cette image ne parvient pas à se renouveler. La compréhension respectueuse sur la vie d'Hadrien se voit menacée par ce discours parallèle, celui d'un récit de vie qui ne prend pas en compte les dimensions multiples de la subjectivité ainsi que sa nature évolutive.

Yourcenar elle-même a fait remarquer que la vie personnelle d'Hadrien l'aurait moins intéressée s'il « n'avait pas maintenu la paix du monde et rénové l'économie de l'empire » (530). Cette vision réductrice du paysage mental – reposant seulement sur quelques moments exceptionnels – et la conscience problématique qu'en a Yourcenar, sont démontrées dans son commentaire sur la réception publique des *Mémoires d'Hadrien*. Ici, elle exprime son regret quant à l'appréciation décontextualisée de la vie d'Hadrien dont ses lecteurs ont fait montre à la sortie de son roman :

> J'ai une presse enthousiaste… qui insistait beaucoup sur Antino[ü]s, et sans doute y insistais-je moi-même. C'est, malgré tout, le grand moment de la vie d'Hadrien, même si ce grand moment est précédé par quarante-ans d'efforts, et suivi par neuf ans de fatigue. Mais les gens n'ont pas tellement voulu voir *cela* dans toute sa durée, toute cette vie. Ils ont surtout voulu voir un succès, une réussite extraordinaire [...] Il y a toutes sortes d'éléments dans ce livre qui me paraissent extrêmement intéressants, et que le public voit mal[204].

L'écrivaine ne nie pas pour autant qu'il y a eu des moments phares dans la vie d'Hadrien. Ce qu'elle regrette en revanche est le fait que la compréhension de ces moments particuliers se retrouve alors déconnectée du reste de la vie d'Hadrien ; que le public ne comprend sa vie qu'au travers des instants décontextualisés, qui sont trop souvent aussi des moments d'achèvement ou d'exploit. C'est sur ce point que la pertinence du contexte sociale et historique de la vie d'Hadrien, dans le cadre de notre recherche sur la représentation respectueuse de la subjectivité, marque une différence. Car c'est son existence considérée uniquement en tant qu'empereur qui accentue encore le manque d'intérêt pour la complexité de son paysage mental. Le discours officiel fabriqué, l'imaginaire populaire sur la notion d'empereur, sa relation biaisée avec un entourage dominé par les calculs politiques : les aspects particuliers de sa vie impériale privent Hadrien de la possibilité d'une relation équitable avec l'autre, indispensable pour une compréhension profonde de sa subjectivité. Ces éléments expliquent pourquoi la tendance à la schématisation souvent excessive de la vie constitue un problème plus encore significatif dans le cas de la représentation de la subjectivité des figures historiques.

Ainsi, le projet d'Hadrien de raconter sa vie par sa propre voix vise non seulement à approfondir sa connaissance de soi, mais aussi à remédier à cette négligence répandue

[204] Yourcenar, Marguerite, *Les Yeux ouverts : entretiens avec Mattieu Galey*, *op.cit.*, p. 155.

concernant la réalité subjective de l'individu, que l'on observe dans le jugement porté sur la vie des figures historiques. A ce stade de notre recherche, nous nous proposons d'examiner les modalités de cette négligence oublieuse du paysage mental, à laquelle Hadrien est confronté à cause du fait que son parcours de vie se donne comme indissociable à son statut d'empereur. Il témoigne que des récits sur sa propre vie sont construits à son insu, que des discours parallèles apparaissent, qui prétendent expliquer sa vie dans une vision déformée car s'appuyant sur leur propre logique. Même si lui-même ne croit pas avoir changé au cours du temps, au fur et à mesure que ses ambitions se réalisent et que ses exploits s'accumulent, l'opinion publique change, et la légende qu'il incarne est gonflée au point de l'élever parmi les dieux. D'un autre côté, ses détracteurs ainsi que les rumeurs se multiplient, oblitérant les réflexions et délibérations personnelles de l'empereur au profit d'une explication réductrice. Le statut d'Hadrien, en le privant de rapports humains authentiques, rend ainsi impossible que sa subjectivité soit comprise en tant que telle dans sa totalité et sa complexité.

Au moment où il se consacre à ses réflexions préliminaires, Hadrien analyse les défauts dans l'observation que l'on fait d'autrui : « L'observation directe des hommes est [...] bornée le plus souvent aux constatations assez basses dont se repaît la malveillance humaine. Le rang, la position, tous nos hasards, restreignent le champ de vision du connaisseur d'hommes » (303). Il constate ainsi le problème que pose la compréhension d'autrui de manière générale. La perception humaine part d'une observation limitée qui ne prend pas en compte la vie dans sa totalité et aboutit à une observation partielle, voire partiale, qui ne fait surgir que l'image préconçue que l'on souhaite voir. Nous décontextualisons les informations fragmentaires qui nous sont fournies, nous nous focalisons excessivement sur certains détails qui attirent notre attention. Ce qu'Hadrien regrette, dans sa relation avec les autres qui n'ont pas accès à son paysage mental, c'est cette dynamique qui remplace la subjectivité par un récit superficiel et fragmentaire. Il se voit dès lors exposé aux interprétations des autres, qui imposent à sa vie une logique explicative qui n'est pas la sienne – dans l'esprit des autres, ces discours parallèles fabriqués rendent invisible la délibération propre de la subjectivité.

Au cours de sa vie, Hadrien se voit confronté à de nombreux discours parallèles : certains d'entre eux lui sont imposés par les autres, mais il en existe d'autres qu'il a lui-même créés dans l'optique stratégique de gouverner plus efficacement. En tant que responsable de son peuple et du destin de l'empire, Hadrien se voit obligé de forger et d'entretenir une certaine image de lui, fabriquée dans un but de communication, voire de propagande. Le compte rendu officiel de sa vie en est un exemple parmi d'autres. Par « l'intérêt public et la décence » (301),

Hadrien a ordonné lui-même un aménagement des faits dans ce récit officiel. Le fait que cette déformation constitue l'une des motivations principales derrière le projet de raconter sa vie est aussi à mettre en évidence. Car cela rappelle de manière explicite le dilemme de la source historique « officielle » qui concerne des figures historiques : que ces informations ont été sélectionnées dans une intention orientée et ainsi sont autorisées à figurer dans un document officiel. Surtout de ce fait, elles pourraient tout aussi bien être fausses – la critique sous-entendue de la source officielle y est ainsi perceptible.

L'effort déployé pour entretenir un certain imaginaire autour de la notion de la figure de l'empereur, ainsi exige une censure active et délibérée de la part d'Hadrien. Les moindres comportements de son quotidien se trouvent fortement imposés par les exigences de l'existence impériale. Hadrien regrette ainsi que, même dans un domaine apparemment mineur comme le goût, il ne soit pas possible pour lui de montrer, comme des personnes ordinaires pourraient se le permettre à table : que ses préférences sont différentes de celles de ses invités, que le dîner officiel selon la convention romaine ne lui vient pas du tout. Ces pensées intimes doivent rester invisible, comme un prince « ne peut se permettre de différer sur trop de points à la fois » (293). Ses moindres comportements doivent être régentés par les conventions qu'impose sa vie publique.

Si Hadrien a ordonné à son secrétaire d'arranger les faits ou encore de s'être imposé un régime alimentaire, il est aussi le seul qui puisse rectifier ces déformations factuelles[205], en racontant sa vie par sa propre voix. Pourtant, il ne faut pas considérer son projet de relater sa vie comme une tentative de rectification concernant seulement que le domaine des faits. Parce que l'aménagement des faits, malgré son effet négatif car il s'agit bien de mentir, ne constitue qu'une partie de la déformation, imposée alors par son statut d'empereur. L'effet négatif de celle-ci doit être défini par le fait qu'elle limite l'accès des autres au paysage mental de l'empereur. Ce qui nous manque dans la description succincte de « la fiction officielle » (310) relatant que l'empereur est né à Rome, n'est pas le fait qu'en réalité il soit né à Italica, mais plutôt la perspective de celui-ci sur la notion de la naissance, précisant que pour lui le lieu d'origine signifie l'emplacement où « l'on a porté pour la première fois un coup d'œil intelligent sur soi-même » (*ibid*.). De même, si l'aveu d'Hadrien sur le secret de ses goûts culinaires nous est utile, ce n'est pas seulement parce qu'il nous renseigne sur les habitudes

[205] Comme nous l'avons remarqué maintes fois, ici se trouve la valeur de l'acte de représenter la subjectivité selon laquelle ce n'est qu'en imaginant la voix de la subjectivité qu'on rectifie le manque de celle-ci. Dans son classement de la connaissance historique, Marguerite Yourcenar a mentionné les faits qui nous sont inaccessibles à jamais, par exemple sur la vie personnelle ou la jeunesse d'un individu, dont la transmission dépend largement de l'initiative du sujet et ainsi échappe aux observations des autres ou à la documentation officielle. Cf. Yourcenar, Marguerite, « L'écrivain devant l'Histoire », *op.cit*. p. 131-132.

alimentaires de l'empereur. Sa valeur réside plutôt en ce qu'elle nous fait réfléchir sur le fait que les domaines de la vie d'Hadrien étaient régis par les exigences de sa condition d'empereur, et qu'il se pourrait bien que derrière les informations factuelles se cache une subjectivité qui se révèle être à l'opposé de ce qui se laisse voir. Au-delà des faits factices créés de toute pièces se cache ainsi un problème tout aussi grave, celui du silence imposé à la subjectivité. Hadrien est bien conscient de cet effet néfaste de la censure mi-imposée, mi-volontaire, par rapport à l'historiographie, voire la représentation respectueuse de sa vie : « Les Suétones de l'avenir auront fort peu d'anecdotes à récolter sur moi. Ce que le public sait de ma vie, je l'ai révélé moi-même. Mes amis m'ont gardé mes secrets » (384). Ainsi, se manifeste l'une des principales réalités directement liées à la condition d'empereur : celle-ci impose à Hadrien d'entretenir une certaine image de lui-même, construite pour être mise au service d'un intérêt particulier – celui de la gestion de l'empire – et c'est ainsi que le sujet se voit entravé considérablement dans sa possibilité de montrer ouvertement son paysage mental.

L'autocensure n'est que l'un des aspects de l'exigence inhérents aux contraintes de l'existence impériale. Elle fait son effet aussi par le biais d'un discours parallèle qui se donne pour imaginaire figé, attaché à la notion d'empereur. Les comportements de ce dernier sont exposés aux jugements catégoriques, reposant avant tout sur la perception préconçue de la notion d'empereur, que les autres portent à son égard – qu'ils lui soient favorables ou défavorables, ces jugements ne prennent pas en compte la motivation d'Hadrien ou la réflexion qu'il a lui-même conçue à partir de ses expériences, pourtant indispensables à la compréhension totale de son paysage mental. Les autres l'aiment, ou le haïssent ; mais ils s'intéressent rarement à la façon dont il se perçoit. Comme le souligne Hadrien, sa vie est jalonnée des « légendes » successives que les autres fabriquent à son propos – « ce reflet miroitant, bizarre, fait à demi de nos actions, à demi de ce que le vulgaire pense d'elles » (316). Ces légendes, qui au début prennent la forme d'une sorte d'aura insignifiante, un champ de signification qui le place sous une lumière avantageuse, parviennent finalement à installer dans l'esprit des autres un vrai substitut, bien éloigné désormais de sa subjectivité. Le discours parallèle prend par ce biais vie propre et creuse de plus en plus un fossé entre la réalité subjective et la perception de celle-ci par les autres.

L'emprise de la légende impériale débute dès l'époque de la formation d'Hadrien. L'acception associée au statut de jeune officier, potentiel successeur de Trajan dont on attend beaucoup, influence l'opinion des autres d'une manière prématurément favorable pour Hadrien. La réception publique de ses moments de courage dans les batailles inaugure cette fabrication

d'un récit légendaire. Ces quelques actes sur le champ de bataille, qui lui ont attribué réputation et gloire, auraient été laissés sous silence s'ils avaient été le fait d'un simple soldat anonyme (327) ; mais son statut l'a favorisé. Ce que transmettent ces confessions, c'est moins le sentiment mélancolique ressenti par Hadrien de ne pas être à la hauteur des louanges qu'il a reçues, que sa perspicacité de celui-ci de percevoir et regretter l'écart entre l'image qu'on a donnée de lui et sa réalité intime. Voire, ce qui le préoccupe plus profondément, c'est que ses jeunes années passées à l'armée ont été cristallisées dans une image figée, malgré le fait indéniable que durant cette période « des personnages divers régnaient » (328) en lui, que son esprit d'alors a alterné entre une mentalité de futur empereur ayant hâte d'imposer sa vision du monde par l'accession au pouvoir, et un état mental plus passif, celui d'une victime subissant les circonstances, impuissant encore à décider de son destin (*ibid*.). C'est toujours la polyphonie au sein de la subjectivité qui est à remarquer dans la rétrospection d'Hadrien.

Le grand regret d'Hadrien est non seulement de voir la perception des autres s'éloigner de la réalité de son paysage mental et concevoir à son sujet le discours parallèle d'un homme exemplaire, voire extraordinaire ; mais encore de constater que le phénomène ne fait que s'amplifier au cours de sa vie, en passant par des moments décisifs de son règne – son accession au trône, le succès de ses politiques et de ses choix d'ordre administratif. L'exigence à laquelle contraint l'existence impériale de maintenir une image factice de soi complique encore davantage la situation. Car la gestion d'un empire est soutenue non seulement par la sagesse de sa gouvernance mais aussi par la vénération de l'empereur-dieu, par le culte de la personnalité d'Hadrien ; ainsi, il arrive souvent à l'empereur de laisser grandir et proliférer sa légende, ce récit s'imposant à lui, éloignée de sa réalité mentale, afin que cet imaginaire officiel et publique facilite son règne.

Ainsi, à la fin de sa vie, ce discours exemplaire l'élève au rang d'un dieu, omnipotent et omniscient, mais privé de la possibilité de communiquer véritablement avec un autre être humain, du fait que celui-ci ne peut plus le percevoir comme un égal. Le peuple croit en son pouvoir thaumaturge : qu'il fait recouvrer la vue aux aveugles, qu'il apparaît dans les rêves des malades (507). Dans leur croyance, même, les pas de l'empereur fécondent le sol, restaurant la fertilité de la terre (*ibid*.). Cette apothéose ne se fait pas sans une rupture significative avec le monde humain. Peu ont échappé à « cette terrible contagion du respect » (508). Pour les autres, le discours qui le dépeint comme divin efface définitivement la personnalité propre d'Hadrien. Son maître de chasse, à qui il a demandé dans l'agonie de sa maladie de mettre fin à ses jours en le frappant au cœur, perd la raison à la seule pensée qu'un être qu'il croyait immortel lui demande le coup de grâce ; le pauvre homme ne comprend pas que l'empereur, tout comme le

commun des mortels, puisse émettre le souhait de mourir. Ainsi, « les joies tranquilles de l'amitié humaine » (*ibid.*) le quittent pour de bon.

Si le destin impérial d'Hadrien réfracte la perception que les gens se font de son paysage mental, ce n'est pas toujours de manière élogieuse. L'entourage qu'il côtoie au long de sa vie ne manque pas des personnes qui le jugent à l'aune de l'image superficielle qu'ils se font de lui – des détracteurs sont légion autour de lui, prêts faire peser leur jugement négatif sur l'empereur, en se laissant emporter par leur sentiment d'animosité et d'opposition politique ou par leur goût vulgaire du scandale. Non seulement ses décisions, ses comportements, mais encore tout ce qui se produit dans son sillage immédiat deviennent source de rumeurs, ne prenant pas en compte le point de vue personnel d'Hadrien. Pour contrer ces préjugés, Hadrien, à l'aide de ses mémoires, tente non seulement de présenter sa propre version des faits, mais aussi de restituer le contexte général de son paysage mental par rapport aux moments de ces affaires.

Les accusations portées contre Hadrien commettent collectivement l'erreur de ne pas prendre en compte la délibération personnelle de sa subjectivité. Paradoxalement, c'est grâce à leur perspective myope qu'elles constituent un terrain fertile permettant d'entrevoir le paysage mental d'Hadrien. En effet, ses réfutations des accusations doivent pouvoir se fonder sur une explication du contexte personnel dont il est le seul à avoir connaissance. Les objections d'Hadrien nous conduisent ainsi dans les recoins de sa subjectivité, de la simple préférence aux confessions secrètes, en passant par la révélation d'une réalité personnelle intime.

Le refus exprimé par Hadrien d'accepter les titres honorifiques qui lui sont décernés par le Sénat, se traduit de façon dichotomique, comme étant le signe soit de sa modestie soit de son orgueil. Personne n'y voit la volonté de la part d'Hadrien d'être couvert de décorations du seul fait de ses propres exploits, qui restent à accomplir (366). Si le malentendu qui entoure l'attribution du titre honorifique concerne le non-respect du principe moral d'Hadrien, la plupart des accusations sont alimentées par la négligence du contexte personnel, ce qui complique le problème car il ne s'agit pas d'une « vérité [...] qu'on peut crier » (443) au public. Dès lors, s'efforcer de rectifier ces accusations revient à compenser la représentation historiographique d'Hadrien, car la connaissance de cette réalité intime fait également défaut aux historiens de l'époque de l'empereur. Ainsi, écoutant les attaques visant l'empereur, Yourcenar les transforme en occasion de mettre en lumière la réalité subjective de ce dernier.

Ses détracteurs n'hésitent pas en effet à accuser Hadrien d'avoir contraint Antinoüs à se résoudre à la noyade, dans le but de mieux garantir sa propre longévité. Hadrien réagit à cette

version des faits en racontant la progression de sa relation avec le garçon, dans laquelle sa responsabilité – le fait d'ignorer le désir latent du garçon de servir et sa peur de vieillir – n'est certainement pas indemne (*ibid*.). Mais cette circonstance atténuante de la responsabilité d'Hadrien n'est jamais perçue par ses accusateurs. Ils ignorent cette réalité intime entre lui et Antinoüs, cette vérité que Hadrien ne peut tout simplement pas divulguer. La mort de l'impératrice suscite une polémique similaire, car la mort douloureuse dans laquelle elle a été trouvée à cause de sa maladie a fait naître des rumeurs d'empoisonnement. Pour l'empereur, sa réminiscence de l'évolution de ce mariage de raison – mariage qu'il s'était empressé de contracter dans un état d'esprit de jeune officier aspirant à une alliance politique puissante, mais qui, de ce fait, s'était transformée en une relation sèche dépourvue d'amour ou de rapports sincères – suffit à convaincre qu'il n'avait aucune raison de se débarrasser d'elle (488). La relation entre lui et l'impératrice était rompue depuis longtemps, tant physiquement qu'intellectuellement. La connaissance de cette réalité dans la sphère intime entre eux est précisément ce qui manque à ses détracteurs pour réviser leur opinion. Pour certains, sa décision de désigner Lucius Aelius comme son successeur témoigne définitivement de sa délibération répréhensible, qu'il « repayai[t] d'un empire l'intimité voluptueuse d'autrefois » (488). Affirmant que « l'esprit d'un chef » (*ibid.*) ne fonctionne pas ainsi, il réfléchit aux moments passés avec Lucius, au fait qu'il « le regardai[t] vivre » (487), que sa décision était fondée sur de longues années passées à observer la personnalité de celui-ci. Après son accession au trône à Rome, des gens prétendent que le testament de Trajan léguant le pouvoir à Hadrien avait été rédigé secrètement par Plotine, impératrice et alliée politique d'Hadrien. Face à cette accusation, Hadrien rappelle d'abord qu'il a reçu la nouvelle de son avènement au trône alors qu'il était sur le champ de bataille, que la vérité des faits est également obscure pour lui-même, puisqu'il ne se trouvait pas au chevet de Trajan lors de son décès. De plus, il admet non seulement que la vérité lui échappe, mais aussi que l'idée qu'un groupe d'amis loyaux aurait perpétré le crime pour son bien est loin de lui déplaire (357). Hadrien transforme ainsi la controverse à son égard en une occasion de communiquer son désir personnel, accessible uniquement par sa propre confession.

La représentation des rumeurs d'un côté, et des réfutations d'Hadrien de l'autre côté, montre une réalité déformante de l'existence impériale, et nous encourage à compenser la dimension affabulatrice de l'imaginaire au sujet d'Hadrien en considérant la perspective de celui-ci. Sur ce point, il importe de remarquer le fait que les accusations relatées dans *Mémoires d'Hadrien* sont largement fondées sur des sources historiques datant de l'Antiquité (d'une façon critique par rapport à ces ressources), notamment *Histoire Auguste, Histoire Romaine* et *Livre des*

Césars[206]. Par conséquent, en illustrant l'opposition entre la perspective d'Hadrien et celle de ses détracteurs, Yourcenar critique à nouveau les limites des ressources historiques, cette fois à propos de celles qui concernent les figures historiques. Ces documents, plus précisément les récits de vie qu'ils livrent, présentent un défaut inhérent, qui est mis à jour lorsqu'ils traitent des moments ou des faits obscurs de la vie de leur sujet. Ils relaient les hypothèses de leurs auteurs ou de leurs contemporains, mais ne font pas l'effort de les comparer au contexte du paysage mental de leur sujet. En raison de ce défaut, la légitimité surgit, venant compenser le poids de ces affirmations par des réflexions approfondies sur le paysage mental d'Hadrien. La façon dont Hadrien cherche à rectifier ce manque de perspective, comme nous l'avons remarqué précédemment, est de revisiter et restituer de manière approfondie des épisodes de vie et ainsi que les authentiques ressentis de son paysage mental. Comme le décrit Rémy Poignault, « ce que les sources contenaient de négatif est ainsi intégré à la construction du personnage[207] ». Le but de cette tâche ne concerne pas nécessairement la rectification factuelle des faits tels qu'ils se sont réellement passés ; car le caractère néfaste des rumeurs ne réside pas tant dans sa déformation du fait, que dans la compréhension obtuse et réductrice d'autrui, qui se permet cette déformation. Dire que « ce n'est pas vrai » ne suffit pas : ce n'est qu'en réhabilitant la personnalité représentée dans sa totalité qu'on prend conscience de la capacité dévastatrice d'un discours parallèle réducteur.

La représentation dans les *Mémoire d'Hadrien*, des exigences qu'implique la condition d'empereur s'achève avec la représentation symétrique de deux discours parallèles, dont chacun représente la réalité de la modalité d'existence particulière aux figures historiques et la limite des ressources historiques qui n'incluent pas cette réalité. D'une part, la vie publique d'Hadrien lui impose de censurer la circulation d'informations qui le concernent et de régler son propre comportement à des fins politiques. Hadrien a un intérêt particulier à orienter le discours officiel vers un récit marqué par l'exemplarité, qui atteint souvent à l'apothéose, privant du même coup Hadrien d'une relation humaine authentique avec ses contemporains, basée sur la compréhension respectueuse et mutuelle de la subjectivité d'autrui. Par rapport à notre connaissance historique, le document officiel – un type de document historique dont il est très probable qu'il soit transmis aux descendants et qu'il constitue une part importante de nos ressources historiques – n'est pas en mesure de compenser la déformation due à l'autocensure,

[206] Dion Cassius, l'auteur d'*Histoire Romaine*, soutient l'hypothèse qu'Hadrien n'a jamais été adopté par Trajan et que c'est l'impératrice qui a forgé son testament au profit d'Hadrien. *Histoire Auguste* répète la théorie de suicide forcé comme la cause de la mort d'Antinoüs.

[207] Poignault, Rémy, « Hadrien », dans Blanckeman, Bruno (dir.), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 361.

mais au contraire il risque de relayer ces informations fausses et fragmentaires, non seulement du point de vue des faits mais aussi en termes de fidélité quant à la représentation du paysage mental d'Hadrien. D'autre part, à cause de l'impact que ses décisions ont sur la vie du plus grand nombre, Hadrien est exposé aux jugements constants qui ne prennent pas en compte la réflexion et le contexte personnel soutenant ses décisions. D'où les rumeurs et les accusations infondées le réduisant à un être égoïste et capricieux. Le fait que la représentation de ces condamnations hâtives et infondées se fonde principalement sur des ressources historiques de l'Antiquité doit nous rappeler qu'une grande partie des documents – que l'on peut référencer pour connaître la vie des figures historiques – ne s'efforcent pas vraiment à l'exploration du paysage mental du personnage auquel on s'intéresse.

Il est très intéressant de voir que la méthode qu'Hadrien a adoptée pour contrer les deux modalités de la négligence concernant sa subjectivité se clôt sur une détermination à raconter sa vie par sa propre voix. Enfin, ce qui explique que la distance se creuse entre le paysage mental d'Hadrien et la perception de lui que se font les autres provient de l'absence de prise en compte de la subjectivité dans la construction du discours dont il est l'objet. Ainsi Hadrien invite les autres à suivre le déroulement véritable et personnel de sa vie comme il l'a fait par son travail d'introspection, pour que ces derniers parviennent à la même réflexion que celle à laquelle il a lui-même abouti : une réflexion qui conduit à conclure que la compréhension d'une vie ne doit pas se fonder uniquement sur des instants phares, que « Certains travaux qui durèrent peu sont assurément négligeables, mais des occupations qui s'étendirent sur toute la vie ne signifient pas davantage » (305) ; et que c'est dans sa continuité que la vie prend son sens.

Chapitre III Les oubliés de l'histoire : le cas de Zénon (et ses semblables)

L'Œuvre au Noir est une entreprise ambitieuse qui vise à représenter le monde européen du XVIe siècle, aux prises avec un conflit religieux. La représentation de cet espace-temps vaste s'achève dans ce roman à travers la reconstitution des innombrables vies qui l'ont peuplé. Au centre de laquelle se trouve un individu singulier nommé Zénon. En suivant son enfance, ses années de formation, sa carrière, sa persécution et sa fin, on entrevoit peu à peu la réalité d'un monde subjugué par une oppression autoritaire atroce, ainsi que les modes d'existence divers des êtres humains qui l'ont subie. Ce projet de l'œuvre se donne comme hétérogène par rapport à ceux envisagés dans *Le Coup de grâce* et *Mémoires d'Hadrien*. C'est Marguerite Yourcenar elle-même qui l'explique le mieux : « *L'Œuvre au Noir* est polyphonique et non monodique[208]. » Certes, le roman est avant tout l'histoire de Zénon, de son parcours de vie consacrée à la recherche interminable de savoir dans une société hostile ; mais aussi celle des autres personnes qui ont partagé avec lui ce monde. Il ne s'agit plus dans cette œuvre d'un être humain qui revisite et raconte sa vie, mais d'une représentation des existences humaines et de leurs voix qui appartiennent au passé réel.

Dans *L'Œuvre au Noir*, « le monde n'y est pas vu et décrit par un personnage central[209] ». Le roman se distancie d'une représentation centralisée produite par une subjectivité privilégiée, dont le récit de vie devient le roman lui-même. L'œuvre envisage plutôt qu'un monde surgisse naturellement, à travers les vies reconstituées. Logiquement, la polyphonie visée par l'œuvre exige une structure narrative adaptée et la narration de l'œuvre devient ainsi ubiquiste. Ne privilégiant plus une subjectivité particulière, elle traverse les milliers d'êtres, s'infiltrant dans leurs paysages mentaux et les rend visibles. Ce cadre, dans lequel le narrateur dirige la progression du récit en gérant le poids narratif de chaque personnage, nous amène inévitablement à réfléchir sur la manière dont les existences humaines du passé, distinctes et anonymes, sont représentées dans l'écriture de l'histoire. En se concentrant sur des êtres humains qui ont mené des vies marginales ou insignifiantes, c'est-à-dire, selon la perspective historiographique, sans pertinence historique, le roman nous encourage à regarder le revers de la construction conventionnelle de l'histoire basée sur une poignée de figures proéminentes.

[208] Yourcenar, Marguerite, « Ton et langage dans le roman historique », dans Yourcenar, Marguerite, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 41
[209] *Ibid*.

Ainsi, l'œuvre suggère que derrière l'histoire apparemment complète avec ses figures illustres, se cache un passé fourmillant d'êtres humains dont nous avons perdu la connaissance à jamais.

La présence du personnage de Zénon est essentielle à l'accomplissement de cette problématique de cette perte et des oubliés de l'histoire. Nous analyserons le fonctionnement de la personnalité de Zénon selon deux pistes principales. La première piste concerne la relation singulière qu'il entretient avec la narration du roman. Bien que son parcours de vie soit indispensable pour le cadre formel de l'œuvre, il ne possède pas d'initiative sur la manière dont son récit de vie se déploie. C'est la voix du chroniqueur – l'une des voix que le narrateur assume – qui fait progresser le récit. La présence de Zénon est souvent écartée et certaines parties de sa vie restent inaccessibles pour le lecteur ; il est certes le protagoniste, mais n'a pas le contrôle sur la représentation de sa vie.

La deuxième piste concerne la marginalité sociale de Zénon. La création du paysage mental du personnage, qui a défié l'ordre établi (sur le plan intellectuel) de son temps, a pour inspiration les histoires réelles des intellectuels du XVIe siècle, dont les réflexions sont également entrées en conflit avec l'institution sociale. Ainsi, l'existence de Zénon se dote d'un pouvoir symbolique qui dirige notre attention vers l'existence de ces esprits marginaux qui ont mené une vie singulière, non comprise par leur communauté. De la même manière qu'eux, en tant que lourd criminel, Zénon attire l'attention du pouvoir qui veut dès lors l'anéantir. Le pouvoir entend le présenter devant le tribunal et transformer sa mort en une sorte de spectacle (même modeste) qui renforcera l'autorité en place. Malgré son statut d'intellectuel marginal, il se distingue d'une façon radicale parmi les plus démunis de la société du XVIe siècle, auxquels l'institution sociale ne porte aucun intérêt. La singularité particulière de Zénon fait de lui non seulement un marginal, mais aussi un être exceptionnel qui le rend distinct d'individus plus marginaux que lui. Ce contraste sert d'évocation efficace qui rappelle au lecteur l'existence et l'oubli des innombrables vies du passé.

Zénon est défini comme un point de référence grâce auquel l'implication historiographique de l'œuvre se déploie. Dans ce chapitre, nous analyserons comment ce protagoniste indispensable figure la problématique de l'œuvre ; d'abord à travers son statut en tant qu'objet de la narration, exposé aux voix qui le réduisent à un objet et ensuite à travers la singularité (doublement) marginale de son parcours de vie.

Nous analyserons d'abord le contexte narratif qui distingue Zénon d'Éric ou d'Hadrien en termes d'initiative dans l'écriture d'un récit de vie. Nous avons remarqué brièvement qu'afin de s'adapter à la multiplicité des voix, la narration de *L'Œuvre au Noir* a dû renoncer à la

première personne afin de se rendre plus agile, capable de traverser et de s'infiltrer librement dans les mondes intérieurs des êtres humains du passé. Par conséquent, la notion de protagoniste en tant que maître du récit de sa propre vie, ne peut plus s'appliquer dans le cas de Zénon. Il n'a pas de contrôle sur la progression du récit ; au contraire, il est un personnage-élément, exposé aux choix du narrateur et aux différentes perspectives qui interprètent sa vie comme ils l'entendent. Sa vie est racontée non seulement par ses propres propos mais aussi et surtout par les diverses voix que le narrateur ramène à la vie. La dynamique entre ces aspects de voix qui représentent la vie de Zénon, particulièrement sa partie obscure et inconnue, mérite qu'on s'y attarde. La voix du chroniqueur fait progresser le récit en suivant la vie de Zénon, c'est-à-dire en régissant l'arrière-plan spatio-temporel de l'œuvre. Elle possède de ce point de vue une capacité importante à délimiter notre connaissance sur certaines parties de la vie de Zénon. Sur le plan conceptuel, Zénon se trouve au même rang que tous les autres personnages de l'œuvre, par le fait qu'il n'est représenté que lorsque la progression du récit le « visite ».

C'est bien le parcours de vie de Zénon qui cerne le cadre formel du roman. Pourtant, le chroniqueur – qui fait progresser le récit en dirigeant l'arrière-plan spatio-temporel de l'œuvre – le quitte librement, en laissant des parties considérables de sa vie hors de portée de la connaissance du lecteur. Ce sont la voix publique et la voix de Zénon même, deux voix souvent contradictoires, qui comblent les lacunes, mais toujours d'une manière insuffisante. En un « sourd et presque toujours imbécile chuchotement choral[210] », la voix publique se rassemble autour de Zénon, mystifie ses actions, voire le réduit au statut d'hérétique ou de sorcier, incompréhensible et dangereux. La position secondaire de Zénon par rapport à la production de discours résulte dans une perte d'une partie considérable de sa vie, ce qui attire l'attention du lecteur sur la problématique de la narration sélective dans la représentation d'un personnage du passé.

Tandis que le traitement narratif de Zénon suggère fortement le thème du malentendu et l'oubli d'une vie dans la perception humaine, c'est le contexte social autour de Zénon qui attribue au protagoniste un caractère symbolique lui faisant incarner cette problématique d'une façon définitive. Inspiré des figures réelles qui ont marqué cette période de l'histoire par l'originalité de leur pensée, la singularité de Zénon – un personnage « "historique" fictif » (839) qui est médecin, philosophe et alchimiste en même temps – réside aussi dans sa vision du monde subversive. Nous proposerons que cette marginalité de Zénon évoque la problématique de l'œuvre en démontrant deux instances de distinction – par rapport à l'ordre social de l'époque et à la vie populaire de son siècle.

[210] *Ibid.*, p. 42.

Par rapport aux évolutions sociales qui ont défini son siècle, par exemple le conflit religieux entre l'hégémonie catholique et les Protestants ou l'ascension de la bourgeoisie, Zénon se met en distance de toutes ces positions majeures. Les Catholiques comme les Protestants sont tous à dédaigner à ses yeux. Il ne s'allie ni à la cause de la bourgeoisie ni à celle de la classe ouvrière. Il est « ailleurs[211] », tant sur le plan physique que mental, loin des événements marquants et du cadre perceptif de l'époque. Cette marginalité, qui régit toutes les interactions sociales de Zénon et le place dans un statut de dissident, évoque au lecteur l'existence des êtres exceptionnels qui ont imaginé le monde d'une manière totalement différente de celle de leurs contemporains, en s'affranchissant de la perception dominante et restreinte imposée par l'autorité du pouvoir en place.

Mais la rupture intellectuelle entre Zénon et ce pouvoir social ne définit qu'une partie de la dimension symbolique du personnage. La complexité de ce personnage est révélée par sa relation avec l'ordre établi, qui veut le détruire. Paradoxalement, c'est lui qui s'intéresse le plus aux pensées de Zénon, ne serait-ce que pour le réfuter et le détruire. En d'autres termes, c'est « grâce à » sa persécution que la personnalité de Zénon et même son paysage mental se précisent, rappelant la manière paradoxale dont les idées novatrices s'inscrivent dans l'histoire (comme dans le cas de Galilée, par exemple). Même si Zénon est une figure persécutée, il est un être historique (non dans le sens qu'il a existé, mais que son parcours est inspiré de l'histoire) avec un nom, remarqué et chassé par le pouvoir et dont le procès et la mort constituent un événement. Assurément, Zénon n'est pas Hadrien ; il ne participe pas à la construction d'un monde ; il n'est pas possesseur d'un privilège à revisiter sa vie en attendant la mort en toute sérénité. Mais il n'est pas non plus qu'un être anonyme dont nous ne connaissons que quelques fragments, voire rien du tout, de sa vie – notamment les vies que Zénon a rencontrées au cours de sa vie d'exilé, des vies plus marginales que la sienne. Même si c'est par le biais du spectacle du procès qu'il a enduré, Zénon est connu, de ses contemporains et de son lecteur.

Ainsi, par rapport à l'évocation du thème de l'oubli dans l'écriture de l'histoire, la marginalité sociale qui définit Zénon fonctionne dans deux directions distinctes. D'un côté, la singularité de sa pensée qui dépasse le cadre perceptif du temps nous évoque l'existence des êtres exceptionnels et « hors temps » dans le passé. De l'autre, la marginalité de sa pensée et le conflit qu'il a mené avec l'hégémonie sociale du temps lui confère toujours le statut paradoxalement exceptionnel d'un fugitif remarqué et ainsi le distingue d'avec ses contemporains anonymes, tout en faisant allusion à la disparition quasi absolue de ceux-ci dans l'histoire.

[211] Julien, Anne-Yvonne, *"L'Œuvre au Noir" de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1993, p. 52.

L’interaction entre les différents aspects de la voix narrative

La narration de *L’Œuvre au Noir* se donne comme démultipliée, prête à prendre en charge les nombreuses voix des êtres divers qui constitueront la polyphonie du roman. Nous pouvons classifier ces voix en plusieurs catégories. D’abord, la narration assume la voix de chacun des personnages. Ce faisant, elle transmet les paroles des personnages telles quelles et traduit leur pensée en description langagière. Ainsi, elle rend visible le monde intérieur des personnages. Ensuite, il y a la voix d’un chroniqueur impersonnel, qui gère la progression spatio-temporelle du roman. Le regard du chroniqueur sélectionne le plan spatial et temporel de chaque chapitre et ainsi fait progresser le roman. Enfin, on compte une autre voix singulière, collective, celle du « public ». Introduite par le pronom « on », elle forme un ensemble des voix des personnages anonymes dont l’identité et la crédibilité varient. Grâce à ces voix distinctes, le contexte narratif de *L’Œuvre au Noir* se distingue de ceux traités précédemment dans notre recherche, par le fait que la production d’un récit de vie n’est pas contrôlée par le protagoniste-narrateur mais se donne comme partagée entre des entités variées. A la différence du cas d’Éric ou d’Hadrien, dont la présence en tant que narrateur est constante tout au long du récit, Zénon est plutôt un objet de représentation et souvent absent dans le récit. Sa présence limitée crée une rupture dans le récit de sa vie, sur lequel des versions concurrentes des événements se forment.

Dans ce sous-chapitre, nous entendons analyser cette dynamique entre les voix narratives distinctes et son implication par rapport le problématique de l’œuvre. Nous réfléchirons à la façon dont la position narrative secondaire du protagoniste par rapport à la production du récit de vie expose le problème de représentation partielle d’une existence humaine.

Au cours de la progression de l’œuvre, nous pouvons observer que la vie de Zénon est représentée avec de nombreuses lacunes. *L’Œuvre au Noir* est un récit de vie dont les sections variées se voient attribuer des volumes figuratifs différents. Notre proposition est que cette organisation lacunaire du roman est le résultat de la position subordonnée du protagoniste dans la narration ; un phénomène qui reflète, de sa part, le manque de notre connaissance historique des vies marginales qui ont inspiré la création de Zénon. Afin de démontrer notre proposition, nous examinerons la représentation de la vingtaine d’années de Zénon passées en pérégrinations, laissée largement dans l’obscurité. Plus précisément, nous analyserons la manière dont l’auteure de *L’Œuvre au Noir* figure cette lacune, due à une perte essentielle dans notre connaissance historique.

Comme le souligne Yourcenar, la vie de Zénon s’inspire de l’existence de divers êtres humains au XVIe siècle. Cela implique que la portée de l’écriture a dû être limitée par la

connaissance historique de ces vies. En d'autres termes, les lacunes dans le récit de la vie de Zénon – dont les contours sont délimités par la voix du chroniqueur – ne sont pas des aspects arbitraires, mais celles qui reflètent les lacunes de nos connaissances historiques. Ce qui est remarquable dans le roman relève du choix de l'auteure de ne pas combler ces interstices par des parcours imaginés. Au contraire, l'écriture accentue l'intraçabilité du protagoniste. Au lieu de minimiser dans le roman cette partie obscure pour évoquer une histoire lisse, détournant le regard du lecteur de cette perte dans notre connaissance historique, l'écrivaine a choisi de mettre en relief cette rupture.

Afin de parachever cet effet, Yourcenar structure une dynamique intéressante entre trois voix narratives pour attirer l'attention du lecteur sur l'impossibilité même de représenter ladite lacune dans la vie de Zénon. La voix du chroniqueur accélère ou ralentit la vitesse de la narration selon la possibilité que permet la connaissance historique fragmentaire. Sous son orchestration du récit, une rétraction du temps a lieu, qui se focalise sur les sept dernières années de Zénon et qui en revanche laisse la période de ses voyages ci sous-représentée. C'est la voix publique qui se charge du rôle de figurer cette période lacunaire, mais elle est d'une crédibilité limitée. Ces comptes rendus fantaisistes, auxquels il est difficile de donner crédit, ne se montrent pas à la hauteur pour faire la lumière sur les pérégrinations de Zénon. Finalement, l'attente du lecteur dans ces explications se trouve satisfaite par la voix du protagoniste mais partiellement seulement. Comme la priorité de Zénon n'est pas de raconter sa vie, mais de se rendre invisible pour éviter l'oppression de l'ordre établi, il ne montre aucun intérêt à offrir un récit intégralement compréhensible de sa vie. Le lecteur est donc invité à reconstituer par lui-même la période lacunaire de Zénon en s'appuyant sur les informations disséminées tout au long du récit, seulement pour constater qu'une telle reconstruction n'est au mieux qu'une virtualité – la lecture amène le lecteur au point du départ, où les parties obscures de la vie de Zénon reste inéclaircies. Après la lecture circulaire, le lecteur parvient à accepter le fait qu'une partie considérable de sa vie demeura toujours perdue pour lui. La composition des voix narratives dans laquelle le protagoniste prend une position secondaire par rapport à la narration du récit crée un effet symbolique. La structure narrative rappelle l'incomplétude de nos connaissances historiques sur des vies marginales qui étaient en désaccord avec la société et ont vécu une vie d'exilé.

La voix narrative que nous entendons examiner tout d'abord est celle du chroniqueur. Bien que son rôle se donne principalement comme celui qui décrit, c'est-à-dire de relater « le trajet

biographique[212] » de Zénon, le chroniqueur détient un pouvoir considérable par rapport à l'horizon de la lecture. Car c'est à travers sa voix que le plan spatio-temporel de l'œuvre est déterminé. Il n'y a là certes rien de nouveau dans le fait qu'un narrateur gère le plan du roman en retraçant le parcours de vie de ses personnages d'une manière sélective. Cependant, dans le cas de Zénon, personnage historique-fictif, dont l'invention est fondée sur l'histoire, le choix de se concentrer sur un moment particulier est toujours une décision plus lourde qu'elle ne l'est dans le cas d'une création fictive qui n'est pas contrainte par la connaissance historique. Comme l'avoue l'écrivaine, « le temps et le lieu » (839) tirés de l'Histoire ont été indispensables pour attribuer à Zénon sa réalité particulière. Ce qu'il nous faut noter dans ce propos est que le parcours de vie de Zénon a été inspiré fortement des moments tirés de la vie des figures historiques – des moments qui appartiennent au domaine du fait historique. Le regard du chroniqueur n'opère pas ses virages narratifs d'une façon arbitraire, car il est canalisé par la réalité du passé. Ces choix sont intimement liés aux champs de possibilités que nos connaissances historiques permettent. C'est dans ce contexte que nous prévoyons d'examiner le regard du chroniqueur dirigeant la lecture dans certaines directions, ainsi que son implication.

Le chroniqueur de *L'Œuvre au Noir* suit la vie de Zénon dans sa quasi-totalité. Dans ce roman dont la structure temporelle couvre une période d'à peu près 60 années (Zénon est né, selon Yourcenar, le 24 février 1510 et il est mort dans sa cellule le 17 février 1569), chaque année se voit représentée selon des proportions (fort) différentes dans le roman. La composition spatio-temporelle de l'œuvre régie par la voix du chroniqueur focalise le récit sur les quelques dernières années de la vie de Zénon passées dans l'hospice du couvent des Cordeliers de Bruges, laissant sous silence ses deux décennies de pérégrinations à travers plusieurs pays.

L'augmentation de la densité de la représentation est remarquable dans ce schéma figuratif, particulièrement lors de la transition entre chaque partie du roman. La première partie de l'œuvre (intitulée « La Vie errante ») qui traite des cinquante premières années de Zénon à un rythme accéléré, n'occupe qu'un peu moins de la moitié du livre. Les deux dernières parties, qui traitent des sept dernières années de la vie de l'alchimiste, se voient accorder une densité figurative bien plus accrue, occupant le reste du roman. Avec l'introduction de la deuxième partie (intitulée « La Vie immobile »), les déplacements de Zénon prennent fin et l'écriture de l'œuvre se focalise sur quelques années de sa vie retirée dans un dispensaire attaché au couvent, une décision prise pour tenter de se soustraire à la chasse frénétique lancée contre les idées jugées subversives de Zénon. Avec la transition entre la deuxième et la troisième partie, un rétrécissement de plus est effectué. La densité de la narration augmente encore une fois, étant

[212] *Ibid*., p. 62.

donné que la troisième partie ne traite que des quelques dernières semaines de Zénon qui se déroulent au cours de son procès jusqu'à sa mort. Le champ de la figuration spatiale de l'œuvre se contracte aussi, alors que la densité de la représentation par rapport au temps passé s'accroît. Au fur et à mesure que le récit progresse, son plan spatial se réduit. Tandis qu'au cours de la première partie la narration parcourt des nombreuses villes européennes, dans la deuxième et la troisième partie son plan spatial se réduit à la ville de Bruges, puis à la cellule de Zénon, respectivement. Comme le souligne Daniel Régnier-Roux, dans le traitement spatial du récit s'opère « une sorte de rétrécissement et de fermeture de l'espace[213] », faite pour focaliser sur la représentation du monde intérieur de Zénon (et sur, voulons-nous ajouter, la vie des êtres humains qu'il rencontre au cours de son séjour dans l'hospice).

Le rétrécissement spatio-temporel met en relief les parties inaccessibles dans la vie de Zénon. Grâce à la chronologie construite par Régnier-Roux[214], nous pouvons percevoir de manière succincte le rétrécissement temporel et spatial effectué au cours de la progression de l'œuvre et son effet sur la représentation de la vie de Zénon. Nous entendons nous concentrer plus particulièrement sur la structure narrative de la première partie, parce qu'elle contient une représentation – lacunaire et ainsi problématique – des voyages de Zénon. Elle traite de la période depuis la naissance de Zénon en 1510 jusqu'à la fin de sa longue pérégrination. Trouvant l'éducation officielle – offerte par l'Eglise et les établissements universitaires – limitée du fait de son adhésion surannée à la vision chrétienne du monde, Zénon décide de parcourir le monde en quête de savoir et d'une sécurité dans laquelle il pourra expérimenter sa connaissance sans contrainte. Cette période prend fin avec l'ordre de saisie et de destruction de son livre à Paris en 1562 – une décision qui pousse Zénon à quitter la ville puis à regagner sa ville natale de Bruges.

La particularité narrative de cette partie est l'absence remarquée du protagoniste du premier plan du récit. La plupart de ces cinquante années ne nous parviennent qu'à travers des narrations fragmentaires et des rumeurs vagues. Le fait que la voix du narrateur suive la vie de Zénon à distance (parfois en l'absence même de Zénon dans la narration) est sous-entendu par l'introduction tardive de celui-ci dans le récit. Le roman commence non par l'apparition de Zénon mais par celle de son cousin Henri-Maximilien. Ce n'est qu'en accompagnant le trajet de celui-ci que le lecteur rencontre enfin Zénon. De plus, à ce moment du récit (on est au printemps de 1530), Zénon est déjà âgé de vingt ans et s'est décidé à quitter Bruges pour rejoindre Compostelle en espérant y apprendre quelques arcanes alchimiques. Le lecteur est

[213] Régnier-Roux, Daniel, « "Les cloisons du temps semblaient avoir éclaté" Réflexions sur la chronologie dans *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletins de la SIEY*, n° 17, 1996, p. 22.
[214] *Ibid*., p. 32-40.

informé, sur ce qui s'est passé jusqu'à ce point du récit dans la vie de protagoniste, grâce à la conversation entre les hommes ; mais seulement d'une manière indirecte et lacunaire. On y apprend qu'il avait reçu une éducation ecclésiastique mais qu'il a renoncé à une carrière de religieux, qu'il a été impliqué dans un incident concernant les artisans dans la fabrique du père d'Henri-Maximilien, un grand banquier. Ce sont bien des parties de sa vie sur lesquelles le chroniqueur reviendra brièvement dans les chapitres suivants. Mais hormis ces mentions, les vingt premières années de la vie de Zénon resteront inconnues.

Quittant les deux hommes, la narration remonte le temps, pour retracer ces vingt années, jusqu'au moment où Zénon quitte Bruges. Brusquement, le chroniqueur dirige son propos vers d'autres vies que celle de Zénon et ainsi crée à nouveau une rupture narrative. Il nous amène à la scène de la révolte protestante de Münster et à celle de la mort des parents de Zénon qui y participaient, puis vers Cologne où vivaient les Fugger, grande famille de la bourgeoisie financière qui a adopté Martha, la demi-sœur de Zénon. Dans ces épisodes, la présence de l'alchimiste reste ténue. Il est complètement absent dans l'épisode de Münster ; il ne réapparaît que brièvement à Cologne, en tant que médecin qui soigne les habitants de la ville ravagée par la peste. Nous sommes en 1549. Depuis le départ de Bruges, Zénon ne surgit de nouveau qu'après encore presque vingt ans d'absence – vingt ans passés dans les voyages obscurs qui ne sont jamais représentés d'une façon directe.

Dans la construction figurative de *L'Œuvre au Noir*, la voix du chroniqueur attribue aux périodes de vie de Zénon des espaces figuratifs différents. La représentation des quarante premières années de celui-ci est survolée avec une rapidité exceptionnelle. Malgré le titre « La Vie errante » (de Zénon), la présence de celui-ci est fortement estompée dans cette première partie, contrairement aux deux parties suivantes dans lesquelles la persécution de Zénon est le sujet principal. Le chroniqueur aurait pu développer davantage cette partie dans la vie de Zénon, particulièrement ses vingt ans passés en voyages. C'est dans la parole de Yourcenar qu'on peut trouver la clé pour comprendre le choix narratif qui opte pour le contraire. L'écrivaine ne nie pas qu'une partie considérable de la vie de Zénon reste dans l'ombre, qu'elle a bien réfléchi à l'approfondir, quitte à augmenter considérablement le volume du roman. Mais elle a finalement décidé de s'en abstenir, car ce choix aurait compromis « la hiérarchie des faits et des souvenirs » (874). Cela signifie que la focalisation effectuée par le chroniqueur était un choix à la fois figuratif et historiographique.

Figuratif, parce qu'elle est construite d'une manière à établir une hiérarchie entre la partie qui concerne la vie de Zénon passée en voyages et celle qui s'est passée dans l'immobilité – immobilité qui l'a conduit à la persécution et au suicide. Comme l'affirme l'auteure, le thème

central du roman est la représentation des êtres qui « échappent à leur temps, quitte parfois à se meurtrir contre les parois dont ils sont prisonniers » (855). Les années d'errance de Zénon sont d'une importance secondaire par rapport à la figuration de la période de sa vie qui se déroule au sein de la communauté populaire de Bruges et celle de son procès. La densité de représentation est structurée afin de refléter cette hiérarchie.

Historique, parce que l'envergure de la représentation de la période de voyage est dépendante a priori de la ressource historique. Comme dans ses autres ouvrages historiques, Yourcenar énumère dans la note de l'auteur le fondement historique de *L'Œuvre au Noir*, à savoir des informations concernant diverses personnages historiques dont les parcours ont inspiré celui de Zénon. A l'aide de cette note, nous pouvons constater que l'approfondissement d'un épisode ou la réduction d'autres sont déterminés par la ressource historique pouvant venir soutenir chaque développement figuratif. Les épisodes qui ont une chance d'être racontés par le chroniqueur s'appuient sur des épisodes comparables dans l'histoire. La naissance illégitime ainsi que l'éducation ecclésiastique de Zénon (le chapitre « Les Enfances de Zénon ») s'inspirent de celles d'Erasme. La révolte des tisserands contre la dégradation des conditions de travail (« La Fête à Dranoutre ») causée par l'introduction de la machine à tisser (que Zénon a montée), s'inspire d'incidents similaires qui ont eu lieu en Europe à cette période. L'implication de Zénon dans le conflit de pouvoir à la cour suédoise (« Les Derniers Voyages de Zénon ») a comme une référence historique l'aventure de l'astrologue Tycho-Brahe. Le procès de Zénon (« L'Acte d'accusation ») s'inspire de celui de Campanella.

Si les ressources historiques qui nourrissent ces épisodes sont solides quant à leur crédibilité, l'homme qui a inspiré le voyage de Zénon est plutôt problématique à cet égard. Le voyage de Zénon après son départ de Bruges suit « de très près » (841) l'errance de Paracelse. L'errance, parce que Paracelse a dû quitter la ville de Bâle où il a pratiqué et enseigné la médecine après qu'il a ouvertement nié la pratique galénique dominant alors cette science – comme Zénon qui a dû quitter l'université de Montpellier après une querelle similaire. Les pérégrinations de Paracelse après sa sortie de Bâle sont au mieux « réelles ou légendaires » (*ibid.*). Si ses séjours dans les villes du nord de l'Europe sont vérifiables par d'autres sources, les autres – dans les pays d'Orient par exemple – ne sont soutenues que par les affirmations de Paracelse lui-même. Comme nous l'avons vu, au lieu d'imaginer cette période de voyages, Yourcenar décide de la laisser dans l'obscurité, en greffant le caractère légendaire de l'errance de Paracelse sur la représentation du voyage de Zénon. Le voyage des initiés en alchimie dans des contrées méconnues du monde occidental de leur époque était un aspect constant dans la biographie des alchimistes du passé et Yourcenar le sait. Peut-être s'agissait-il d'une vérité ou tout simplement

d'un mensonge conventionnel. Au lieu de développer l'une de ces possibilités, qui aurait demandé une imagination sans fondement historique, l'écrivaine préfère accentuer l'impossibilité même de le savoir.

Le choix figuratif manifesté par la voix du chroniqueur organise la représentation des quarante premières années de la vie de Zénon selon la nécessité thématique et l'exigence de la fidélité historique. Ainsi, à travers la première partie de l'œuvre, le chroniqueur dessine une vie pleine de lacunes, outre quelques épisodes de l'adolescence de Zénon. Ce qui nous intéresse dans ce constat est le fait que la figuration du vide représentationnel est aussi partagée par d'autres voix assumées par la narration. Afin de mettre en relief l'insuffisance de ressources et l'ambigüité autour de cette période, l'écrivaine a choisi une autre voix pour la figurer : la voix publique (c'est aussi le nom du chapitre qui traite du voyage de Zénon. La version anglaise du roman a opté pour un titre plus direct qui accentue le fait que c'est la voix des autres qui prend la parole ici : il est intitulé « They said… » (Ils disaient)). Ce chapitre est constitué d'une collection de comptes rendus anonymes qui prétendent voir ou connaître Zénon depuis son départ de Bruges. Il nous intéresse parce qu'il est structuré de manière à solliciter la participation du lecteur, c'est-à-dire à vérifier les informations données dans le chapitre par les énonciations de Zénon, disséminées dans l'ensemble de l'œuvre.

Les propos réunis dans la voix publique racontent, d'un rythme rapide, les pérégrinations de Zénon. D'après ces comptes rendus, son voyage couvre non seulement les villes universitaires où s'exerçaient les recherches à la pointe du progrès comme Paris ou Montpellier, mais aussi celles du Moyen-Orient (une région géographique privilégiée dans les histoires légendaires des alchimistes). Ce qui fait contraste avec l'immensité géographique abordée dans ce chapitre est sa petitesse. Les quelques minces pages ne nous livrent que des anecdotes par rapport aux activités ou aux engagements de Zénon dans ces recoins du monde. Dans la voix des autres, Zénon est associé à des pratiques immorales et au caractère mystérieux d'un magicien. Or, il faut noter que le caractère principal de ces suppositions se définit par leur incertitude. A Paris « On crut » (600) le voir dans un quartier où l'on disséquait secrètement les morts. Il a fréquenté des gens « sans aveu » (*ibid.*). Un médecin flamand a conservé le souvenir de son nom lors d'une rencontre à Bâle : « c'était lui sans doute » (*ibid*.). « On crut » (*ibid.*) le voir en Languedoc, reconnu « dans le personnage d'un magicien séducteur de femmes » (*ibid.*), un compte rendu fantaisiste qui affaiblit la crédibilité même de la preuve de la présence de Zénon. Ce dernier, selon certains, a amassé une richesse énorme en ayant rénové le feu grégeois (*ibid.*), qui entraîne une grande perte pour la flotte espagnole. De plus, la voix publique n'est

pas une entité homogène. Elle porte en soi des versions des faits et des perspectives distinctes, qui parfois se contredisent. Est-ce que Zénon a reçu son diplôme après ses études à Montpellier ? Certains « fort dignes de foi » (*ibid.*) l'assurent, pendant que d'autres prétendent « qu'il avait renoncé aux titres sur parchemin en faveur de la seule pratique expérimentale » (*ibid.*). Certains l'accusent d'être impliqué dans l'assassinat d'un enfant. « Pour les grossiers ou les crédules » (*ibid.*) c'est la preuve d'un acte de sorcellerie auquel est impliqué Zénon, mais « sur les lèvres des plus doctes » (*ibid.*) cette prétendue atrocité devient une opération de transfusion de sang.

Comparée avec celle du chroniqueur qui ne soulève pas de doute ou d'incertitude sur ce qu'elle transmet, la voix publique se distingue par son caractère suspicieux et réducteur. Elle ne se révèle pas à la hauteur pour transmettre une connaissance solide sur le voyage de Zénon ; au contraire, c'est l'essence même de la voix publique que de ne pas être fiable. Comme le souligne Anne-Yvonne Julien, la voix publique « sait peu, mais dit beaucoup[215] ». La polyphonie douteuse de la voix publique consiste dans ce que la chercheuse appelle « l'effet de brouillage[216] » qui complique le travail du lecteur pour appréhender la vie de Zénon pendant cette période. Si la figuration sélective de la voix du chroniqueur laisse une lacune, cette dernière ne se voit pas pour autant comblée efficacement par la voix publique. En revanche, cette partie de la vie de Zénon reste inexpliquée, voire rendue plus mystérieuse, du fait des affirmations réductrices et contradictoires faites par la voix publique.

Le mystère sur la période de voyage dans la vie de Zénon semble nécessiter une autre voix pour être résolu : la voix de Zénon lui-même. Lorsqu'il est avéré que la voix du chroniqueur et celle du public ne sont pas suffisantes pour faire la lumière sur cette période restée dans l'ombre, Zénon réapparaît dans le récit. Clarifiera-t-il finalement les régions ténébreuses de sa vie ? Ici Yourcenar organise ingénieusement les voix narratives et ainsi gère l'attente du lecteur d'un récit complet, en lui faisant percevoir qu'une telle aspiration est impossible en termes de connaissance du passé. La voix du chroniqueur, celle du public et celle du protagoniste proposent leurs versions des faits (ou l'absence de ceux-ci), qui ne sont pas sans contradiction. Le lecteur est ainsi incité à une lecture circulaire de la recherche de vérité, dans laquelle il a à faire le tri dans des mensonges afin de reconstituer le voyage de Zénon. Circulaire, parce qu'à la fin sa lecture, le lecteur parviendra au même constat que celui qu'il avait eu dès le début : que certaines parties dans la vie de Zénon sont irréversiblement perdues.

[215] Anne-Yvonne, Julien, *op.cit*., p. 63.
[216] *Ibid*., p. 64.

C’est dans ce contexte que le lecteur reprend contact avec Zénon, autrement dit qu’il l’entend parler à nouveau. Nous sommes en octobre 1551, dans la ville d’Innsbruck, vingt-et-un ans après le départ de Bruges. L’étudiant ambitieux d’hier est désormais devenu un dissident intellectuel chassé pour ses idées subversives. La structure du chapitre « La Conversation à Innsbruck » ressemble à celle du premier chapitre. On voit de nouveau Zénon à travers la médiation d’Henri-Maximilien, celui-ci cherchant un chirurgien qui pourrait soigner ses blessures reçues lors d’une bagarre dans une auberge. Henri-Maximilien, comme cela s’était déjà produit sur sa route il y a vingt ans, reconnaît sous le capuchon le visage de Zénon.

La trajectoire racontée par la voix de Zénon dessine un contraste intéressant avec la version constituée par la voix publique. Le travail de comparaison des deux versions rend visible la relation complexe entretenue entre les deux, qui ne se contredisent pas complètement tout en proposant des virtualités impossibles à vérifier. La complexité réside dans la façon dont les deux trajectoires de Zénon se chevauchent. Certes, le chroniqueur semble discréditer la crédibilité de la voix publique : ce sont des « divers contes, variés [...] selon les goûts de ceux qui répandaient ou inventaient ses [Zénon] aventures » (601). Pourtant, par rapport au problème de localisation géographique, la voix publique, en fait, suit Zénon avec une certaine précision. Elle retrace le parcours de Zénon avec une certaine justesse, allant de la région languedocienne (Montpellier) à la Barbarie (Alger), en passant par son séjour à Gênes. En revanche, reconstituer les activités de Zénon pendant ce temps se révèle plus problématique, parce que Zénon n’est pas intéressé à rectifier la version des faits qui circule à son sujet. Il est vrai qu’on lui attribue des voyages qu’il n’a jamais faits. Mais il est aussi vrai qu’il a volontairement laissé circuler les rumeurs, « pour être tranquillement ailleurs que l’on [l]e croit. » (643) Etablir un récit complet, fidèle à ses expériences n’intéresse pas Zénon ; il vise plutôt à se « rendre invisible » (658), à éviter l’oppression du régime religieux-autoritaire.

Ce contexte rend le travail de reconstitution extrêmement compliqué. Il n’y a qu’un moment où la voix publique et celle de Zénon évoquent un même séjour, celui qui s’est passé à Alger. Les deux versions sont entièrement d’accord pour dire que Zénon y a mené un travail balistique sur l’amélioration du Feu grégeois. Hormis ce détail, les deux voix dessinent deux parcours qui ne permettent pas un recoupement. Elles sont d’accord sur le fait que Zénon était à Gênes, mais tandis que la voix publique affirme qu’il y a été impliqué dans un conflit avec le physicien privé du Doge, Zénon se contente d’affirmer tout simplement qu’il a séjourné dans la ville. La voix publique rapporte également des séjours impossibles à vérifier, comme celui en Catalogne et au pays des Agathyrses. Comment doit-on appréhender ces affirmations ? Le lecteur peut bien les disqualifier ou les valider, ces deux choix sont possibles puisqu’aucun de ces détails ne sont

réfutés par Zénon lui-même. Si on opte pour une version la plus extensive en sélectionnant des détails qui ne sont pas réfutés par le protagoniste, il nous reste toujours « une longue éclipse » (601) de huit ans demeurant complètement inconnus, depuis le départ de Zénon d'Istanbul à sa réapparition à Bâle. Aucune information n'est trouvable sur cette période.

Au lieu de rectifier des rumeurs qui circulent autour de lui, Zénon s'ingénie à se doter d'une identité fausse pour obscurcit de plus son parcours de vie à ses chasseurs. Lors de son retour à Bruges, Zénon ressent la nécessité d'une fausse identité, avec une histoire inventée et complète. Une identité imaginaire, qui peut convaincre les autres que la personne devant eux n'est pas Zénon. A l'aide du document d'un médecin défunt qu'il a acheté, Zénon crée Sébastien Théus, chirurgien venant d'arriver à Bruges. De plus, afin de rendre cette fausse identité plus vraisemblable, Zénon rédige aussi une biographie fictive de Sébastien Théus. Le rôle de cette biographie est clair. Muni des détails de « sa propre vie soigneusement choisis de manière à n'étonner ou à n'intéresser personne » (677), Zénon s'emploie à créer un personnage le plus insignifiant possible et à orienter toutes tentatives d'investigation sur lui vers une impasse. La rédaction de la biographie de Sébastien Théus se différencie profondément d'avec le projet entrepris par Hadrien ou Éric de se raconter. Si, pour ces deux derniers, l'objectif de l'écriture était de proposer la vérité subjective de leur vie, celui du projet de Zénon va dans le sens contraire. Pour lui, l'acte de se raconter ne signifie pas le triomphe de la vérité sur les mensonges, mais plutôt un danger mortel qui risquerait d'attirer vers lui des persécuteurs. Selon la perspective de Zénon, il n'est pas question de contrer ou de rectifier des faux discours (aussi petits soient-ils) sur sa vie. Il s'agit au contraire de les faire se propager afin de se dissimuler sous un réseau de virtualités, dans lequel ses chasseurs se perdront. La relation qu'il entretient avec les autres voix narratives nous révèle ainsi que se trouver dans une position où l'on peut établir son récit de vie est une sorte de privilégie qui n'est pas permis à tous, et que, pour certains, le fait d'exister et de se montrer en tant que soi-même peut mener à une persécution grave et qu'il est nécessaire alors d'employer la stratégie du mensonge ou de la diffusion (ou de laisser diffuser) des discours faux.

Comme le souligne Anne-Yvonne Julien, *L'Œuvre au Noir* est « riche des vies *virtuelles* de Zénon » et c'est au lecteur de « faire l'inventaire de ces possibles[217] » ; mais ce n'est que pour constater à nouveau des pertes irréversibles dans la connaissance de la vie de Zénon. Le travail de recoupement entre trois voix concernant la période de pérégrinations de Zénon se révèle infructueux. Le lecteur est arrivé au même constat que celui du départ. Certes, la voix de Zénon affirme que la voix publique a contenu plus de vérités que le lecteur ne le soupçonnait.

[217] *Ibid*., p. 64.

Pourtant, même après quelques confirmations par Zénon, ces vingt années restent largement dans l'obscurité. De plus, cette situation d'incertitude est rendue plus complexe du fait de l'initiative prise par Zénon de chercher à perturber activement l'établissement de la vérité de sa vie.

La dynamique entre les trois voix assumées par la narration s'accomplit ainsi. La création de Zénon, ce personnage historique-fictif inspiré de la vie de penseurs exceptionnels du XVIe siècle, laisse inévitablement apparaître, dans la figuration de la vie de celui-ci, des lacunes causées par une insuffisance de ressources historiques. Ce manque lui-même témoigne de la manière dont l'écriture de l'histoire traite ces êtres humains. Celle-ci en effet privilégie leurs idées et le conflit intellectuel que celles-ci ont suscité tandis que le reste de leur existence est négligé et non représenté. La structuration de l'œuvre effectuée par la voix du chroniqueur, précisément le rétrécissement du temps et de l'espace qui survole rapidement les années de voyages de Zénon afin de se donner le temps de se focaliser plus longuement sur la fin de sa vie, reflète cette hiérarchisation dans l'écriture de l'histoire. L'organisation du roman imite la perspective selon laquelle l'écriture doit se concentrer, en termes de représentation de la vie, sur les périodes supposées pouvoir produire des pertinences historiques.

Dans *L'Œuvre au Noir*, cette lacune qui apparaît inévitablement, liée à la nécessité historique, est montrée d'une manière ingénieuse, en impliquant la voix publique et celle du protagoniste dans sa représentation. La voix publique, qui rassemble autant d'affirmations que de rumeurs, semble aberrante mais se révèle étonnamment crédible lorsqu'elle est vérifiée en étant comparée aux affirmations du protagoniste. Pourtant, même si la comparaison entre ces deux discours permet de dessiner des possibilités par rapport à la reconstitution des lacunes dans la vie de Zénon, la situation existentielle autour de celui-ci limite cette entreprise au domaine d'une virtualité. Ici la relation particulière entre la narration du récit et le protagoniste est mise en évidence. Lorsque, dans le cas d'Éric ou d'Hadrien, il s'agissait pour eux de proposer une justification ou une réfutation face à la figuration venue de l'extérieur à l'aide de leur propre initiative de se raconter, un tel contrôle du récit de vie n'est pas permis à Zénon. Non seulement il ne se trouve pas dans une position privilégiée pour raconter sa vie en toute liberté, mais il est davantage motivé à propager des informations fausses pour brouiller la vérité de sa vie. L'intérêt personnel du protagoniste relègue l'attente du lecteur dans une impossibilité d'échafauder une reconstitution définitive. Le lecteur est incité à participer activement à l'élaboration d'une version plus réaliste et plausible à l'aide d'un recoupement entre des comptes rendus divers, mais ce travail lui-même le conduit vers le même point de départ. La

lecture participative menant à envisager des virtualités de Zénon ne franchit pas le seuil des possibilités hypothétiques.

La relation distincte qu'entretient Zénon avec la représentation du récit de sa propre vie mène le lecteur à la confrontation brutale avec l'inanité de sa lecture, avec le constat que, pour certaines parties, ce passé restera à jamais dans la sphère de l'hypothèse non vérifiable. Cela définira le fondement du discours de l'histoire que *L'Œuvre au Noir* communiquera – le bannissement des innombrables vies humaines au cours de l'écriture de l'histoire. Il s'agit ici de fissurer la narration historiographique en exposant ses négligences ; par la représentation d'une subjectivité qui ne se raconte pas mais, tout en évoquant que le passé humain est plein de telles existences.

La marginalité paradoxale de Zénon

Le contexte narratif de Zénon est structuré de manière à évoquer le fait que l'entrée dans l'histoire n'est jamais un phénomène qui se produit pour l'ensemble des êtres humains du passé d'une manière équitable. Au contraire, la relation qu'entretient Zénon avec la production et la circulation de son récit de vie nous a conduit à constater que l'acte de se raconter est lui-même un privilège, qu'il nous faut faire face à la réalité que de nombreuses existences du passé restent inexprimées.

Le contexte narratif de Zénon figure le thème central de l'œuvre – la représentation fragmentaire de l'existence humaine dans l'écriture de l'histoire – dans une dimension individuelle. Le contexte social autour de Zénon figure la même problématique depuis l'optique de l'interaction entre les classes sociales. Zénon est un personnage dont l'individualité et la subjectivité créent un conflit fort avec l'ordre établi de son temps. Il tente d'échapper à l'obligation à se soumettre à un parcours de vie qui serait dicté par les normes de la société. Au centre de sa lutte se trouve évidemment le conflit intellectuel qu'il a mené contre la vision chrétienne du monde de son temps. Plus précisément, c'est son refus de penser comme l'exigerait le système de perception hégémonique qui marginalise Zénon, le jetant dans la persécution et dans le danger de mort. Les nombreux refus qu'il exprime – contre l'éducation ecclésiastique et la carrière sûre d'un clerc, par exemple – le conduisent à une existence d'exilé, destiné à être écrasé par l'autorité.

Dans ce contexte, on pourrait dire que Zénon est un personnage défini par sa marginalité. Cependant, l'ingéniosité de l'écriture de *L'Œuvre au Noir* réside dans sa représentation d'un parcours de vie conditionné par cette marginalité, qui approfondit la notion même de

marginalité. Tout d'abord, la marginalité de Zénon est traitée sur un plan conventionnel, dans le sens où elle fait imaginer le lecteur le vécu d'un dissident intellectuel dans l'histoire, exilé et chassé, qui erre dans le monde. Durant cette période, Zénon se définit par sa désaffection de la société et des hommes, qui ne comprennent pas sa vision novatrice du monde. Sa maturation intellectuelle l'amène à s'opposer à l'ensemble de la société (ainsi qu'à toutes les classes sociales) qui n'accepte pas la libre application de l'intelligence humaine et de son potentiel. Grâce à ses connaissances en arcanes, il négocie avec les princes de ce monde pour acheter sa sécurité, mais n'y parvient jamais. Toujours en fuite, il est hors du monde, en marge.

Or, cette marginalité de Zénon est aussi paradoxale, parce qu'elle le chasse de la société mais aussi le convoque au centre de celle-ci. Car s'il est vrai que sa singularité le condamne à une vie d'exilé, c'est aussi grâce à l'anticonventionnalité de sa pensée que Zénon se voit inscrit – même si c'est d'une façon réductrice – dans le discours social officiel de son temps. Aux yeux de l'ordre établi, la singularité de Zénon, perturbatrice du paysage intellectuel, le transforme en figure subversive, qui doit être réfutée et neutralisée – et de préférence en place publique, pour que la victoire du régime soit brandie face au peuple. Son statut le place ainsi au centre d'un spectacle mis en scène par le tribunal inquisitorial, dans lequel ses paroles sont certes accueillies par une audience passionnée, mais en vue de le détruire. Le refus de Zénon le tue, mais transforme aussi sa vie en un spectacle, en un sujet de l'histoire officielle. Ce parcours – de l'expulsion volontaire de la société jusqu'à la mort, en passant par « l'événementialisation » de son procès – constitue la première strate du sens porté par la marginalité de Zénon, qui évoque l'existence d'êtres humains défiant la norme, et la manière réductrice dont le discours officiel les absorbe.

Lorsqu'il est juxtaposé à d'autres existences que la narration de *L'Œuvre au Noir* nous présente, la marginalité de Zénon prend une autre signification. Comme nous en discuterons dans la partie suivante de notre recherche, la structuration formelle de cette œuvre est faite de telle façon qu'elle n'attribue pas aux figures historiques un rôle principal qui fait avancer le récit – contrairement à ce qu'on observe souvent dans le roman historique classique. La progression du récit ne se fait pas d'une manière centralisée, c'est-à-dire autour de l'évolution d'un événement historique symbolisée par le parcours de vie d'une figure historique. Plutôt, elle est rythmée selon l'histoire de Zénon, qui est celle d'une pérégrination sans objectif clair et dont le parcours déploie devant le lecteur une vue panoramique du monde occidental du XVIe siècle. C'est en suivant son parcours que Zénon (et le lecteur) rencontre les classes sociales diverses du XVIe siècle – non seulement les pouvoirs majeurs comme l'Église, l'aristocratie ou la bourgeoisie, mais aussi la population démunie, misérable, négligée par l'histoire, puisque

considérée comme banale et sans pertinence historique pour cette dernière. C'est dans cette rencontre avec la partie la plus modeste de la société que la marginalité de Zénon se procure une autre signification d'une façon inattendue. Car en tant qu'intellectuel dissident jugé dangereux par l'ordre établi, sa marginalité le convoque au centre du discours social du temps. Grâce à sa célébrité éphémère et paradoxale, il parvient à se distinguer radicalement avec d'autres vies qu'il a rencontrées – qui vivent dans une soumission face à l'hégémonie sociale, disparaissant ainsi aux yeux de l'histoire. Sa marginalité révèle des vies plus marginales que la sienne.

La marginalité de Zénon fonctionne doublement : d'une part, elle rappelle l'existence des êtres humains irréguliers, qui dépassaient la mentalité de leur temps d'une manière radicale et menaient une vie à la frontière de la société établie. D'autre part, elle nous transmet l'idée – par le contraste qu'elle fait avec d'autres marginalités – qu'il existe bien d'autres refoulés dans le passé dont les vies et parcours sont toujours à découvrir. En somme, elle invite le lecteur à réfléchir sur la façon réductrice dont le discours officiel – qui constitue une partie considérable de notre ressource historique – a vu la société et représenté les existences vivaient.

Dans ce sous-chapitre consacré à l'analyse du contexte social autour de Zénon, nous examinerons la manière dont le parcours de vie marginal du protagoniste est représenté, ainsi que son implication historiographique. Notre analyse prêtera une attention particulière aux variations de la distance qu'observe Zénon avec la société et ses membres. Car c'est le changement de degré d'engagement de Zénon avec l'humanité qui constitue sa singularité en tant que personnage problématique.

D'abord, la marginalité, au sens conventionnel du terme, représentée par la période des pérégrinations de Zénon, sera examinée. Le fait de mener une vie de dissident intellectuel place Zénon hors de la norme sociale établie par l'autorité politico-religieuse de cette période. Individu chassé par l'ordre établi, il n'est pas permis pour Zénon de s'installer de manière durable dans sa société. Pendant cette distanciation progressive par rapport à toutes les communautés de la société, le lecteur se voit dans le même temps présenter les classes sociales du temps, ainsi que leurs motivations principales respectives. Menant sa vie en tant que philosophe-alchimiste chercheur de savoir scientifique, presque céleste, au cours de sa vie errante Zénon se met à l'écart de l'humanité. Faisant commerce avec les puissances du monde grâce à ses connaissances, il vit dans une mobilité perpétuelle afin d'assurer sa survie.

Ensuite, nous examinerons l'autre sphère de la société que Zénon nous amène à découvrir, celle des milieux populaires où s'est engagé Zénon par son virage vers l'altruisme.

L'indifférence et la distanciation de Zénon envers les classes sociales ou leur cause (démontrées notamment au cours de ses voyages) cèdent place à l'altruisme pour les pauvres et les démunis. Le fait que Zénon décide que le chapitre final de sa vie se passe auprès de ces personnes dont il découvre ainsi les vies – même si cela se fait d'une manière fragmentaire – sert de métaphore forte revendiquant l'intérêt et la prise de perspective envers les oubliés de l'histoire.

Enfin, à l'aide de l'analyse de la scène du procès de Zénon, nous constaterons l'effet singulier de la marginalité sociale de Zénon, qui satisfait simultanément deux objectifs. Premièrement, celui d'accentuer l'envie de la part de l'ordre établi de récupérer le dissident au profit du discours officiel et deuxièmement celui de rappeler encore une fois le traitement odieux auquel sont exposées les existences mises au ban de la société. D'un côté, la façon dont le tribunal s'approprie le paysage intellectuel de Zénon fait allusion à la manière dont l'hégémonie sociale perçoit et documente la marginalité perturbatrice en tant qu'ennemie potentielle de l'ordre établi. De l'autre côté, son indifférence à la vie du peuple témoigne du gouffre qui s'ouvre entre le discours officiel et un espace social marginalisé qui n'a aucun droit ni moyen de s'exprimer.

Le conflit intellectuel et la fresque sociale

Le parcours de vie de Zénon en tant que dissident intellectuel se résume, dans une perspective sociale, à un refus de faire lien avec les communautés qui l'entourent. Cette attitude nous importe notamment pour deux raisons. D'abord, parce que sa singularité, qui résulte de sa prise de distance avec la norme et les classes sociales de son temps, nous incite à réfléchir sur l'existence des êtres humains exceptionnels qui ont rompu avec la mentalité du temps. De plus, parce que l'examen des frontières du conflit entre lui et les classes sociales nous permet de dessiner la composition sociale du XVIe siècle. Ses déplacements incessants rendus nécessaires par la menace qui pèse sur lui nous permettent de percevoir des acteurs sociaux et leurs interactions et plus particulièrement de réfléchir sur leur représentation dans l'histoire. Ainsi la particularité de Zénon nous invite à penser le passé en passant outre l'imaginaire archétypal que nous propose l'écriture de l'histoire.

Il n'est pas difficile de recueillir au cours de la lecture de *L'Œuvre au Noir* les indices qui démontrent la rupture entre Zénon et les classes sociales de son temps. La première partie qui couvre les pérégrinations de Zénon, particulièrement les chapitres qui abordent son éducation et son départ de sa ville natale (« Les Enfances de Zénon », « Les Loisirs de L'été », « La Fête à Dranoutre » et « Le Départ de Bruges ») montre efficacement la désaffectation de Zénon à

l'égard de toutes les communautés sociales et tout autant pour le conflit qui se crée entre elles, ainsi que son désir de mener une vie libérée de toute soumission forcée au système de pensée répondant à la norme. En décrivant l'enfance et le parcours éducatif de Zénon, l'œuvre dessine la composition de l'univers intellectuel du protagoniste et sa rupture avec la norme sociale (« Les Enfances de Zénon », « Les Loisirs de L'été »).

La naissance même de Zénon est chargée d'une signification sociale, de par la classe sociale à laquelle appartenaient ses parents. Zénon est né de l'union entre Messer Alberico de' Numi, courtisan prometteur chez les Borgia, et Hilzonde, sœur de Henri-Juste Ligre, le grand banquier flamand dont la fortune massive fournissait le moyen financier aux princes du monde. La filiation illustre de Zénon aurait pu lui procurer une vie glorieuse, mais cette perspective d'avenir est bientôt détruite par l'abandon d'Hilzonde enceinte par de' Numi, qui recherche le succès auprès du Saint-Siège. La lignée de Zénon ainsi structurée est fortement symbolique, puisque ses parents font partie des puissances majeures de l'époque. Hilzonde vient d'une illustre famille bourgeoise qui, avec ses moyens financiers, rongera et enfin renversera le pouvoir détenu par l'aristocratie et l'Église. De' Numi, issu d'une « antique lignée florentine » (566) puis nommé cardinal, incarne le pouvoir aristo-ecclésiastique. La rencontre entre ces deux personnes est facilitée par l'alliance mutuelle entre les deux classes sociales. Car c'est l'ambition du Florentin qui l'amène à entrer en contact avec le pouvoir financier détenu par la famille Ligre. Il s'introduit chez Henri-Juste afin de récupérer, avec l'aide du banquier une créance non versée dans la région – indispensable à « sa carrière de prince de l'Église » (567).

Cette union, dans laquelle chacun représente un pouvoir concret, aurait pu léguer à leur fils un capital social considérable dans la société du XVIe siècle. Pourtant, elle ne parvient pas à être officialisé par le mariage ; au contraire, les deux amants trouvent un destin atroce. De' Numi, qui n'envisageait pas de faire participer Hilzonde à sa vie consacrée à ses prétentions de succès social, trouve une mort précoce dans une bagarre insignifiante. Hilzonde, blessée dans son âme, trouve son salut dans les bras d'un autre homme, Simon Adriansen, un marchand néerlandais qui pratiquait en secret l'anabaptisme, alors interdit, auquel il initie sa nouvelle épouse. La conversion d'Hilzonde entraîne cependant celle-ci à une mort tragique : la communauté anabaptise dont elle fait partie se voit cruellement anéantie par les princes catholiques sous les ordres de l'Église et elle meurt sur l'échafaud (« La Mort à Münster »).

Vue dans ce contexte social, la bâtardise de Zénon – cette naissance qui n'est pas reconnue par l'Église (ce qui revient à dire par l'ensemble de l'institution sociale) – a une fonction symbolique qui laisse présager de son parcours de vie. L'échec de l'union de ses parents et leur

mort handicapent fortement sa possibilité d'avenir, car il n'est plus possible pour Zénon de bénéficier pleinement de sa filiation. Dans une société où la naissance détermine largement la place sociale d'une personne, la bâtardise de Zénon fait déjà allusion au destin singulier qu'il mènera, à savoir la vie mal perçue voire dénoncée par les normes sociales.

La description succincte de la lignée de Zénon présente la composition du pouvoir de son époque. C'est en suivant le mode d'éducation de celui-ci qu'on rencontre d'autres acteurs de cette société révolue. Bien qu'il soit né enfant naturel, Zénon refuse la carrière dans la cléricature, « le moyen le plus sûr de vivre à l'aise et d'accéder aux honneurs » (574), car tolérée pour les individus étant le fruit d'une union jugée immorale. Renoncer à une carrière dans le clergé va de pair avec le refus de la mentalité ecclésiastique et la vision du monde qu'elle prêche. La « rage de savoir » (*ibid.*) de Zénon se nourrit du latin et de la langue hellénique que lui a appris son maître le chanoine Bartholomée Campanus, le prêtre éducateur qui a initié Zénon à la culture intellectuelle chrétienne. Rester dans le système clérical auquel son maître lui a donné un premier accès aurait pu procurer à Zénon la reconnaissance sociale. Pourtant, Zénon refuse de limiter son paysage intellectuel dans le domaine du savoir ecclésiastique. Il refuse de se plier avec les leçons de l'Antiquité comme s'il s'agissait d'une vérité sacrée et infaillible, mais décide de « vérifie[r] le[ur] poids » (577) à l'aide de ses facultés critiques comme on le fait avec les affirmations non vérifiées ou les hypothèses. Il prend ainsi ses distances avec la vision obscurantiste-théologique du monde imposée par l'ordre religieux.

Plus Zénon s'investit dans l'érudition linguistique et la culture scientifique, plus il se sent mis à l'écart de sa famille et de la communauté du village, qui craignent ce garçon qui « parle latin et lit dans les astres. » (583) C'est également au cours de ses années de formation que Zénon fait connaissance de l'ouvrier-ingénieur Colas Gheel et du chirurgien-barbier Jean Myers, à travers lesquels sont représentés, respectivement, la classe ouvrière et les proto-scientifiques. La collaboration de Zénon avec Gheel, qui rêve d'alléger le travail de ses collègues par l'introduction du métier à tisser, lui donne l'occasion de mettre sa connaissance technologique en pratique. Myers, médecin qui pratique en outre la médecine académique incarnée par les universitaires, transmet à Zénon son savoir-faire accumulé sur le terrain. Ces deux personnages montrent le même goût insatiable de Zénon pour une connaissance fondée sur la réalité, non sur la convention académique sacrée et par ce fait considérée comme dépassée. Par exemple, il s'avère que Myers, même s'il n'a pas poursuivi ses études jusqu'« au bonnet carré » (599), maîtrise mieux l'anatomie humaine – grâce à son expérience de dissection

des singes – que les docteurs adhérant à la théorie galiénique[218] qui ne correspond pas à la réalité. Mise côte à côte avec la recherche technologique entamée par Zénon avec Gheel, la fréquentation avec Myers montre la poursuite de Zénon dans la connaissance libre et pratique, affranchie du système de pensée soutenue par la convention.

En observant l'apprentissage de Zénon, le lecteur se voit donc initié à la topologie de la société de XVIe siècle, composée de groupes sociaux qui s'opposent. Les voix du pouvoir religieux, de l'aristocratie, de la classe bourgeoise, des ouvriers, des académiciens et des intellectuels indépendants se croisent au point d'intersection que représente Zénon. Une fois que les acteurs qui symbolisent des groupes sociaux ont ainsi été introduits, l'œuvre nous amène vers le parcours de vie que le protagoniste entend mener parmi ou à l'écart de ces forces sociales, ainsi qu'à son positionnement par rapport à ces diverses perspectives (« La Fête à Dranoutre », « Le Départ de Bruges »).

Dans ce contexte, le dénouement de la collaboration de Zénon avec Gheel mérite un regard attentif, car l'évolution de la relation qu'il entretient avec le tisserand présage de la position que Zénon aura au cours de sa vie avec diverses communautés de la société. La création de la machine met Zénon au centre d'un conflit entre les ouvriers, qui veulent défendre leurs droits et les bourgeois qui les manipulent par les menaces et la récupération. Les deux camps voient dans la machine deux présages en totale opposition. Le banquier Henri-Juste y entrevoit un ouvrier fantastique ne fatigant jamais et ne réclamant jamais d'augmentation de salaire. En revanche, un tisserand du nom de Thomas perçoit dans la machine, qui travaille « jour et nuit et fai[t] à lui seul la tâche de quatre hommes » (593), la fin de son existence en tant qu'ouvrier. Dans sa peur folle, Thomas détruit ces machines qui menacent sa subsistance.

Gheel vient demander le pardon pour son camarade devant son employeur accueillant les nobles (ses clients) dans sa demeure luxueuse. Il revendique cependant aussi l'amélioration de ses conditions de travail, modifiées pour s'adapter à l'allure de la machine. Face à son employeur indifférent à ses demandes, Gheel tente de rallier Zénon – qui connaît bien la capacité redoutable de la machine – à sa cause. La réponse de Zénon à son ancien collaborateur-maître démontre sa position particulière envers les deux groupes sociaux impliqués dans le conflit. Il regrette, que les deux parties ne réussissent pas à utiliser le potentiel de la machine à leur bénéfice. L'adoption consensuelle du métier à tisser aurait, selon lui, fait de son oncle « un roi » et les ouvriers « des princes » (592). En revanche, ce que Zénon voit devant lui ne sont qu'« une brute riche et de sot pauvres. » (*ibid.*) S'il est vrai que Zénon ne s'allie pas avec

[218] Cette dispute entre Zénon et les docteurs de l'université de Montpellier, qui retrace de près l'expérience de Paracelse, marque encore un autre point de dissension de Zénon avec le monde académique de son époque.

l'inhumaine priorité financière de son oncle Henri-Juste, dont l'opulence exorbitante lui inspire le dégout et le fait se tourner du côté des pauvres, il ne sympathise pas non plus avec la peur qu'éprouvent les ouvriers face au progrès technologique, qui est en mesure d'améliorer leur vie, pas plus qu'avec leur manque de perspective à long terme. Face à la largesse rusée du banquier qui cherche à les acheter en leur offrant un fût de bière, ces ouvriers oublient trop facilement la défense de leur cause. Son oncle qui s'inquiétait de la présence potentiellement perturbatrice de Zénon – qui peut rassembler les ouvriers sous une cause unifiée – comme « celle d'un brandon dans une grange » (594), finit par être rassuré quand il voit son neveu se retirer du débat.

Le choix de Zénon de quitter la scène du conflit qui préfigure l'ascension du pouvoir financier et la société qui sera contrôlée par celui-ci – non seulement d'une façon immédiate, mais aussi de façon totale et exponentielle – est révélateur de la perspective que ce pouvoir prendra envers la société. Non seulement il sort de la demeure du banquier sans prendre le parti d'aucune cause, mais encore il décide que sa sortie ne se limitera pas à celle de la maison Ligre, et que cela doit prendre la forme d'une sortie complète de son cercle social maintenu jusqu'à présent. Il quitte sa ville natale de Bruges pour se lancer dans une pérégrination mystérieuse qui va durer deux décennies, consacrées à la recherche du savoir. Le départ de Zénon annonce non seulement sa désaffection pour le conflit social entre la classe ouvrière et la classe bourgeoise, mais aussi pour l'institution religieuse et séculière. Au cours de l'agitation dans la maison Ligre, Zénon attire l'attention de Marguerite d'Autriche (la Régente des Pays-Bas) qui y était présente brièvement. Elle questionne le chanoine Bartholommé Campanus sur les compétences langagières de Zénon en vue de l'admettre parmi son personnel de domestiques. Le lendemain, le chanoine cherche son disciple pour l'informer de la nouvelle, mais ne parvient pas le trouver, celui-ci étant déjà parti.

Ici, le symbolisme est clair. L'ordre établi, représenté par la personnalité de la Régente et par celle du chanoine, tente de replacer sous sa coupe l'intellectuel exceptionnel mais subversif, mais le dissident refuse cette tentative de récupération, envisageant au contraire pour lui une vie où il peut exercer sa capacité intellectuelle librement. Laissant derrière lui tous les bons conseils et carrières honorables que pouvait lui offrir la société, ce que cherche Zénon dans sa quête est clair. Il répond à son cousin rencontré sur la route : c'est « *Hic Zeno*, [...] Moi-même » (565) qui l'attend.

La période d'initiation intellectuelle de Zénon nous donne une fresque synthétique de la composition sociale de l'année 1510 (la naissance de Zénon), ainsi que des conflits majeurs qui se jouaient cette période : le conflit religieux qui se passe entre les catholiques et les infidèles

et le conflit entre la bourgeoisie financière et la classe ouvrière. Il faut noter que la représentation de ces conflits dans *L'Œuvre au Noir* observe la caractéristique multidimensionnelle de ces phénomènes. La bataille que mène l'Église contre ses ennemis a lieu par le biais de multiples fronts. C'est non seulement contre les dissidents au sein de la communauté religieuse, comme les réformés ou les anabaptistes (ces derniers étant représentés par nombre de personnages, et parmi eux Hilzonde, mère de Zénon) que se bat l'Église, mais aussi contre les athées, qui imaginent une société entièrement libérée d'une vision religieuse du monde, et dont Zénon fera partie. Similairement, la bataille que mène la bourgeoisie contre la classe ouvrière n'est pas sa seule ligne de front ; le moyen financier redoutable qu'elle possède crée une tension avec le pouvoir politique détenu par l'aristocratie. La Régente des Pays-Bas est redevable envers Henri-Juste ; la signature de Martin Fugger, le rival redoutable d'Henri-Juste, vaut « celle de Charles Quint. » (621)

C'est dans ce contexte social que Zénon décide de quitter son cercle social pour entamer un voyage à la recherche du savoir et ce sont justement les connaissances qu'il accumulera dans sa pérégrination qui le rendront plus dangereux et plus perturbateur aux yeux de la société. Au fur et à mesure le paysage intellectuel du philosophe se développe, il s'engage davantage encore dans son principe de questionner frontalement l'ordre des choses, établi par la théologie. Sa connaissance du corps humain, par exemple, lui fait considérer que toutes les notions, les idées et même les croyances dites saintes tenues par l'homme, ne sont qu'un produit des « agitations de la machine humaine » (647), et que notre perception est fortement influencée par notre condition physique. Evidemment, une telle perspective s'oppose au point de vue théologique qui, au lieu de réfléchir à la relation entre le corps et la conscience, se hâte d'imposer des lois sans fondement réel. Lorsque Zénon fustige ceux qui parle « d'enfer avant d'avoir questionné de plus près la mort » (*ibid.*), il n'est pas difficile de deviner à qui sa critique est adressée.

La vision du monde de Zénon, fondée sur la connaissance scientifique du corps humain et qui part du principe qu'il doit être permis à l'homme d'exercer sa capacité intellectuelle en toute liberté, aggrave son statut marginalisé de paria. Son savoir anatomique, qui paraît « plus digne d'un barbier que d'un philosophe » (640), creuse une rupture profonde entre lui et les doctes. Son livre *Prothéories,* dans lequel il voulait concevoir « une nomenclature des opinions humaines » (667) et qui selon ses détracteurs abaissait les « saints dogmes au rang de vulgaires notions disséminées jusque chez les pires idolâtres » (818), est rapidement saisi par l'autorité et lui vaut l'attention soupçonneuse du Saint-Siège.

Dans une société pleine de conflits enchevêtrés, la vie de Zénon dessine une trajectoire singulière. Empruntant une voie inédite, il décide de s'opposer à tout. Dominique Rosse

identifie dans *L'Œuvre au Noir* quatre groupes qui interagissent et luttent pour le pouvoir et dont l'existence nous apparaît grâce au personnage focalisateur de Zénon : « l'aristocratie, l'Église, la bourgeoisie montante et le groupe formé par les artisans et les ouvriers[219]. » Selon le chercheur, le groupe au sein duquel se trouve Zénon – les intellectuels – maintient une relation particulière avec ces quatre groupes :

> Tous ces groupes et sous-groupes se mettent cependant d'accord pour éliminer les véritables dissidents comme le petit groupe des anabaptistes [...] et, d'une manière plus fractionnelle, les athées ou ceux qui sont soupçonnés de l'être, ainsi que les intellectuels, dont Zénon est la figure emblématique [...]
>
> Il existe donc une relation particulière entre ces quatre groupes qui font l'histoire dans un certain sens, et une autre entre chacun d'entre eux et les intellectuels qui ne s'intègrent à aucun groupe et n'adhèrent à aucun code social traditionnel. En fait, les intellectuels représentent plutôt un élément perturbateur, subversif qui tend à infléchir, transformer, questionner l'ordre des choses[220].

La force perturbatrice de l'intelligence qui refuse de respecter la vision du monde qu'offre la théologie (et le pouvoir séculier cautionné par celle-ci), présente un danger considérable pour l'hégémonie sociale. Cette peur de l'esprit libre se répand à l'ensemble des classes sociales. Même pour la bourgeoisie, dont l'existence est (encore) dépendante de la continuation de la hiérarchie sociale avec l'aristocratie qui la valide au sommet du pouvoir, la liberté d'esprit que revendiquent les intellectuels n'est pas la bienvenue. C'est ainsi que Philibert Ligre, cousin de Zénon, décide de ne pas influer le dénouement du procès grâce à sa puissance financière pour sauver son cousin de la mort. Tout naturellement, il ne voit aucun intérêt à venir en aide à celui qui publie « des opinions qui déplaisent à la Sorbonne et au Saint-Père » (810).

Le voyage de Zénon est simultanément le résultat de son envie de savoir et de sa désaffectation globale pour toutes les classes sociales cherchant unanimement à dénoncer un groupe très minoritaire d'intellectuels qui n'ont d'affiliation avec aucune communauté. Perçue dans ce contexte, la pérégrination de Zénon revêt plus d'importance que celle d'un simple vagabondage intellectuel ; c'est un impératif pour survivre, requis pour esquiver l'emprise mortifère de l'ordre établi qui veut subjuguer le pouvoir perturbateur du savoir et de l'intelligence. Il incarne aussi le parcours de vie dans lequel ont été jetés les dissidents de l'histoire.

C'est ainsi que la marginalité de la vie intellectuelle de Zénon, dont la cause est sa pensée subversive, provoque aussi une expulsion de la société. Il est impératif qu'il ne s'installe jamais

[219] Rosse, Dominique, « Alchimie sociale et alchimie littéraire dans *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletins de la SIEY*, n° 14, 1994, p. 46.
[220] *Ibid*., p. 46-47.

de façon durable à un endroit afin de rester inaperçu de la griffe de l'ordre établi. Tout ce qui ressemble à un séjour prolongé éveille l'attention et la suspicion au sein du groupe où séjourne Zénon, malgré l'utilité de son intelligence pour cette communauté. Au cours de sa pérégrination, Zénon met en place une certaine stratégie. Il commercialise son savoir pour commercer avec le pouvoir politique, notamment sous forme de technologie militaire ou de savoir astrologique, auxquels les puissants du monde s'intéressent toujours. Pourtant, la négociation avec le pouvoir politique afin d'acquérir une sécurité durable est vouée à l'échec. Car tant que le statut social de Zénon en tant qu'intellectuel n'est jamais officialisé, la protection temporaire qui lui attribuée peut disparaître facilement du fait de la chute de son protecteur politique, ou tout simplement à cause d'un caprice de ce dernier. Son séjour en Suède en tant qu'astrologue démontre cet aspect précaire de sa vie, qui pousse le philosophe dans une fuite incessante. La diffamation d'un confrère insuffle dans l'esprit du roi suédois un soupçon contre Zénon, que l'astrologue exerce sa connaissance pour calculer le jour exact de la mort du roi, ce dont ses fils seront bénéficiaires. Il n'a alors pas d'autre choix que de quitter le pays.

Le pouvoir politique a encore une autre raison pour abandonner Zénon : ce pouvoir est étroitement allié avec l'autorité religieuse garantissant la légitimité du pouvoir séculier et n'acceptant pas la moindre dissidence. Quittant la Suède, Zénon obtient une audience auprès de la reine Catherine de Médicis. Il tente de négocier l'annulation de l'ordre de saisie de son livre *Prothéories* (et la menace pesant sur sa personne), en échange de ses services médicaux. Pourtant, la reine refuse de se mêler à cette querelle des « Messieurs de la Sorbonne » (669) – qui, dans leur collectivité, fonctionnent comme un milieu scolaire faisant circuler uniquement le savoir reconnu par l'Église. Zénon se trouve encore dans la nécessité impérative de quitter la ville, celle dans laquelle il croyait trouver refuge après en avoir fui une précédente.

Inspirée de la vie des parcours singuliers des dissidents intellectuels du XVIe siècle tels qu'Erasme ou Campanella, la personnalité de Zénon remplit ainsi une fonction essentielle dans la figuration de la problématique de l'œuvre. A ce stade de notre recherche, nous avons examiné la signification socio-historique du parcours intellectuel de Zénon – sa naissance, son éducation et sa maturation intellectuelle, ainsi que le mode de vie qui en résulte. Le personnage de Zénon esquisse ainsi habilement la composition sociale du XVIe siècle et représente la vie marginale et singulière menée par un groupe minoritaire de dissidents intellectuels.

L'altruisme et la rencontre avec les plus démunis

Il est bien logique que l'installation inattendue mais permanente de Zénon dans le dispensaire de l'hospice de Saint-Cosme, qui met fin à sa vie de fuite permanente, annonce également la mort de Zénon. Si la vie errante de Zénon nous fait entrevoir le mode de vie qu'auraient mené la petite fraction de dissidents intellectuels de l'époque pour éviter la persécution, le retour du philosophe à Bruges et la persécution qui a suivi – l'arrestation, l'interrogation et la condamnation à mort – nous montrent la façon paradoxale dont ces dissidents « entrent » dans l'histoire. C'est à travers sa tribulation que l'identité de Zénon et son paysage intellectuel sont divulgués dans le discours public, mais de façon déformée. De plus, c'est aussi au cours de cette période dans la vie de Zénon qu'on observe l'ambivalence intéressante de la marginalité de Zénon, qui amène le lecteur à réfléchir sur les autres laissés-pour-compte de l'histoire.

Il est intéressant de constater que Zénon, cet homme qui refuse de « "faire lien" avec la communauté[221] », parvient à compromettre son existence – jusqu'ici mise en sécurité (au moins partiellement) grâce à cette stratégie de rester dans l'anonymat et l'errance – pour la seule raison de sa sympathie envers le peuple. Le plan initial de Zénon de regagner Bruges après deux décennies d'éloignement était de « s'y faire oublier » (670), comptant sur la possibilité bien réelle que personne ne se souvienne de lui. Pourtant, la rencontre avec le prieur des Cordeliers de Bruges, dans la voiture qui le mène à Bruges, change la donne. Le discernement et la sympathie exceptionnelle du prieur, qui se montre capable de regretter le châtiment cruel infligé aux Calvinistes, fait ressentir au philosophe « un élan presque excessif de sympathie » (673) envers le religieux. Cette rencontre aboutit au recrutement de Zénon à l'hospice du couvent des Cordeliers.

Le fait de travailler en tant que médecin dans le dispensaire est chargé de significations. D'abord, cette décision implique un danger grave qui peut compromettre la résolution de Zénon de se faire oublier. Ainsi, il court le risque d'être connu par de nombreux habitants de la ville, et parmi eux se trouve au moins une personne qui se souvient encore de son visage, comme Greeta, son ancienne nourrice. De plus, ce choix signifie aussi un changement majeur dans le mode de vie de Zénon. Adoptant le pseudonyme du docteur Sébastien Théus, Zénon noue à nouveau un lien social avec les moines du couvent et la communauté des démunis et des pauvres qui visitent le dispensaire. Si, au cours de sa vie de fuite, il a subsisté grâce à la marchandisation de son savoir auprès des puissances du monde, il gagne désormais sa vie par les services

[221] *Ibid.*, p. 51.

médicaux qu'il rend à la classe populaire – un choix de vie inspiré par la sympathie témoignée par un autre être humain.

Sa nouvelle carrière de médecin engage Zénon au plus près de la vie populaire, couverte de misère terrestre ; c'est ainsi que le lecteur entrevoit les fragments de réalité qu'a subis cette population. Leur souffrance n'est pas sans rapport avec la dureté de l'ordre autoritaire et plus Zénon se voit impliqué dans leurs existences plus il compromet sa survie. En effet, des rencontres compromettantes se produisent. Les villageois d'un hameau voisin, dans leur mécontentement contre le curé prélevant la dîme d'une manière autoritaire, pillent l'église. La répression a lieu rapidement, par la main d'un capitaine impitoyable, qui est abattu à son tour par un jeune paysan nommé Han. Celui-ci se casse la jambe en quittant la scène du crime puis arrive au dispensaire de Zénon. Avec l'acquiescement du prieur qui sympathise avec la cause de jeune rebelle, le médecin parvient à guérir complètement le garçon. Si cette affaire passe inaperçue, cela ne change pas le fait que le destin de Zénon est déjà tracé du fait des relations qu'il a nouées au cours de son séjour dans l'hospice. Son amitié avec le prieur des Cordeliers de Bruges implique Zénon également dans la gestion de l'hospice et avec son personnel ; c'est ainsi qu'il prend connaissance d'un rendez-vous clandestin entre les moines adolescents du couvent et deux filles, une noble d'à peine quinze ans et sa servante. Comme le simple fait d'être au courant de cette réunion nocturne, où les adolescents s'adonnent au plaisir charnel, risque d'incriminer Zénon aux yeux de l'Église, la solution la plus évidente aurait été de quitter la ville immédiatement. Pourtant, le médecin décide de faire l'inverse, puisqu'il lui est impossible d'abandonner le prieur gravement malade.

La dernière chance qui se présente à Zénon se produit lors de la mort du prieur. Avec la fin de cette amitié qui l'avait engagé à demeurer au couvent, le médecin planifie alors de quitter Bruges puis de traverser la mer pour atteindre des régions plus paisibles pour les dissidents religieux. Mais après une nuit passée seul au bord de la mer, en attendant le navire qui le transportera, Zénon se convainc de renoncer à son projet :

> Il remit sans plaisir sa carapace humaine. Un reste du pain d'hier et sa gourde à demi pleine de l'eau d'une citerne lui rappelèrent que sa route jusqu'au bout serait parmi les hommes. Il fallait se garer d'eux, mais aussi continuer à en recevoir des services et à leur en rendre. (767-768)

Ce passage témoigne du moment où Zénon reconnaît à l'évidence que son détachement froid par rapport à l'humanité s'est dissipé depuis longtemps. Son intelligence et le savoir qu'il a accumulé au cours de sa vie l'ont certes mené dans une voie solitaire où il n'était que bien

peu compris des autres, mais lui ont également apporté une capacité à les soigner, et même à sympathiser avec eux.

La composition de l'œuvre elle aussi fait allusion à ce changement dans le cœur de Zénon. Dans « La Vie errante » (le titre de la première partie), c'est l'identité de Zénon en tant que philosophe-alchimiste –intellectuel, avide de savoir – qui domine le récit. Ses expérimentations intellectuelles menées au-delà des limites du savoir humain du temps – qui semble aux yeux de la société appartenir à la magie ou à l'affaire céleste – lui vaut de se faire attribuer des caractéristiques et des pouvoirs mystérieux, voire surréels. Comme nous l'avons remarqué dans le dernier chapitre, son absence dans la narration pendant cette période, ainsi que dans la sphère publique n'est qu'évidente. En revanche, si Zénon était parti en voyage en tant que chercheur presque hors du monde quotidien (et du récit), après son retour à Bruges on peut l'identifier de façon bien plus claire plus à sa profession de médecin. Il regagne le premier plan et cette fois la voie qu'il choisit le ramène vers les soucis des gens ordinaires, tout au contraire de sa période de pérégrination, lors de laquelle il se mettait au service des princes du monde en leur concevant des machines de guerre et en leur lisant le mouvement des astres.

Si le retour de Zénon à Bruges et la vie qu'il y mène au sein de la classe populaire nous introduisent à la vie des véritables marginaux de la société, le procès de Zénon illustre à quel point les tribulations des plus démunis n'ont aucun sens aux yeux des détenteurs du pouvoir. La rencontre nocturne des garçons et filles, qui n'ont jamais eu d'éducation sur le corps humain, s'est conclue par le meurtre d'un nouveau-né, perpétré par la jeune mère craignant la punition. Sébastien Théus est arrêté en tant que complice de la tragédie, mais la situation va prendre rapidement une dimension encore plus importante avec la divulgation de sa véritable identité. Celui qui est convoqué par le tribunal n'est plus seulement Sébastien Théus le docteur, mais avant tout Zénon l'intellectuel dissident. L'affaire de l'infanticide est remisée « au second rang » (784) et l'enjeu du procès devient le jugement qui sera donné à ce criminel distingué ; « sa catastrophe avait changé de face » (783). A partir du moment où son passé soupçonné d'infidélité, refait surface, son statut change rapidement. Il n'est plus un médecin parmi d'autres impliqué dans une affaire de mœurs commise par les adolescents (dont le manque d'éducation est d'ailleurs de la responsabilité d'un ordre religieux obscurantiste), mais un grand criminel, un dissident perturbateur à anéantir et dont la pensée subversive doit être examinée dans tous les détails par les représentants du savoir officiel.

Considéré dans le contexte historique, ce changement de statut montre le paradoxe de la marginalité de Zénon. Car si sa pensée, en défiant l'ordre établi, l'a poussé vers une existence

aux marges de la société, c'est aussi à cause de cette marginalité que le personnage de Zénon attire l'attention du discours social et de l'histoire. Il se rend marginal, en dehors des puissants qui « font de l'histoire », mais cela ne le place pas de manière automatique au rang des êtres anonymes qui ne se voient représentés souvent que par le biais de classe sociale, assimilés à la signification collective de celle-ci. La situation est clairement différente dans le cas de Zénon. Il n'est plus « l'insignifiant personnage balayé en toute hâte par une justice expéditive, comme probablement Sébastien Théus l'eût été » (*ibid.*) ; au contraire, il est « un incarcéré de marque » (781) qui doit être accueilli correctement. L'autorité l'autorise à conserver ses propres habits, à se promener ; il est même dispensé de la torture. Mais avant tout, il sera écouté, même si cela est fait d'une façon réductrice, par le pouvoir qui a pour seul but in fine de l'anéantir.

Cette « distinction » dans la façon d'être traité entre Zénon et d'autres condamnés mérite une analyse, car elle témoigne de la particularité du statut social de Zénon. La marginalité de Zénon diffère d'avec celle des autres personnages secondaires qui peuplent le monde de *L'Œuvre au Noir*. Sur cet aspect, l'observation de Francesca Counihan soulignant la similarité entre Hadrien et Zénon en tant qu'êtres humains privilégiés est à relever ; puisqu'elle montre la distance entre Zénon et des êtres plus marginaux que lui.

> Ils [Hadrien et Zénon] sont à même, de par leur statut social et leur formation intellectuelle, d'affronter le pouvoir et de dialoguer avec lui. Ainsi Zénon, quoiqu'hérétique et proscrit, est capable de débattre, d'égal à égal, avec l'évêque qui le juge lors de son procès. Son statut d'exclu est le fait de son propre choix ; et il ne tiendra qu'à lui de rejoindre le groupe social dominant dont il est issu. Dans cette perspective, la révolte de l'individu privilégié, contestant le pouvoir en place, est surtout une manière de manifester sa liberté, et d'opposer au pouvoir social l'affirmation d'une autorité individuelle[222].

En tant qu'individu persécuté, mais qui en même temps a une certaine liberté à manifester sa dissidence avec le pouvoir social, Zénon se donne comme un personnage singulier, à même de susciter une réflexion chez lecteur. Grâce à l'histoire de sa persécution, nous pouvons rendre compte du fait que la notion de marginalité sociale possède des strates différentes, qu'il y a « des » marginalités qui se distinguent ; que derrière l'histoire de Zénon – parvenue jusqu'à nous d'une façon fragmentaire et mutilée – doivent certainement exister d'autres histoires, d'autres vies plus secrètes et inconnues – des vies qui n'ont même pas eu droit à un tribunal pour plaider leur cause et leur vision du monde.

[222] Counihan, Francesca, « Pouvoir social et exclusion : la voix des marginaux », dans Counihan, Francesca et Deprez, Bérangère, *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, P.I.E PETER LANG, Bruxelles, 2005, p. 245.

L’aveuglement du pouvoir établi et les oubliés de l’histoire

Dans ce contexte, le procès de Zénon apparaît comme un événement culminant, où le roman démontre la manière réductrice dont le pouvoir « comprend » la singularité d’un homme, à travers la confrontation entre la voix de Zénon et celle du pouvoir. Au fur et à mesure que la gravité d’un potentiel crime d’infidélité de la part de Zénon s’accroit, la question devient celle de savoir si l’inculpé est un vrai dissident ou pas. Les experts universitaires de théologie sont convoqués en tant qu’auditeurs ; l’évêque lui-même décide de questionner l’accusé. Il n’est donc que logique, bien que paradoxal, que ce soient les ennemis de Zénon – guidés par leur résolution à trouver un hérétique en lui – qui mettent en pleine lumière les idées de Zénon ainsi que sa vision du monde. En fait, c’est au cours de l’interrogatoire que le lecteur « voit » pour la première fois concrètement les idées présentées dans ses publications, celles-ci étant restées jusqu’ici quasi secrètes, n’étant citées que partiellement à travers les paroles de Zénon. Par exemple, le lecteur parvient enfin à connaître grâce à une séance du procès le contenu des *Prothéories* de Zénon, et ce que signifie établir la nomenclature de l’opinion humaine. Il s’agit de rassembler les opinions ou les hypothèses qui ont le potentiel de bousculer le savoir conventionnel. Les propositions qui ont la capacité de rendre obsolète la connaissance établie du monde physique comme celui du spirituel y sont rassemblées, telles que le système de Copernic.

Ici, il faut noter que cet examen réalisé par les juges n’est jamais une analyse intellectuelle effectuée dans le but sincère de comprendre le paysage mental de l’accusé ; le travail est clairement orienté, visant à confirmer la culpabilité de Zénon. Les théologiens recherchent délibérément « les propositions impertinentes, hérétiques, ou franchement impies » (788) dans les écrits de l’accusé et les idées de celui-ci ne sont jugées que dans la perspective d’une condamnation. L’examen du paysage intellectuel de Zénon par le tribunal se passe toujours d’une manière fragmentaire et réductrice, fermement ancrée dans leur vision du monde censée infaillible, soutenue par l’Église. En tant qu’érudit, l’évêque n’a aucune difficulté à comprendre – sur le plan intellectuel – la vision du monde que défend Zénon. Par exemple, même si sa réaction immédiate a été de se montrer choqué lorsqu’il a entendu Zénon parler « des » dieux, l’évêque lui laisse la parole car il sait que c’est une particularité propre aux hommes versés dans la culture hellénique et romaine. Pourtant, il ne parvient pas à envisager objectivement la vision du monde de Zénon sans avoir à se désolidariser de la sienne.

La cosmologie de Zénon, qui conçoit l’univers comme un champ où interagissent des forces non encore élucidées, signifie pour le philosophe que l’homme peut un jour accéder à son

mystère. La « magie » qu'il est accusé de pratiquer n'est qu'un mot qui, pour lui, indique les phénomènes – naturels ou humains – dont le principe n'est pas encore déchiffré. Ainsi, dans sa perspective, « tout était magie » (791) : la musique qui influence le sentiment de l'homme, la maladie et la médecine, le pouvoir des princes établis grâce au rite somptueux de l'Église et surtout le langage, la parole qui fait croire aveuglement à l'homme ce qui lui est dit. La philosophie de Zénon voit le monde comme un mystère dont le fonctionnement intérieur reste à découvrir par l'homme. Pour l'évêque, « un univers organisé de la sorte ne laissait plus de place à la volonté personnelle de Dieu » (791) et est ainsi inacceptable.

La compréhension réductrice de ce concept de magie est partagée de la même façon par le pouvoir politique qui ne voit dans la personnalité de Zénon qu'un criminel avec lequel il est impossible de discuter. Sous les yeux du procureur de Flandre, l'amitié incompréhensible entre le prieur des Cordeliers et un médecin suspect se résume comme ayant eu lieu sous l'effet de « l'influence indue et magique » (798) à l'aide de laquelle ce dernier aurait ensorcelé le prieur. Il refuse de faire abstraction de son propre système de perception et de réfléchir sur la possibilité d'une vraie magie, qu'une amitié peut toujours naître, lorsque deux âmes se comprennent mutuellement grâce à leur ouverture d'esprit. Encore une fois, c'est dans ce décalage entre le discours établi et Zénon qui en suggère un autre, que le lecteur finit par circonscrire l'essentiel de la philosophie de celui-ci. Celle-ci étant bâtie sur la croyance en la curiosité d'esprit de l'homme, il s'agit d'embrasser sa capacité à comprendre demain ce qu'il ne comprend pas encore aujourd'hui.

Enfin, l'analyse réductrice du paysage mental de Zénon atteint un degré où sa personnalité ne signifie clairement plus pour le pouvoir établi qu'un moyen politique, utile à leur cause. D'un côté, le pouvoir politique voit dans le procès de Zénon une diversion utile qu'il peut présenter aux habitants de Bruges, qui s'inquiètent de l'atrocité qu'il commet par l'intermédiaire du Tribunal des Troubles présidé par le duc d'Albe, et par lequel est perpétré le massacre d'une minorité religieuse. De l'autre côté, l'Église trouve dans la personnalité de Zénon une autre utilité – à condition qu'il renie ouvertement en public son infidélité – celle d'un repenti idéal à exhiber devant le peuple. Elle voit dans l'usage détourné des *Prothéories* de Zénon une histoire apologétique fort utile. « Tout n'est qu'affaire de direction » (818). La nomenclature de la pensée humaine, également, pourrait être réagencée, en plaçant la cosmologie chrétienne au-dessus de toutes les autres. L'histoire de la repentance d'un dissident érudit, et sa reconnaissance de la supériorité de christianisme, signifierait une nouvelle victoire de l'Église – qui renforcerait une fois de plus son pouvoir incontestable.

Au centre de la rupture extrême entre Zénon et l'ordre établi se situe une divergence plus profonde, celle de l'altruisme du médecin face à l'instinct de conservation de la société autoritaire. C'est Marguerite Yourcenar elle-même qui rappelle, dans ses communications personnelles, l'influence primordiale de la sympathie envers l'humanité tourmentée dans les comportements et la vision du monde de Zénon :

> Enfin, vous avez bien senti ce que très peu jusqu'ici ont même remarqué, l'importance de l'altruisme, de la solidarité, de l'affection humaine dans ce livre qui est en un sens le livre de l'amitié (amitié réciproque de Zénon et d'Henri-Maximilien, de Zénon et du prieur), le sens grandissant du *service* chez Zénon qui vieillit[223].

Zénon et la société dans laquelle il évolue fonctionnent selon un principe entièrement différent et même incompatible. Zénon parvient à trouver un sens à son existence dans la vie consacrée au service de l'humanité et dans la joie qu'il éprouve dans les relations (rares) qu'il a pu nouer au cours de son parcours. En revanche, l'objectif de l'ordre établi, particulièrement du pouvoir politico-religieux qui détient l'hégémonie, se donne comme le maintien du statu quo. Celui-ci n'est pas capable de reconnaître la valeur essentielle que porte l'homme. Il veut classifier l'humanité, la catégoriser selon la distinction eux/nous. Ce qui compte pour lui réside uniquement en l'utilité potentielle d'un être humain, utile à conforter l'ordre et l'Église ou à écraser les dissidents. Ainsi, le pouvoir se révèle complètement incapable de comprendre le motif altruiste de Zénon. L'acte de sauver un rebelle signifie-t-il que le médecin sympathise avec la cause de ce dernier ? Pour les détracteurs de Zénon, c'est la question impérieuse à laquelle il faut répondre. Personne ne comprend le « froid dévouement de médecin. » (802) Pourquoi « un habile homme qui avait eu des pratiques royales » (798) a mené si longtemps une vie insignifiante en tant que médecin d'un dispensaire ? Zénon répond qu'« il ne comprenait plus lui-même » (*ibid.*). Il soignait ses patients ; il avait un ami précieux dont la santé le préoccupait fortement, lui interdisant de quitter le chevet du patient. Le temps s'est déroulé ainsi. Il a bel et bien une raison légitime, mais qui n'est valable « que pour lui. » (*ibid.*)

L'étrange collaboration entre l'incompréhension du pouvoir et le silence de l'accusé devant ce malentendu malveillant, symbolise la façon singulière dont la réalité du passé nous parvient. Il nous semble approprié ici de rappeler le contexte narratif de Zénon. L'analyse du contexte narratif nous a éclairé sur la situation problématique des dissidents intellectuels. Comment percevons la vie d'un être humain, qui n'avait pas envie de présenter son récit de vie, et ne se trouvait pas dans une position privilégiée où il pouvait se raconter, mais qui partait dans un exil

[223] Yourcenar, Marguerite, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Gallimard, Paris, 1995, p. 344.

mi-forcé, mi-volontaire ? Nous avons pu constater ainsi l'existence d'un manque considérable dans la vie de Zénon (et aussi dans celle des êtres du passé, que ce personnage représente en les concentrant en une seule personne) qui restera pour nous une perte irréparable. L'analyse du contexte social de Zénon nous explicite par quelle voie ces vies nous parviennent et à quel prix – à savoir la mutilation de leur paysage mental, de la partie soi-disant « insignifiante » de leur vie. Face à un pouvoir social mû par son instinct de conservation, le parcours d'un individu exceptionnel – qui part d'une désaffection initiale pour l'humanité mais parvient finalement à compatir à sa passion et à sa misère – se trouve incompris. Son paysage mental est disséqué puis exposé à une interprétation unilatérale qui n'y voit que des fautes et une menace pour l'ordre établi. C'est ainsi que l'homme qui s'appelle Zénon fait partie des archives de l'Inquisition, de manière fragmentaire et mutilée.

Le parcours de vie de Zénon, depuis sa naissance jusqu'à sa décision de se donner la mort, en passant par sa longue pérégrination et sa vie passée dans l'immobilisme, dessine une trajectoire singulière qui conduit le lecteur dans les divers recoins de la société. La structuration de l'œuvre est effectuée dans le but de visualiser l'ambivalence dans la marginalité de Zénon, grâce à laquelle la fresque immense de la société du XVIe siècle, jusque dans ses replis refoulés, est donnée à voir.

D'abord, la trajectoire de Zénon nous initie à la vie et la culture d'un dissident intellectuel, en prenant appui sur des existences réelles du passé. Membre d'une communauté rassemblée sous le principe de l'exploitation libre de l'intelligence humaine, Zénon montre dès ses années de formation une incompatibilité radicale avec le pouvoir établi construit sur l'alliance entre l'Église et l'aristocratie, dans lequel il est impliqué de par sa naissance illégitime, mais dont l'accès lui est dénié. Son mode de vie durant cette période se résume à une prise de distance d'avec la société et ses communautés. Le refus de Zénon de faire lien avec des communautés autour de lui, le pousse logiquement à mener la vie d'un exilé, qui découvre, examine et pratique un savoir encore inconnu de l'homme. Cette vie coupée du monde et en déplacement permanent lui procure une sécurité précaire, tant qu'il demeure aussi invisible qu'un fantôme et qu'il commercialise sa connaissance scientifique en commodité qu'il vend aux puissances du monde. La distanciation effectuée par Zénon, constatée dans la première partie, reflète par sa structure cette marginalité de Zénon dans le sens conventionnel du terme ; Zénon garde une distance égale par rapport à tous les acteurs majeurs de la société, préoccupé de savoir scientifique, seulement considéré par ses contemporains comme coupable de magie.

Avec la fin des voyages de Zénon et son retour dans sa ville natale, la situation change. Au cours de son séjour au sein de l'hospice du couvent des Cordeliers de Bruges, il rétablit le lien avec l'humanité ; une voie encouragée par son altruisme grandissant. En revêtant le statut de médecin, la pratique de son savoir aussi se tourne vers l'humanité et ses misères. Il se sent impliqué profondément dans les souffrances du peuple, dont l'origine est l'oppression du régime autoritaire, qui veut réduire l'être humain à un état de servitude. La chasse contre les dissidents ravage les villes et appauvrit les paysans ; tout signe de révolte, aussi minime soit-il, est réprimé brutalement. L'application stricte de la loi théologique, qui ne fait aucune exception, prend la vie des jeunes gens au nom du péché impardonnable. Ainsi, l'engagement tout inverse de Zénon dans la communauté des démunis et des pauvres nous initie de manière indirecte à une autre strate d'une existence marginale, aux modes d'existence du peuple dont les conditions de vie dépendent pour une grande part de la volonté de l'ordre établi.

Le fait que l'existence populaire ne se voit pas accorder d'attention dans l'écriture de l'histoire est subtilement insinué par le procès de Zénon. Dès que sa « vraie » occupation en tant que praticien du savoir magique et de la pensée athéiste est confirmée, il est convoqué à nouveau devant le tribunal en tant qu'intellectuel dissident. Lors de cette nouvelle comparution, l'interrogatoire vise ses engagements intellectuels, en réduisant leur valeur à un danger potentiel pour le régime. Le dévouement de Zénon à sauver des vies n'a aucune valeur aux yeux du procureur, qui voit dans la condamnation à mort du suspect une diversion utile face à l'inquiétude de la population. Le pouvoir religieux cherche aussi à s'emparer de Zénon pour l'utilité qu'il peut apporter à l'Église en tant que repenti qui fera exemple. Zénon (et sa mort) est ainsi devenu un événement, dépourvu de sa subjectivité. Cela crée par ailleurs un contraste vif avec les autres vies impliquées dans son procès. Leur affaire constituait la cause principale de l'arrestation de Zénon ; pourtant, cette tragédie des petits gens est écartée trop aisément, car l'ordre établi ne s'intéresse guère à ces vies insignifiantes et au crime banal qu'elles ont commis. Ainsi, la marginalité de Zénon en tant que dissident intellectuel attire l'attention du pouvoir établi – cette promotion étrange figure finement les strates complexes de la notion de marginalité, à laquelle le lecteur est incité à réfléchir.

Enfin, le déroulement du procès de Zénon renvoie à la manière réductrice dont la singularité d'un être est considérée par le discours officiel. L'ordre dominant ne voit en Zénon que des idées subversives et dangereuses, et non son parcours parmi les plus démunis du monde – ainsi que leur tribulation. Le tribunal ne parvient pas à affirmer la valeur humaine de l'existence complexe de Zénon. En faisant découvrir au lecteur le paysage mental du protagoniste – qu'il n'est pas autorisé à exprimer librement – à travers une institution autoritaire qui ne s'y intéresse

pas, l'œuvre incite le lecteur à réfléchir sur le chemin déformé par lequel la vérité de l'existence nous parvient, dans un état mutilé.

Troisième partie : La représentation de la réalité historique dans l'écriture yourcenarienne

Dans les romans historiques de Marguerite Yourcenar, l'importance accordée aux personnages est donnée comme primordiale. Grâce à leur relation avec la narration du roman et leur profil socio-historique individuel, ils incarnent la problématique du roman. Nous avons remarqué que la représentation du personnage dans le roman historique yourcenarien a pour but la mise en lumière de notre négligence par rapport à la compréhension de la subjectivité des êtres humains du passé. La subjectivité qui se ment (dans *Le Coup de grâce*), la subjectivité qui se cherche (dans les *Mémoires d'Hadrien*) et la subjectivité qui se cache et oubliée (dans *L'Œuvre au Noir*) ont éclairci l'urgence de découvrir ces paysages mentaux divers, dont la représentation a été longtemps inconcevable dans l'écriture de l'histoire.

Si dans la partie précédente notre recherche s'est focalisée sur la représentation du personnage principal, dans la troisième partie nous envisageons de diriger notre regard sur la manière singulière dont l'écrivaine représente dans son roman la réalité historique. Notre proposition est que l'approche yourcenarienne quant à la réalité historique se donne comme conçue pour mettre en relief une négligence similaire ; c'est-à-dire celle de la manière réductrice dont la réalité du passé est représentée dans l'écriture de l'histoire, voire aussi celle de notre perspective idéalisée de la réalité historique, conditionnée par cette écriture.

Par la notion de réalité historique, nous entendons désigner des parties du passé considérées comme objectives, établies en tant que faits, grâce à l'écriture scientifique de l'histoire – qui se distingue du paysage mental des personnages par son objectivité apparente. Apparente, parce que même si dans son essence le passé est inexorablement achevé, notre connaissance de la réalité historique et la représentation de celle-ci, fondée sur cette connaissance, ne l'est jamais – à cause de la nature fragmentaire de notre connaissance historique. La réalité historique est une sorte de « passé traité », où certaines parties du passé sont rendues plus saillantes ou au contraire plus insignifiantes. Une telle conception nous permet la réflexion selon laquelle, même si le passé pour l'essentiel se donne comme ce qui est achevé, il ne faut jamais appliquer cette notion de fixité à la représentation de celui-ci. La réalité historique constitue certes un aspect incontournable dans l'écriture de l'histoire, mais il n'y a pas de voie incontournable dans la représentation de celle-ci.

Pourtant, certaines approches, à travers le temps, ont été établies fermement dans la convention de l'écriture du passé. Par exemple, comme nous l'avons remarqué dans notre analyse sur la forme du roman historique classique, dans ce genre les événements et les figures historiques ont été une condition indispensable à la structure formelle du récit. C'est autour du déroulement des événements historiques que les personnages agissaient, que le conflit s'est déroulé – souvent résolu, par l'intervention d'une figure historique. Une telle représentation de

la réalité historique a été l'un des aspects qui définissait le roman historique selon le pionnier Walter Scott. La perspective historiographique, qui vise toujours une vision plus globale du passé, jugeant intellectuellement insuffisant le passé tel qu'il a été perçu par ses contemporains, tombe également dans cette rigidité.

Comme elle l'était dans la représentation de personnage (et celle de son paysage mental), la figuration de la réalité historique ne doit se définir que comme un travail mi-factuel, mi-imaginatif, puisque l'humain ne percevra jamais le passé dans sa totalité. Marguerite Yourcenar veille à ce que son écriture reflète ce caractère primordial de la réalité historique – en faisant en sorte que sa représentation textuelle montre une optique inexplorée dans la représentation de la réalité historique. C'est ainsi que celle qu'elle expose de la guerre dans *Le Coup de grâce* esquive la description directe des aspects militaires ; que nous observons Hadrien vivant une réalité subjectivée puisée dans les interstices, entre les lignes de la source historique, une réalité impossible à prouver mais aussi impossible à nier ; que les figures historiques telles que Marguerite d'Autriche ou Charles Quint et leur projet grandiose ne croisent pas directement l'histoire de Zénon. En revanche, la figuration de la réalité historique dans ces romans, en évitant délibérément les « incontournables » établis par l'écriture de l'histoire, exerce une fonction subversive en cherchant à réorienter notre regard du passé vers le revers de la réalité historique – sa partie qui n'est accessible que par l'imagination, soigneusement guidée par la connaissance fragmentaire du passé.

Nous estimons que la particularité de la figuration de la réalité historique qu'envisage Yourcenar se trouve dans ce déplacement de perspective, plus précisément dans sa résolution à « vivre » l'histoire à partir de la situation existentielle de la subjectivité, particulière à chacun. Au lieu d'adopter une perspective olympienne de l'historien, impersonnelle et outre-temps (dans le sens d'une omniscience par rapport au devenir d'un événement ou d'une vie), l'écrivaine fonde sa représentation de la réalité historique sur la perspective du personnage qui l'a vécue – avec tout son manque d'une perspective globale et sa perception subjective de la réalité. La réalité qu'elle vise est celle qui est réfractée par le point de vue singulier de chacun.

Dans cette partie, nous entendons analyser cette dimension particulière dans le procédé de la figuration de la réalité historique observable dans les romans historiques de Marguerite Yourcenar. D'abord, nous démontrerons les instances où sa représentation de la réalité historique propose une perspective unique qui se distingue de la représentation conventionnelle de la réalité historique. Ensuite, nous démontrerons comment ce choix figuratif contribue à transmettre la réalité subjective vécue par le personnage et ainsi ouvre notre perspective à la découverte de nouvelles approches dans la représentation de la réalité historique.

Chapitre I La présence singulière de la guerre dans *Le Coup de grâce*

Le Coup de grâce s'inscrit dans un contexte historique spécifique, celui de la guerre d'indépendance de la Lettonie. Pourtant, dans le roman, la présence de cette guerre est abordée de façon fortement atténuée, au point que l'aspect militaire est largement absent du récit, à l'exception de deux ou trois épisodes brièvement évoqués. Même la description de ces moments met délibérément de côté l'expérience sur le terrain, comme le combat, qui joue habituellement un rôle important dans l'écriture d'un roman historique. Il n'est pas non plus possible, en dehors de ces descriptions, pour le lecteur d'avoir connaissance de l'importance stratégique des « missions » entreprises par le protagoniste. Nicolas di Méo note que la représentation des combats sert un objectif autre que la représentation de la guerre : « les combats relatés dans le roman [*Le Coup de grâce*] relèvent davantage de l'escarmouche et servent surtout à planter le décor du drame[224] ». Ce constat que la guerre dans *Le Coup de grâce* s'offre uniquement comme « décor du drame », sans se placer en premier plan du roman, mérite d'être analysé. Car un tel choix figuratif est intimement lié à la volonté de Yourcenar d'intégrer la représentation de la réalité historique à la figuration de la réalité subjective perçue par le personnage. Ce faisant, elle se démarque également du traitement conventionnel de la guerre dans le roman historique, souvent conçu en termes de confrontation entre deux énergies vitales détenues par chaque camp, par l'État ou par le peuple. La représentation des répercussions de la guerre est également placée dans une perspective particulière, axée sur ses effets sur l'individu.

Cette approche représentationnelle est le résultat d'une exigence logique, imposée par le contexte historique. La particularité de la guerre d'indépendance de la Lettonie place cette guerre locale dans un champ de significations entièrement différent de celui des grandes guerres, telles que les deux guerres mondiales. Dans ce chapitre, nous nous proposons de montrer la particularité de la représentation de la guerre observée dans *Le Coup de grâce* à travers une analyse du contexte historique entourant la guerre d'indépendance de la Lettonie. Nous démontrerons que la présence de la guerre dans *Le Coup de grâce* s'opère en dehors du champ de bataille lui-même, exerçant son influence en condamnant les participants à un état d'immobilité qui restreint leurs comportements et ronge leurs esprits. D'abord, nous distinguerons l'une des caractéristiques qui différencie la représentation de la guerre dans *Le Coup de grâce*, à savoir la minimisation – voire aussi la moquerie – de l'aspect militaire. Notre

[224] Di Méo, Nicolas, « Combat », dans *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, *op.cit.*, p. 157.

étude des moments du récit qui visent à communiquer les aventures militaires du protagoniste montrera que dans ces parties la représentation directe d'opérations ou d'actions est rare. Un décryptage de l'intersection entre la chronologie de la guerre d'indépendance de la Lettonie et le positionnement chronologique de l'événement raconté dans le roman démontrera la validité de ce choix figuratif. Ensuite, nous montrerons l'approche alternative pour laquelle l'écrivain a opté afin de représenter l'influence de la guerre (également requise par le contexte historique), en évitant la figuration directe de son aspect militaire. Nous revisiterons les parties du roman qui relatent les actions militaires du protagoniste, afin de démontrer que l'influence de la guerre y est bel et bien présente dans celle-ci, créant l'environnement particulier qui aggrave le conflit entre les personnages.

Le croisement entre le parcours personnel et la guerre obscure

La localisation et la temporalité derrière l'événement raconté dans *Le Coup de grâce* relèvent d'une grande importance par rapport à la compréhension du comportement des personnages. Marguerite Yourcenar le souligne ainsi :

> L'endroit que j'appelais Kratovicé ne pouvait pas n'être qu'un vestibule de tragédie, ni ces sanglants épisodes de guerre civile qu'un vague fond rouge à une histoire d'amour. Ils avaient créé chez ces personnages un certain état de désespoir permanent sans lequel leurs faits et gestes ne s'expliquaient pas. (80)

Or, lorsqu'on nous présente le terrain du *Coup de grâce*, où se sont déroulées d'« obscures opérations militaires » (*ibid.*), son aspect militaire est singulièrement écarté du regard du lecteur. Dans le roman, la cause et le but de la guerre ne sont jamais clairement mentionnés. Le camp du protagoniste n'est pas clairement défini non plus ; nous savons seulement qu'il a participé à une lutte antibolchevique menée sous le commandement d'un général, dont l'affiliation n'est pas davantage révélée. Nous sommes donc loin de l'univers de *La Guerre et la Paix*, dominé par la présence inéluctable de la guerre ; où les mouvements stratégiques des troupes, suivis avec force détails par le zèle professionnel d'un polémologue, côtoient la description faite au microscope et chaotique du combat, tel que le voit un fantassin sur le terrain. Le narrateur du *Coup de grâce* ne raconte que quelques épisodes de ses « missions », dont la description – nous le verrons – n'a nullement pour but de rendre compte de son expérience du champ de bataille ou de la portée stratégique de ces opérations. La représentation de la guerre est minimisée, voire ridiculisée, comme s'il s'agissait d'un acte inutile qui ne mène à rien. Nous

ne voyons pas deux peuples clairement distincts qui se battent pour le destin de leur nation, mais plutôt de nombreuses factions avec leurs propres calculs, tous contre tous. L'objectif du protagoniste (s'il y en a un) semble être simplement de rester à son poste, plutôt que de se battre pour un but concret. Il est dépourvu de mission ou d'ordre, et perd ainsi le sens de son engagement.

Ainsi, à première vue, il semble que ce soit le récit d'Éric qui éclipse la réalité historique. Pourtant, nous pensons que celle-ci qui sous-tend *Le Coup de grâce*, à savoir la guerre d'indépendance de la Lettonie, continue d'opérer son influence, mais d'une manière inattendue par rapport au traitement conventionnel observé dans le roman historique classique. Le narrateur nous présente une vision d'un temps de guerre, qui diffère nettement de celle du roman classique, où la guerre est le sujet principal. Ce fait doit d'abord être compris en relation avec la particularité du contexte historique du *Coup de grâce*, à savoir une guerre locale menée dans une région peu connue – dont les noms des districts « n'éveillaient rien dans l'esprit des lecteurs de journaux en Europe ou ailleurs. » (87)

Dans ce contexte, un travail nous est indispensable, celui de comprendre le déroulement de la guerre d'indépendance de la Lettonie. Car l'histoire de cette guerre non conventionnelle, différant radicalement de guerres plus globales et plus frontales dans leur mode opératoire, se donne comme condition ultime qui résulte en figuration singulière comme nous l'avons brièvement fait remarquer plus haut. Nous effectuerons ensuite une superposition entre le contexte historique réel et le parcours fictif du protagoniste, afin d'observer comment la réalité historique façonne l'aventure du protagoniste.

Ici, nous reprendrons la réflexion de Carminella Biondi[225]. Son travail a eu pour visée de localiser l'affaire du *Coup de grâce* dans le contexte spatio-temporel historique. La chercheuse admet que son projet de localiser précisément le parcours d'Éric sur le plan géographique de la région balte ne portait pas de fruits, étant donné que les noms de villes fictifs et les indices géographiques évoqués dans le roman ne permettent pas de trouver leur localisation sur la carte. Néanmoins, son travail, consistant à superposer l'engagement d'Éric avec la chronologie de la guerre, nous est tout de même très utile. Car les points chronologiques qu'elle a pu discerner, où se croisent le déroulement réel de la guerre d'indépendance de la Lettonie et le parcours du protagoniste du *Coup de grâce*, nous aident à comprendre la nature de la lutte du protagoniste et qu'elle était un « rêve impossible d'un groupe d'aristocrates [...] luttant pour s'opposer à la

[225] Biondi, Carminella, « Réalité et fiction spatio-temporelles dans *Le Coup de grâce* », dans Blanckeman, Bruno (dir.), *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 165-175

marche de l'histoire[226] ». Ce constat fondé sur l'analyse du contexte historique, et montrant que le narrateur s'est battu pour une cause perdue, sera la notion clé qui expliquera la représentation de la guerre du *Coup de grâce*.

Plus précisément, nous entendons nous concentrer sur une observation particulière. A savoir qu'au moment où le protagoniste a décidé de s'engager dans la lutte « antibolchevique » (le contexte de la guerre d'indépendance de la Lettonie nous éclairera sur le mensonge qui se cache derrière ce mot), le contexte politique international se montrait très défavorable à la cause et à la légitimité auxquelles avait prétendu le Corps franc.

D'abord, à l'aide des indices donnés dans le roman, retraçons l'initiation d'Éric à la lutte du Corps franc. Descendant d'une lignée d'aristocrates germano-baltes située dans la région de Courlande (l'une des quatre régions historiques de la Lettonie, à l'ouest du pays), Éric atteint ses seize ans au début de la première guerre mondiale. Parvenu à sa majorité, il reçoit son entraînement militaire en Allemagne, mais n'est pas envoyé au front – puisque le pays signe l'armistice le 11 novembre 1918. Avec l'armistice et l'effondrement des deux empires, allemand et russe, la situation autour de la ville frontière (et fictionnelle) de Kratovicé, où il a passé son adolescence avec Conrad, devient compliquée. L'Armée rouge y établit un état-major. C'est dans ce contexte qu'Éric joint « le corps de volontaires du général baron von Wirtz » (92) qui menait la mission antibolchevique dans la région de Courlande, où se trouve Kratovicé.

Lorsqu'il est replacé dans le contexte historique de la guerre d'indépendance de la Lettonie, la signification de ce parcours initial d'Éric de rejoindre l'action antibolchévique, devient aussitôt plus intelligible. La guerre est provoquée par la volonté de l'Empire allemand qui vise à annexer durablement les territoires gagnés sur le front de l'est au cours de la première guerre mondiale. En 1915, l'empire allemand a conquis la Courlande. En 1917, la ville de Riga, la capitale de Lettonie, est aussi passée sous le contrôle allemand. La région balte a déjà connu la présence de la noblesse allemande – dont la famille d'Éric fait partie – qui a exercé malgré sa population minoritaire une influence considérable sur la gouvernance de la région. En créant un état fantoche qui s'appelait le Duché balte uni (qui n'a jamais été reconnu au niveau international) en mars 1918, l'Allemagne a voulu assimiler les pays baltes (Lettonie, Lituanie et Estonie) d'une façon définitive sous l'Empire allemand. Pourtant, après sa capitulation, maintenir le contrôle dans les pays baltes devint impossible, puisque les Alliés ont soutenu l'indépendance de la Lettonie selon le droit à l'autodétermination. L'Empire allemand rétrocède ainsi la souveraineté de la Lettonie à son gouvernement naissant.

[226] *Ibid*., p. 172.

Pourtant, la guerre d'indépendance de la Lettonie ne fait que commencer, car le nouveau gouvernement letton manque de ressources à tous égards pour faire fonctionner l'État. L'Armée rouge inondait le pays, profitant de sa fragilité pour placer le pays sous contrôle soviétique. Pour endiguer l'avancée de l'Armée rouge, les Alliés avaient approuvé temporairement le maintien de la présence de la force militaire allemande dans la région, sous la condition qu'elle combatte les bolcheviks. Les anciennes élites du Duché balte uni profitaient de cette situation ; sous couvert de contrer la poussée bolchevique, elles tentaient de reprendre le contrôle du pays – la lutte antibolchevique a ainsi caché derrière son étiquette un but illégitime. Ainsi se forme une brigade non régulière et hétéroclite, composée d'anciens soldats de l'Empire allemand, d'élites germano-baltes et de volontaires sympathisants, rassemblés sous la cause clandestine de la restauration du contrôle allemand dans la région. Ce mouvement, qui sera connu sous le nom de Corps franc, a été dirigé sous le commandement du général allemand Rüdiger von der Goltz, dont le parcours a très probablement inspiré le personnage de von Wirtz du *Coup de grâce*.

L'ambition du Corps franc, qui a même temporairement pris Riga, la capitale de Lettonie, se verra rapidement écrasée. Les Alliés ont en effet pris connaissance de leur objectif caché et ont demandé l'élimination de la présence allemande dans la région. Goltz, qui « rêvait de réaliser le Baltikum[227] » – les pays baltes unis sous l'Empire allemand – a persisté dans la région avec ses brigades de volontaire, avant que celles-ci fussent détruites par les forces alliées[228] puis destituées par le gouvernement allemand en octobre 1919. Se trouvant dépourvu de son commandement en chef, le Corps franc se voit démantelé en groupuscules désordonnés tergiversant dans la région, avant de disparaître complètement.

Tel est le contexte historique derrière l'arrivée d'Éric à Kratovicé, cette ville fictive censée se situer en Courlande – le dernier bastion du Corps franc. Superposer ce contexte avec l'engagement d'Éric nous permet de faire quelques observations cruciales pour comprendre l'expérience de guerre de celui-ci, voire de mieux appréhender le raisonnement tenu derrière la façon dont celle-ci est représentée. D'abord, le contexte historique nous indique qu'Éric, en tant que descendant de l'aristocratie germano-balte, s'est engagé dans une cause qui n'a aucune légitimité et qui est vouée à l'échec dès le début. Ce n'était qu'une question de temps pour que les Alliés prennent connaissance de l'ambition de Goltz (et ses troupes) de rétablir le contrôle

[227] Suzanne, Champonnois et de Labriolle, François, *Estoniens, Lettons, Lituaniens histoire et destins*, Armeline, Crozon, 2004, p. 153.
[228] Goltz essayait de reprendre Riga, mais au cours de son opération, un obus tiré par les allemands tombe sur les patrouilleurs alliés. L'incident a été vécu comme une agression ouverte par les alliés qui avaient déjà de doutes sur l'objectif réel de Goltz. La flotte franco-britannique se sert de cet incident comme prétexte pour détruire les troupes allemandes. Cf. *Ibid*., p. 156.

allemand dans la région. De plus, le moment de l'arrivée d'Éric à Kratovicé – qui annonce aussi le début de la tragédie du *Coup de grâce* – accentue encore l'inutilité de son engagement. Éric arrive à Kratovicé après un parcours de « trois mois d'été » (92) ; comme il a décidé de rejoindre von Wirtz après l'armistice de 1918, cela signifie qu'il y est arrivé à l'automne 1919. Par rapport au contexte historique que nous avons examiné, son arrivée coïncide avec la perte décisive et la destitution de Goltz par le gouvernement allemand en octobre 1919 – une évolution qui annonçait la délégitimation totale du Corps franc. Au moment où le narrateur se trouve à Kratovicé en effet, la lutte qu'il était censé soutenir était sur le point de perdre sa signification.

La présence singulière de la guerre déjà perdue

Le contexte historique autour de l'expérience d'Éric dans la brigade irrégulière du Corps franc signifie qu'il se battait face à un destin déjà inscrit contre son camp. Autrement dit, la guerre se situe hors de portée des actions que pourraient mener ces groupuscules volontaires ; le poids du contexte international s'est déclenché. Ce contexte, historique et personnel en même temps, se manifeste en une représentation singulière de la guerre, car lorsque l'objectif de la lutte est devenu incertain et que le quartier général est démantelé, la présence de la guerre change radicalement.

Les scènes des combats acharnés ou des discussions stratégiques se voient remplacées par celle de la défense d'une ville insignifiante, cette action étant en réalité une attente illusoire d'un renversement soudain de la situation. La minimisation de l'aspect militaire est d'abord sous-entendue par l'isolement particulier dans lequel se trouve Kratovicé. Cet arrière-plan indispensable pour le déroulement de la tragédie du *Coup de grâce* se donne comme un lieu singulier qui, malgré son emplacement au sein de la zone de combat, se trouve hors de la destruction totale qu'a entraînée la guerre. Elle a subi « une occupation rouge de courte durée » mais qui s'est révélée « singulièrement inoffensive » (93). La conjoncture d'alors de la guerre, où la destruction a été provoquée non par l'offensive de l'ennemi mais par l'épuisement qu'entraîne l'immobilité de l'armée sur un lieu, est également explicitée par les propos du narrateur : « ce n'était ni la guerre, ni la révolution, mais ses sauveurs qui ruinaient le pays. » (94) Nous savons pour quelle raison : parce que dans cette période de guerre, ces « sauveurs », qui ne l'étaient en réalité que dans leurs convictions personnelles, n'ont pas d'objectif ou de plan concret à suivre. Ils se contentent de garder leur position, appauvrissant la ville. L'estimation d'Éric sur la situation dans laquelle se trouvent ses troupes, effectuée en octobre 1919, concluant qu'ils sont « abandonnés par von Wirtz » (107), implique que la

communication entre le commandement et la brigade stationnant à Kratovicé n'est pas maintenue. Cet état de faits correspond d'ailleurs à la réalité historique, puisqu'à ce moment-là von Wirtz (Goltz en réalité) n'était absolument pas dans une position stable pour pouvoir orchestrer les opérations militaires à travers la Lettonie. La situation de Kratovicé correspond ainsi bien à la réalité historique du temps et cela prépare d'une façon efficace l'arrière-plan du drame.

Il n'est que logique que, dans ces conditions d'isolement et d'immobilité sans objectif, la présence de la guerre se réalise par une « autre » façon – qui renverse la perception consensuelle sur le déroulement de celle-ci. Le siège de Kratovicé ne représente une lutte noble et acharnée que dans l'esprit du Corps franc ; en revanche, dans *Le Coup de grâce*, aucune action qui soit digne du nom de siège ou de défense ne se passe. En outre, les détails de cette période belliqueuse ridiculisent la lutte du protagoniste, qui veut se croire incarner le dernier bastion d'un peuple en passe d'extinction. Observées à distance, les « missions » que se donne le protagoniste ne sont que dérisoires ou ridicules, car il n'y a en réalité rien à faire ; le sort de sa lutte est déjà déterminé, de telle sorte qu'il est impossible de modifier son destin par de quelconques victoires.

La représentation des actions militaires entreprises par le protagoniste reflète bien ce contexte historique. Ici, nous entendons démontrer une certaine tendance dans les descriptions des missions entamées par le narrateur : en effet, le contenu précis de ces actes est rapporté sous une forme réduite et leurs résultats sont décrits de telle sorte qu'ils donnent au lecteur le sentiment de son inutilité. Éric part à Riga pour planifier la prochaine attaque, « dans la Ford épileptique des films comiques américains. » (110) Les opérations, si elles sont réalisées, « devaient prendre pour base Kratovicé » (*ibid.*), mais rien ne s'est finalement passé, étant donné que la discussion n'a abouti nulle part. Le sujet de négociation ou la situation stratégique demeurent inconnus du lecteur ; on apprend seulement l'agacement du narrateur, causé par les « atermoiements de von Wirtz » (*ibid.*). Une fois Éric est revenu à Kratovicé, les troupes se rassemblent pour écouter l'épisode des « bonnes heures de Riga » (112), c'est-à-dire ceux des nuits passées avec des prostituées. A Lilienkron, « sous prétexte de contributions de guerre » (139) Éric et ses troupes fouillent la maison d'une vieille accoucheuse juive, soupçonnée d'avoir hébergé Sophie. Même dans les scènes où des actions réelles sont menées, on ne voit que de la perte de vies inutile et une situation qui ne s'améliore pas. La mission de sauver un chef bloqué se résout elle aussi non seulement dans la mort de celui-ci mais aussi dans celle du seul aide-soignant militaire de son équipe (130). Enfin, la dernière confrontation avec l'ennemi,

qui a lieu au cours du retrait de Kratovicé, est résolue dans un dénouement comique, par la montée des eaux et de la boue (149).

Nous pouvons ainsi constater la passivité et le manque d'initiative dans les actions militaires initiées par le protagoniste. Le commandement est par ailleurs comme paralysé, incapable de mettre sur pied une stratégie. Les tentatives faites au niveau d'Éric n'apportent aucun gain stratégique et même au contraire ne provoquent que des pertes. La déclaration d'Éric selon laquelle Kratovicé est « devenu indéfendable » (145) semble à première vue issue de nulle part, étant donné que le lecteur peut à proprement parler observer sa « défense ». Pourtant, compte tenu du contexte historique, il devient évident qu'une telle détérioration de situation – qui s'est produite sans aucun effort réel pour maintenir la position – corresponde parfaitement avec la réalité historique de l'époque. Car à ce point de la guerre (selon le narrateur au moment de son retrait de Kratovicé, on est le 30 avril 1920), le Corps franc se battait non contre des forces ennemies tangibles, mais contre l'instance politique internationale elle-même, cette dernière exigeant de façon unanime sa capitulation.

Si la présence de la guerre est donnée comme fortement réduite sur le plan conventionnel de sa figuration, elle n'est pourtant pas absente. Bien plutôt, elle s'impose dans un autre domaine que celui du combat ; car elle agit dans le fait que les combattants sont jetés dans un état irrésolu d'attente permanente et désespérée. On voit ainsi que l'influence de la guerre se propage dans leur vie quotidienne au sein de laquelle se passe la tragédie du *Coup de grâce*. Dans la situation d'immobilité du siège où la menace de l'ennemi ne se concrétise pas de façon visible, mais installe un climat de peur permanente, on peut dire que la guerre influence les personnages comme un catalyseur qui accélère le drame intime se tramant entre eux.

Cette influence se manifeste en créant un environnement isolé, dans lequel les personnages sont confinés. Dans Kratovicé, où la communication avec l'extérieur est coupée et où la tentative de sortir signifie un danger de mort, la situation insoluble entre Éric et Sophie tend inévitablement vers un dénouement violent. Coincé avec Sophie dans un endroit qu'il n'est pas possible de quitter, Éric est exposé pleinement aux avances de la jeune femme amoureuse. Ainsi, le quotidien de la guerre se voit renversé dans sa signification, chargée de non-dits et d'allusions romantiques. La mission de reconnaissance devient une promenade où Sophie parle de son amour pour lui (106) ; en évitant les balles, Éric prend Sophie « par la taille, comme un amant » (107). Il oblige même la jeune femme à transporter les munitions jusqu'à la première ligne de front, afin de se voir confirmer la confiance qu'elle lui accordait (108). Nous pouvons ainsi constater que la guerre était bien présente en tant que facteur facilitant la progression (tragique) du drame entre lui et Sophie.

Dans ce contexte, les instants (relativement) majeurs de cette période dans la vie d'Éric peuvent être réinterprétés par rapport à leur influence sur le développement de l'affaire racontée dans le roman. La discussion stratégique à Riga, qui s'achève dans une débauche auprès des prostituées, sert d'occasion à Éric pour provoquer Sophie et observer sa réaction. Il regrette la « bassesse sensuelle » (113) de la jeune femme qui « suivait avec une attention presque grotesque » (*ibid.*) le récit de ses expériences avec des prostituées, puis qui se procurait des cosmétiques pour se maquiller, afin d'égaler les prostituées (selon l'interprétation du protagoniste). Si donc la mission ne change rien en termes d'action militaire, son influence se trouve ailleurs, en suscitant chez le narrateur des pensées, où se mêle le désir, dépréciatrices et sadiques envers les femmes.

Au cours du roman, on peut constater cette influence singulière de la guerre, minimisée dans son « habitat naturel » de conflit militaire, mais très présente dans le développement du drame personnel. Son développement s'identifie avec celui de l'affaire amoureuse. La scène du bombardement massif initié par l'ennemi est fort symbolique à cet égard. L'aspect militaire de cette attaque se donne toujours comme minimisé. On ne sait pas quel camp exactement est derrière cette attaque. En plus, malgré l'envergure de l'offensive, on ne compte aucune victime humaine ; le résultat s'est réduit à des roseaux fauchés, des poissons éventrés et deux chevaux morts. Pourtant, ce bombardement est défini comme un moment décisif dans la relation entre Éric et Sophie ; en poussant les deux personnages dans une situation sans issue, l'événement leur fait prendre conscience de l'incompatibilité entre eux.

Au cours du bombardement, Éric monte jusque dans la chambre de Sophie qui a maladroitement laissé brûler une lampe à pétrole dont la lumière peut risquer d'attirer l'attention des avions ennemis. Puis il emmène Sophie au balcon, « comme un amant par un clair de lune » (121). Un obus tombe tout près d'eux, sans les tuer : au contraire, il marque un moment décisif entre eux, en les connectant dans une expérience commune, celle d'avoir évité la mort de justesse. Le fait qu'une entente sentimentale ait eu lieu entre Éric et Sophie est démontré par les métaphores et allusions sensuelles qui décrivent la situation. Revenu dans la chambre de Sophie, Éric éteint la lampe, « comme on la rallume après avoir fait l'amour » (*ibid.*) – un acte qui implique qu'un moment intime s'est passé entre eux ; le visage de la jeune femme pâlit, elle respire rapidement comme après l'acte sexuel. Croyant qu'elle et Éric avaient franchi une étape décisive lors de laquelle, passé le danger de mort, deux survivants réalisent les sentiments qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, Sophie se jette sur Éric. Il l'accepte, mais bientôt le moment de joie tourne à l'horreur, car le contact physique de la jeune femme suscite en lui sa répulsion envers les femmes. Il la repousse alors violemment ; Sophie part en pleurant.

Le dénouement du récit montre clairement que l'influence de cette guerre non conventionnelle est plus présente dans le domaine du drame personnel que dans le domaine militaire. Étant donné la futilité de la lutte (supposée) antibolchevique d'Éric, il est clair que ce à quoi l'évolution de la situation militaire met fin n'est pas tant l'horizon de la victoire (qui a toujours été impensable) que le drame entre le narrateur et la jeune fille. La série d'événements qui suit la scène du bombardement – la mission de sauvetage du général pris au piège, la désertion de Sophie et son exécution – le démontre efficacement. Alors qu'Éric est absent pour mener la mission de sauvetage, Sophie apprend de Volkmar les penchants homosexuels d'Éric, ce qui conduit la jeune femme à déserter Kratovicé et à rejoindre les bolcheviks. Après la dernière offensive d'Éric dans le village de Kovo contre les bolcheviks qui y sont stationnés, Sophie est exécutée par Éric. Dans l'enchaînement de ces événements, l'aspect militaire est à nouveau mis à l'écart – c'est-à-dire que le retentissement des actes militaires est observé dans son influence par rapport à l'histoire d'amour – car ces escarmouches n'ont aucune incidence sur le combat de la protagoniste. L'échec de la mission de sauvetage annonce en effet la fin du combat d'Éric, mais ce n'était qu'une question de temps avant qu'il n'abandonne son poste, car l'avenir d'Éric par rapport à sa vocation illusoire de sauver le pays de l'Armée rouge est d'avance voué à l'échec, nonobstant le succès de cette mission. Alors que la situation militaire ne change guère, la relation entre Éric et Sophie franchit un seuil irréversible, puisqu'avec la désertion de Sophie, une réconciliation pacifique n'est plus possible. L'offensive de Kovo revêt certes une signification apparente de bataille finale pour le protagoniste, mais comme nous l'avons noté, ce qui règle le combat dans ce village dévasté est donné comme la force inexorable de la nature, plutôt que comme l'initiative du protagoniste. Ce qui se termine vraiment ici, c'est la relation tragique entre lui et Sophie. Car à ce stade de la guerre, l'anéantissement d'une petite brigade de Rouges n'a plus d'importance ; la description de la bataille fait donc place à celle du dénouement de la tragédie personnelle.

Nous avons ainsi observé quel type de dynamique définit la représentation de la réalité historique dans *Le Coup de grâce*. Tout commence par la perception de l'écrivaine, selon laquelle ce sont « les réalités extérieures qui conditionnent une aventure » (80) et qui sont donc un élément indispensable pour obtenir « la vérité psychologique » (*ibid*.) à l'échelle de l'individu. Le mode de représentation de l'arrière-plan historique du roman – la guerre d'indépendance de la Lettonie – dont les caractéristiques militaires sont mises de côté, se donne comme un choix logique qui reflète le contexte historique particulier de cette période. Dans ce cadre, le positionnement chronologique de l'aventure fictive racontée dans le roman est d'une

importance cruciale, parce qu'une telle configuration place l'engagement du protagoniste dans un moment historique où le sort de la guerre est quasiment décidé. Ce croisement du contexte historique réel avec le parcours du protagoniste crée un fort sentiment d'inévitable, comme le souligne Biondi :

> Le rêve impossible d'un groupe d'aristocrates cantonné dans un cul-de-sac et luttant pour s'opposer à la marche de l'histoire ne pouvait qu'aboutir à un échec, tout comme l'amour impossible entre deux jeunes gens qui non seulement ne brûlent pas d'un même feu, mais n'ont pas non plus les mêmes projets d'avenir. Les deux histoires se répondent en écho et vivent en symbiose dans le récit. Les recherches minutieuses de l'écrivain, sur les cartes d'état-major et ailleurs, ont donc abouti à la création d'un contexte parfaitement adapté à son histoire[229].

En plaçant le récit sur un moment précis de la guerre, où son déroulement ne concerne plus la lutte acharnée sur le terrain, la représentation de la réalité historique du *Coup de grâce* accède à un sens très différent. Ce mode de figuration facilite l'observation de la présence dévastatrice de la guerre depuis un endroit autre que le champ de signification qui lui est attribué dans le roman historique classique. Le lecteur est incité à regarder ailleurs – ce qui nous intéresse est le fait que ce choix correspond bien avec la réalité historique. Le portrait de la guerre en tant qu'événement majeur qui façonne l'histoire globale est écarté, puisque la lutte armée du protagoniste est une tentative illusoire pour une cause perdue d'avance, qui n'a plus aucune influence sur le cours global de l'histoire. On ne voit ni combat ni défensive qui pourraient décider de l'orientation de l'histoire, puisque le contexte historique ne le permet pas. En revanche, nous sommes dirigés vers les croisements entre le drame personnel et le déroulement de l'histoire, où ce dernier catalyse le développement du premier d'une façon brutale, en condamnant ses victimes à une situation sans issue provoquée par la guerre.

Dans ce roman, qui entend représenter la guerre en s'inspirant des caractéristiques particulières de celle-ci – une guerre qui n'a abouti nulle part et qui s'est résolue non par le biais d'une bataille décisive mais par le bouleversement de la conjoncture de politique internationale – l'écrivaine la figure dans les recoins singuliers qu'elle a pénétrés. Ainsi, dans *Le Coup de grâce*, la réalité historique se voit représentée avant tout par rapport à son influence sur l'élaboration de la réalité subjective de ceux et celles qui la vivent. Cette figuration adaptée à la particularité historique facilite la possibilité pour le lecteur de comprendre un événement historique méconnu, et aussi de mieux appréhender la manière singulière par laquelle celui-ci affecte les êtres humains.

[229] Biondi, Carminella, *op.cit*., p. 172.

Chapitre II Entre les lignes de la source historique : les inventions littéraires des *Mémoires d'Hadrien*

Dans l'écriture du *Coup de grâce*, la réalité historique est convoquée principalement dans le but d'élaborer la conjoncture historique du roman. Cette réalité est employée à établir, derrière le monde du roman, des repères historiques, sur lesquels le déroulement du récit fictif se construit. Cette configuration se résume comme l'aventure imaginée d'un protagoniste fictif fondée sur le développement réel de l'histoire. Ainsi, dans le cas du *Coup de grâce*, l'imbrication de la réalité historique dans l'écriture du roman demeure au niveau de l'arrière-plan, et concerne principalement la création de l'atmosphère générale (dont le rôle reste, néanmoins, significatif). Certes, dans cette structure, l'écriture se voit restreinte par le contexte historique, notamment par la chronologie des événements qui affectent le déroulement du drame du narrateur. Pourtant, par rapport à la représentation des personnages dans leurs actes et comportements, le choix de raconter un événement fictif a permis une certaine liberté dans le travail de l'écrivaine dans la manière dont elle anime ses personnages. La représentation d'Éric et Sophie est certes influencée par la conjoncture globale de la réalité, mais ne se donne pas comme « décidée » d'avance par l'histoire, puisque ces deux personnages ne font pas partie de la réalité du passé.

La réalité historique se donne comme entrelacée plus intimement au récit quand on se penche sur l'écriture des *Mémoires d'Hadrien*, car il s'agit, dans ces mémoires imaginées, de reconstituer le paysage mental d'un personnage réel, qui se cherche en retraçant sa vie – dont le parcours est enraciné fermement dans la réalité historique. Un parcours qui nous parvient à travers les sources historiques. Ces sources, les fragments de la réalité historique autour de l'empereur, nous présentent la vie d'Hadrien dans ses domaines divers, avec une vivacité étonnante. Sous la plume des chroniqueurs de l'Antiquité se déroulent des scènes de vie pleines de vitalité – on nous apprend que les sénateurs romains se moquaient de l'accent provençal d'Hadrien ; qu'il a beaucoup pleuré après qu'il a perdu Antinoüs ; qu'il se baignait souvent aux bains publics ; qu'il a gardé une barbe longue, afin de cacher une cicatrice au menton, etc. Ces écrits nous donnent un accès précieux aux différents aspects de la vie d'une figure historique, bien qu'une distance de deux millénaires nous sépare de lui. Ces témoignages sont indispensables pour qu'on puisse reconstituer la vie d'Hadrien, et particulièrement son paysage mental. Pourtant, derrière l'impression que donnent ces écrits, c'est-à-dire le sentiment que nous sommes en train de regarder de près la vie d'une figure historique, il y a certainement des aspects dont nous devons nous méfier. Car ces sources, bien qu'elles décrivent la personnalité

de l'empereur sur un ton assuré et convaincu – par exemple, Dion Cassius, auteur d'*Histoire romaine*, qui écrit en employant le « je » affirmatif, n'hésite pas à trancher en disant que l'accession d'Hadrien au trône est due à une « fraude [230] » – laissent sur le bas-côté d'innombrables lacunes inexpliquées, ou plus précisément, inéclaircies à jamais. Malgré le riche portrait que fournissent ces écrits, les parties inconnues dans la vie d'Hadrien l'emporteront toujours sur ses parties connues.

C'est ainsi que dans la représentation d'un personnage historique, le rôle de l'écrivain se donne comme essentiel ; celui de parcourir ces multiples petits faits pour percevoir les lacunes qui s'ouvrent entre eux, qu'il remplira à l'aide d'une imagination guidée, afin d'y ériger des séquences intelligibles – une vie. Autrement dit, le travail d'écrivain se définit dans l'acte de « puiser » la vitalité qui se cache derrière la source historique fragmentaire. Or, s'il subsiste toujours des parties obscures dans la vie d'un personnage historique, le plus inconnu de tous est bien en général son paysage mental. Puisque, comme le rappelle Yourcenar maintes fois, le paysage mental du personnage historique ne se laisse guère saisir par la source historique. Car celui-ci relève de ces faits qui appartiennent au « domaine de la vie intérieure, de la vie personnelle et n'accèdent pas aux documents écrits ou n'y accèdent que rarement et de façon incomplète [231] . » Les chroniqueurs de l'Antiquité ne s'y intéressent que d'une façon intermittente, étant davantage motivés par les actes de l'empereur manifestés dans la réalité tangible. Le paysage mental de l'empereur est toujours à inférer. Dans ce contexte, le projet de faire parler Hadrien par sa propre voix implique l'inévitable intervention de l'imagination créatrice de la part de l'écrivain, afin d'imaginer la voix de la subjectivité qui n'est appréhendée que de façon indirecte. Ainsi, le projet yourcenarien de rendre vie à la voix d'une figure historique suggère aussi le fait qu'en restituant une figure historique, nous franchissons constamment la frontière entre le territoire du fait et celui de l'imagination – contrairement à une perception plus commune selon laquelle notre connaissance de ces êtres humains du passé s'installe trop facilement dans le seul domaine des faits.

Dans l'écriture des *Mémoires d'Hadrien*, intégrer la réalité historique se traduit principalement par le travail de faire revivre le paysage mental de la figure historique ; l'écrivaine fait émerger dans les faits historiques fragmentaires une réalité subjective – qui a bel et bien existé en son temps, mais qui est destinée, quand on doit la reconstituer, à rester à jamais dans le domaine du possible (et de l'hypothèse), et pour cette raison trop souvent négligée. Dans ce chapitre, nous examinerons l'approche de Marguerite Yourcenar consistant

[230] Dion Cassius, LXIX, 1.
[231] Yourcenar, Marguerite, « L'écrivain devant l'Histoire », *op.cit*. p. 132.

à intégrer les sources historiques à sa reconstitution du paysage mental d'Hadrien. Nous entendons nous concentrer plus précisément sur la manière dont elle fait intervenir son imagination, afin de percevoir la subjectivité derrière les descriptions lacunaires de la source historique principale à laquelle elle se réfère.

L'écriture spontanée des historiens de l'Antiquité

Il est bien connu que Marguerite Yourcenar a entrepris un travail d'étude et de collecte d'informations colossal afin de pouvoir représenter le paysage mental de l'empereur Hadrien. Sa recherche préparatoire s'étend de l'étude des sources historiques conventionnelles (des documents écrits) à celle des sources non documentaires, telles que l'architecture, les peintures, les sculptures et la numismatique. Comme l'écrivaine l'indiquait dans sa note des *Mémoires d'Hadrien*, parmi ces sources diverses, ce sont deux documents, *Vie d'Hadrien* d'Aelius Spartianus et *Histoire romaine* de Dion Cassius, qui ont servi de base pour le roman.

Yourcenar estime ainsi la valeur de ces deux documents : « Ni Dion, ni Spartien ne sont de grands historiens, ou de grands biographes, mais précisément, leur absence d'art, et jusqu'à un certain point de système, les laisse singulièrement proches du fait vécu [...] » (546). On trouve ici la notion de « système » dans le contexte de la critique sur les historiens. La systématisation de l'historiographie est l'un des problèmes auxquels s'est intéressée l'écrivaine. Par exemple, dans l'une de ses communications, elle présente son projet de faire parler Hadrien lui-même de sa vie comme celui de « présenter la vie humaine dans sa fluidité avant qu'elle ait été fixée dans ce **système** [notre soulignement] noble et glacé que nous appelons trop souvent "Histoire"[232] ». Une perspective similaire se retrouve dans son entretien avec Patrick de Rosbo : « Il [le romancier] doit [...] rassembler en un tout ces faits [...] en miettes, en poussière, que l'historien recolle lui aussi, mais parfois tend à **systématiser** [notre soulignement] à l'excès[233]. » Cette méfiance envers la systématisation de l'histoire, Yourcenar la résume en ces termes :

> [...] je me méfie du fait que l'Histoire **systématise** [notre soulignement] [...] L'historien ne nous montre pas ses points de départ, soit individuel, soit idéologique, l'un camouflant l'autre. Il en a, pourtant : c'est un bourgeois du XIXe siècle, ou c'est un militariste allemand, qui admire l'impérialisme romain, ou c'est un marxiste qui voit partout le communisme, ou l'absence de communisme, dans le passé. Il est dominé par des théories, quelquefois sans même s'en apercevoir[234].

[232] Yourcenar, Marguerite, « L'écrivain devant l'Histoire », *op.cit*. p. 136.
[233] De Rosbo, Patrick, *op.cit.*, p. 52.
[234] Yourcenar, Marguerite, *Les Yeux ouverts, op.cit.*, p. 60-61.

Ce que l'écrivaine critique dans le système historiographique est sa tendance à penser le passé à travers la vision du monde inspirée d'une théorie particulière, dont l'origine est intimement liée à la personnalité de l'historien, mais rarement exposée en tant que telle. L'écrivaine considère cette perspective globalisante comme un obstacle à la reconstitution respectueuse d'un être humain du passé. Dans ce contexte, il est à noter que l'écrivaine considère les défauts du système dans les sources antiques comme avantageux, car cet aspect leur a permis de capter le fait vécu, à l'état presque instantané avant d'être déformé par la perspective théorique.

Nous pouvons valider ce raisonnement, à l'aide de l'examen de la manière dont ces deux sources historiques sont écrites. Par rapport à l'écriture d'*Histoire Auguste* (dont *Vie d'Hadrien* fait partie) et d'*Histoire romaine*, ce qui saute aux yeux est le fait que leurs écritures n'envisagent pas de thématisation spécifique. Certes, l'écriture de ces deux livres choisit de progresser selon l'ordre chronologique, mais de façon assez lâche. Parfois les informations données sont accompagnées d'une indication chronologique, mais le plus souvent elles sont présentées sans souci particulier d'établir un ordre chronologique précis entre les faits relatés. Leur structure (s'il y en a une) se résume en une succession de faits mémorables dans la vie d'Hadrien sélectionnés par l'écrivain – entre lesquels demeurent des lacunes considérables. Au sujet de ces événements racontés, les écrivains font leurs commentaires ou se font le relai de ceux du « peuple » ; la présence d'une théorie qui viserait à organiser ces faits racontés est imperceptible, voire inexistante.

Dans *Vie d'Hadrien*, le passage qui peut-être résume le mieux la perspective de l'écrivain sur la figure historique accentue, en fait, la complexité même du personnage, ce qui rend impossible une conclusion définitive. Selon Spartianus, Hadrien se donne comme un personnage difficile à saisir, à tel point qu'il semble ne pouvoir être défini, justement, que par la complexité de sa personnalité : « Il était tantôt sévère ou gai, tantôt charmant ou grave, enthousiaste ou hésitant, ladre ou généreux, franc ou dissimulateur, cruel ou indulgent, et toujours, en toute chose, changeant[235]. » Dion Cassius nous présente également l'image d'un homme complexe, vertueux et vicieux en même temps : « Il était de son naturel tellement jaloux qu'il portait envie, non seulement aux vivants, mais même aux morts. [...] On le blâmait sans doute de toutes ces choses, ainsi que sa rigoureuse exactitude, de ses recherches inutiles et de

[235] *Vie d'Hadrien,* XIV, 11.
Référence bibliographique : Ratti, Stéphane, *Histoire Auguste et autres historiens païens*, textes traduits, présentés et annotés par Stéphane Ratti, Paris, Gallimard, 2022.

sa curiosité superflue ; mais il corrigeait ces défauts et les compensait par sa vigilance, par sa prévoyance, par sa magnificence et par son habilité [...][236] ».

Ces deux sources, en fait, tentent de dresser une représentation assez moderne d'un personnage historique, dans le sens où elles ne font que transmettre des informations sans chercher à les rassembler de façon délibérée sous une orientation signifiante. Les auteurs ne s'intéressent pas à l'implication des politiques ou des décisions prises par Hadrien sur le développement du système administratif romain ou la conjoncture internationale de son époque – une piste fréquemment suivie dans les études historiques sur Hadrien. Par exemple, selon Spartianus, la signification de la décision de l'empereur de renoncer à l'expansion militaire, s'explique par son ambition personnelle « à maintenir la paix dans le monde[237] ». Pareillement, dans l'écriture de Dion, le fait qu'Hadrien « n'excita aucune guerre et apaisa les guerres commencées, [...] ne dépouilla personne injustement de ses biens et qu'il fit de nombreuses largesses à beaucoup de peuples[238] » est interprété comme faisant partie des mérites de la personnalité de l'empereur. Pour ces auteurs antiques, la dimension pacifiste de la politique d'Hadrien s'explique simplement par sa personnalité. Le contexte historique qui aurait motivé une telle politique n'est pas exploré, pas plus que la réflexion sur l'implication historique d'une telle politique ou sur son impact sur la société romaine n'est développée. En même temps, il n'est pas possible de dire que ce caractère d'un pacifiste constitue un thème central selon lequel les sources dépeignent Hadrien, car il est également décrit comme un personnage cruel et rancunier qui n'a jamais oublié l'humiliation qui lui a été infligée. Peut-être peut-on dire que, dans ces sources antiques, tout ce qui a eu lieu au cours du règne d'Hadrien est interprété en tant qu'éléments qui reflètent plus au moins la personnalité de l'empereur. Ce qui nous intéresse, c'est le fait que l'image de l'empereur ainsi donnée soit extrêmement complexe, ce qui empêche de tirer une conclusion par trop hâtive de cette figure historique.

Le manque de perspective globale et théorique a paradoxalement permis à ces auteurs d'accéder (certes de façon incomplète) au paysage mental d'Hadrien – bien que nous ne puissions pas dire grand-chose sur l'authenticité de leur observation. Au lieu d'appréhender la vie de l'empereur selon une piste d'interprétation particulière, les auteurs se concentrent sur la transmission des scènes de la vie et leur impression sur le personnage – une approche qui a permis de transmettre la complexité même du personnage. Pourtant, tandis que ces sources – « cet amas de petits faits » (*ibid.*), selon l'expression de Yourcenar – nous présentent des aperçus intéressants du paysage mental de l'empereur, il est aussi vrai que celles-ci demeurent

[236] Dion Cassius, LXIX, 4, 5.
[237] *Vie d'Hadrien*, V, 1.
[238] Dion Cassius, LXIX, 5.

une transmission terne des faits plutôt qu'une exploration véritable de la subjectivité, puisque les auteurs, en rapportant ces épisodes, n'osent pas vraiment se glisser dans la pensée de l'empereur. Alors qu'il se retrouve chez leurs disciples futurs, l'acte de reconstruire la voix intérieure d'un être humain du passé était plutôt une entreprise étrangère à ces historiens antiques. Par exemple, lorsque l'épisode d'un esclave qui s'est attaqué à Hadrien est évoqué dans *Vie d'Hadrien*, la signification de cet événement n'est examinée que succinctement, en exprimant simplement que l'affaire signifiait « un grave danger, [...] qui lui [à Hadrien] valut une certaine gloire[239] ». A cause de cette restriction professionnelle d'historien, un pan entier du paysage mental derrière cet événement reste dans l'obscurité. Le retentissement de cet épisode dans la subjectivité du personnage, qui a nécessairement dû exister, n'a ainsi pas pu être exploré.

Comme nous l'avons constaté, en général Yourcenar estime positivement les auteurs antiques qui ont écrit sur la vie d'Hadrien. Car à ses yeux, ces derniers n'appréhendent pas l'existence humaine comme une masse chaotique qui serait à maîtriser grâce à une vision théorique de l'historien. Comme ces auteurs n'étaient pas animés par l'ambition de donner une image cohérente de l'empereur, leurs écrits ont réussi à transmettre même des anecdotes ou des faits divers de la vie de l'empereur, sans les juger négligeables ou insignifiants. Cependant, l'autrice s'engage à aller plus loin que ces sources historiques, qui sont certes remplies de faits intéressants mais qui n'envisagent nullement de restituer la subjectivité de l'empereur à partir de ces informations. Plus précisément, celle-ci vise à utiliser ces petits faits demeurés (dans la source historique) anecdotiques et surtout déconnectés du paysage mental – en y percevant des reflets négligés de la subjectivité.

Puiser la réalité subjective dans les faits dissociés

L'invention littéraire des *Mémoires d'Hadrien*, qui vise à découvrir la réalité historique se situant dans un domaine singulier défini comme impossible à prouver mais tout autant impossible à réfuter, est inspirée de ces lacunes – se situant entre les lignes de la source historique, qui ne fait que rapporter une succession d'événements, sans explorer ce que les êtres humains impliqués dans ces histoires ont ressenti. Yourcenar perçoit ces lacunes comme des opportunités manquées d'éclaircir la subjectivité d'Hadrien. C'est ainsi que nous retrouvons, dans *Mémoires d'Hadrien*, les faits fragmentaires qui ne sont mentionnés qu'en passant dans les sources antiques, abordés sous un autre angle. Depuis ces détails microscopiques, l'écrivaine

[239] *Vie d'Hadrien*, XII, 5.

infère, à travers des inventions littéraires plausibles, le paysage mental qui dissimule derrière. Ainsi, les petits faits déconnectés de la subjectivité deviennent des ressources précieuses, capables de servir d'éléments venant nourrir des aspects du paysage mental reconstitué qui aurait probablement pu exister alors.

Ici, nous envisageons d'examiner la façon dont l'écrivaine élabore le paysage mental d'Hadrien en proposant des scènes imaginées, fondées sur des descriptions unidimensionnelles issues de la source historique. Comparer des faits tels qu'ils sont présentés dans la source et les passages développés à partir de ces descriptions nous permettra de percevoir comment cette exploration du paysage mental est effectuée. Au sujet de la méthodologie yourcenarienne quant à l'utilisation de la source historique, il existe une étude globale et exhaustive, effectuée par Rémy Poignault[240]. Dans la présente recherche, nous entendons porter attention aux cas dans lesquels un emploi particulier de la source historique antique sert à reconstruire le paysage mental d'Hadrien, en s'inspirant des informations minces et anecdotiques, étant donné qu'une étude globale sur l'utilisation, dans sa totalité, de l'exploitation de la source dépasse l'envergure de notre recherche – qui se concentre avant tout sur la problématique de la reconstitution de la subjectivité des êtres humains du passé.

La représentation des personnages secondaires est l'un des domaines les plus visibles où l'on peut observer l'écrivaine utilisant une description anecdotique dans la source historique comme une opportunité d'explorer la subjectivité. Comme Yourcenar le mentionne dans sa note, la représentation de Gallus, qui se trouve dans l'entourage de Trajan, démontre ce processus. Dans *Vie d'Hadrien*, Gallus n'apparaît que brièvement, notamment comme l'un des opposants au jeune Hadrien qui a commencé à gagner la confiance de Trajan. Selon la source, des maîtres d'esclaves, que « chérissait à l'excès Trajan », se sont opposées à Hadrien, « avec la complicité de Gallus[241] ». Ici, nous pouvons déduire non seulement un complot inéclairci de Gallus mais aussi une allusion à l'homosexualité de Trajan, mentionnée également dans d'autres sources antiques. Yourcenar y voit la possibilité d'un conflit de passions, entre Trajan et Hadrien – ce dernier ayant lui-même aussi un penchant homosexuel. Ainsi l'écrivaine développe-t-elle la description, rapide dans la source historique, de Gallus en un paragraphe qui développe un aspect particulier de la personnalité d'Hadrien :

> Un incident de la vie privée faillit bientôt me perdre. Un beau visage me conquit. Je m'attachai passionnément à un jeune homme que l'empereur aussi avait remarqué. Un certain Gallus, secrétaire de

[240] Cf. Poignault, Rémy, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Edition Latomus, Bruxelles, 1995.
[241] *Vie d'Hadrien*, II, 7.

> Trajan, qui depuis longtemps se faisait un devoir de lui détailler mes dettes, nous dénonça à l'empereur. [...] J'avoue avoir conservé envers ce Gallus une haine incomparable. Bien des années plus tard, il fut convaincu de faux en écritures publiques, et c'est avec délices que je me suis vu vengé. (325)

Ce passage fonctionne doublement par rapport à la reconstitution du paysage mental d'Hadrien. D'abord, comme le mentionne l'écrivaine elle-même, il est imaginé afin de représenter « l'un des traits le plus souvent mentionnés du caractère d'Hadrien : la rancune » (544) – qu'Hadrien, de par sa personnalité, a nourri dans la durée des ressentiments contre ses adversaires. Ensuite, il souligne aussi une autre caractéristique notable dans la vie d'Hadrien, celle de son homosexualité. Ici, ce qu'il faut retenir est le fait que le processus d'imaginer une histoire d'amour et de mettre en relief un aspect de personnalité s'établit dans un vide laissé par une lacune dans la source. Cette approche consistant à concevoir du « possible, mais nullement prouvé » (*ibid*.), nous la trouverons également dans d'autres développements textuels des *Mémoires d'Hadrien*.

Utiliser la mention de personnages secondaires trouvables dans la source historique comme un accès au paysage mental de l'empereur est une méthode à laquelle l'écrivaine recourt fréquemment. Or, lorsqu'elle s'inspire de ces personnages secondaires, qui sont cités dans la source de façon aléatoire et souvent furtive, l'écrivaine garde à l'esprit le fait que les rencontres qu'Hadrien a faites avec ces personnages (en apparence sans rapport entre eux) ont pu amorcer d'une manière collective une réflexion dans le paysage mental d'Hadrien. Que certaines expériences écrites comme étant à priori indépendantes dans la source historique ne l'auraient pas été dans l'esprit d'une personne qui les a vécues. C'est à partir de ce principe que l'écrivaine utilise trois personnages secondaires, mentionnés dans la source sans qu'aucune relation entre eux ne soit faite, pour élaborer une piste de pensée qu'aurait pu avoir l'empereur.

Selon les sources antiques, à la fin de sa vie, Hadrien, qui ne supportait pas l'agonie que lui faisait subir sa maladie, a sollicité autrui pour abréger ses souffrances, mais en vain. Après avoir été dissuadé par son entourage, Hadrien renonce à l'idée de se donner la mort. Quel sentiment, quelle réflexion a pu traverser l'esprit d'Hadrien pendant cette période, au cours de laquelle il a tenté de se suicider puis y a renoncé ? Pourrait-il avoir changé d'avis ? Les sources ne nous donnent pas de réponses. Ce que nous y trouvons, ce sont seulement des descriptions des événements qui se sont passés au cours de cette période de la vie d'Hadrien. Plus précisément, les sources nous informent sur les demandes qu'a formulées Hadrien à ces complices de suicide et sur la façon dont ces individus ont réagi. A l'aide de ces références sur ceux qui se sont retrouvés impliqués dans la tentative de suicide d'Hadrien, Yourcenar entreprend de reconstituer une évolution dans l'intention de se donner la mort.

La source nous indique l'identité de quelques personnes impliquées dans cette affaire. D'abord, il y a « un barbare Iazyge, Mastor[242] », qui s'est enfui, affolé par la demande de l'empereur de le tuer. Il y a aussi un médecin dont on ne connaît pas le nom, auquel Hadrien a demandé du poison : celui-ci « se tua pour ne pas avoir à lui en donner[243]. » Selon Spartianus, c'est Antonin le Pieux, le fils adoptif d'Hadrien, qui a pris connaissance de ce « projet » de suicide, puis convaincu Hadrien d'y renoncer, en arguant du fait que s'il le laissait se tuer, cela serait « un parricide[244] ». Finalement, selon la *Vie d'Hadrien*, il existe aussi une autre personne singulière, intervenue aux alentours de cette période ; « un vieil aveugle venu de Pannonie[245] » qui recouvre la vue au moment même où Hadrien le touche. Ce qu'il faut noter, c'est que, comme il est habituel dans les sources antiques, les historiens, en relatant le contexte du suicide et de son renoncement, s'abstiennent de se glisser dans le paysage mental d'Hadrien. Dans les sources, ces individus et leurs actes sont évoqués sans autre objectif particulier que de rapporter l'agonie du malade ou son envie opiniâtre de mettre fin à ses jours et de suivre avant tout la progression d'un événement, c'est-à-dire la tentative de suicide et l'abandon de ce projet.

Les sources historiques ne montrent aucune relation supposée entre ces personnes par rapport à la pensée d'Hadrien sur la mort. Pourtant, il est tout à fait possible d'émettre l'hypothèse que celles-ci, apparaissant vers la fin de la vie d'Hadrien, ont pu laisser une certaine impression, ou même initié une réflexion, dans l'esprit d'Hadrien mourant. Yourcenar utilise ces rencontres pour représenter l'évolution d'une réflexion sur la mort et le sens de la vie chez Hadrien. Dans ce processus, elle intègre habilement non seulement les histoires de trois personnes impliquées directement dans l'affaire de suicide (le barbare, le médecin et Antonin le Pieux) mais aussi la rencontre un peu fantasque avec un aveugle, mentionnée dans la source, afin de figurer un processus mental cohérent et convaincant.

Observons d'abord ce projet de suicide tel qu'il est reconstitué dans le roman. Dans les sources, les retentissements de la tentative de suicide d'Hadrien – la désertion de Mastor, le suicide du médecin et l'argument persuasif d'Antonin – sont présentés comme des moments indépendants. Pourtant, Yourcenar se concentre sur la capacité de l'intelligence humaine à mettre en forme ses idées ou ses principes en synthétisant ces expériences en une seule réflexion. Selon cette optique, elle parvient à imaginer une piste mentale plausible dans l'esprit de l'empereur, dans laquelle ces incidences se servant des éléments porteurs d'une révélation sur le sens de la vie. Afin de représenter cette piste d'une façon convaincante, Yourcenar fait en

[242] Dion Cassius, LXIX, 22.
[243] *Vie d'Hadrien*, XXIV, 12.
[244] *Vie d'Hadrien*, XXIV, 10.
[245] *Vie d'Hadrien*, XXV, 3.

sorte que la révélation d'Hadrien soit vécue d'une manière différée. Ce qu'Hadrien aurait dû ressentir au sujet de ce qui est arrivé à ses deux complices de suicide n'est pas décrit immédiatement. Ce n'est que par la visite d'Antonin en larmes – qui se condamne pour avoir si mal rempli « ses obligations de bon fils » (504) que son père adoptif cherche la mort – qu'Hadrien comprend mentalement la signification des deux incidents précédents en termes de la notion de responsabilité en tant que l'empereur :

> Les simples paroles d'Antonin m'ont convaincu ; je reprends possession de moi-même avant de mourir. [...] Ma mort me semblait la plus personnelle de mes décisions, mon suprême réduit d'homme libre ; je me trompais. La foi de millions de Mastors ne doit pas être ébranlée ; d'autres Iollas ne seront pas mis à l'épreuve. (505)

L'imploration d'Antonin n'est ici aucunement un événement individuel, elle sert de point de convergence, grâce auquel Hadrien parvient à se rendre compte du lourd fardeau mental dont il a fait souffrir ses potentiels complices de suicide. En figurant d'une telle manière la révélation d'Hadrien, Yourcenar reconstitue un processus mental particulier, celui de la naissance d'une idée dans l'esprit d'un être humain.

Cette nouvelle pensée qui vient d'éclore, c'est-à-dire la notion de responsabilité en tant qu'empereur, aide Hadrien à retrouver la valeur de sa propre vie. Afin de représenter cette révélation, Yourcenar utilise une mention assez fantasque, trouvable dans la source, celle de l'aveugle. Cette histoire d'aveugle ayant traversé une si grande distance avec la croyance que la puissance surnaturelle que posséderait l'empereur lui permettrait de retrouver la vue, ne porte guère une quelconque valeur quand on la considère en tant qu'événement historique. Pourtant, si l'on adopte le point de vue de l'empereur, elle devient un dispositif efficace qui peut expliquer la découverte subite d'Hadrien sur le sens de sa vie. L'effort colossal de l'aveugle, « cheminant vers l'empereur du fond d'une province barbare » devient pour lui « l'emblème des populations de l'empire » qu'il a servi ; il y voit la confiance qui récompense ses « vingt ans de travaux. » (507) Si la mort de Mastor et Iollas, puis la supplication d'Antonin lui ont appris qu'il avait une responsabilité devant ses sujets, la confiance de l'aveugle lui enseigne que la valeur de sa vie se trouve dans la réciprocité de cette responsabilité ; sa persévérance dans la vocation de gouverner est récompensée par la confiance du peuple qu'il a servi. En percevant un sentiment de gratitude dans la scène furtive où l'empereur rencontre cet aveugle plein de confiance pour lui, l'écrivaine suggère la possibilité que, grâce à cette rencontre, Hadrien a pu inverser définitivement la notion de lourde responsabilité en une prise de conscience positive de

découverte de la valeur de sa propre vie. Le paysage mental évolutif, derrière les tentatives de suicide puis le renoncement, peut s'expliquer ainsi.

L'écrivaine imagine l'envers des tentatives de suicide d'Hadrien, en prenant appui sur la possibilité que des rencontres fortuites avec d'autres personnes auraient pu concourir à lui faire comprendre le véritable sens de sa vie. Elle perçoit, entre les anecdotes éparpillées dans les sources historiques, sans relation en apparence les unes avec les autres, la naissance d'une pensée tout à fait probable dans l'esprit d'un être humain qui se rapproche de la mort. Une telle reconstitution est rendue possible par une réflexion approfondie de l'écrivaine sur la nature de la subjectivité humaine et celle de la source historique ; que l'esprit humain, par un processus obscur, intègre diverses expériences sans lien indépendantes dans une idée concrète et cohérente ; et que la progression d'une telle réflexion qui ayant lieu dans la subjectivité requise une attention particulière afin d'être captée, comme elle est rarement perçue par un observateur extérieur.

La conviction que la subjectivité évolue et se modifie au cours du temps, comme nous l'avons traité plus haut, est l'un des concepts majeurs dans la représentation de la subjectivité qu'envisage Marguerite Yourcenar. Un objet, évoqué rapidement dans la source, démontre comment elle oriente son imagination littéraire selon ce principe : le diamant de Nerva. Au cours de la seconde guerre dacique, Hadrien réalise des exploits méritoires, reconnus et applaudis par Trajan. Ce dernier lui fait ainsi « cadeau du diamant qu'il avait reçu de Nerva[246] », présent qui est compris par Hadrien comme une assurance indirecte de son intention de l'adopter. Bien qu'il ne soit mentionné qu'une seule fois dans la source historique, ce diamant apparaît à nouveau dans le roman, transformé en un instrument littéraire qui reflète la perception de soi de celui qui le détient.

Contrairement à son attente, la position d'Hadrien en tant que possible successeur de Trajan se voit de plus en plus menacée. Selon la source, dans le but de résoudre la fragilité de son statut, Hadrien a cherché à faire alliance avec des personnages qu'il avait jugés odieux – les affranchis de Trajan, qui se sont jadis opposés à son accession au pouvoir. Selon *Vie d'Hadrien*, des rumeurs circulaient selon lesquelles « il avait corrompu des affranchis de Trajan, qu'il avait approché de près ses mignons et même souvent couché avec eux [...][247] ». Au lieu de se prononcer sur la validité de cette rumeur, Yourcenar tente de comprendre ce qu'aurait ressenti Hadrien dans une telle situation, c'est-à-dire dans une position si fragile qu'il est contraint de se soumettre aux humeurs de personnes qu'il abhorre. Derrière la décision d'Hadrien de

[246] *Vie d'Hadrien*, III, 7.
[247] *Vie d'Hadrien*, IV, 5.

récupérer les affranchis de Trajan, l'écrivaine voit un acte commis en désespoir de cause et elle en déduit qu'Hadrien aurait ressenti de la honte, pour avoir cherché des alliés au sein d'un groupe de conspirateurs qu'il a dû détester ardemment. A l'aide de ce raisonnement, l'écrivaine élabore le point de vue d'Hadrien en allant puiser dans une simple mention parmi la source historique, dépourvue de contexte mental ou psychologique. Sous la plume de l'écrivaine, Hadrien avoue qu'il a corrompu « d'anciens esclaves que j'eusse volontiers envoyés aux galères » ; qu'il a caressé « d'horribles têtes frisées. » (349) C'est ici que le diamant de Nerva réapparaît, pour refléter ce sentiment complexe d'ignominie envers sa propre action. Hadrien, désespéré, contemple le diamant, qui « ne jetait plus aucun feu. » (*ibid*.) Ici, l'écrivaine explore la valeur sentimentale qu'aurait dû incarner le diamant pour Hadrien. Le cadeau de Trajan n'est pas seulement une garantie de pouvoir, pour Hadrien c'est également une validation de ses efforts à faire la preuve de ses mérites. Ainsi, ce diamant qui se ternit vient incarner l'objet approprié pour refléter le déclin de son respect de soi. Comme dans l'écriture de l'épisode de la tentative de suicide d'Hadrien, Yourcenar tente d'imaginer la subjectivité non pas par des moments déconnectés les uns des autres, mais dans l'ensemble de l'évolution qu'elle a sans doute dû éprouver. En même temps, ce processus de création littéraire se déroule strictement dans un vide laissé par la source, un vide qui éveille la curiosité humaine : qu'est-ce que le diamant de Nerva a pu signifier pour Hadrien ?

Ces inventions littéraires que nous avons mises en évidence ont toutes un point commun, en ce qu'elles relèvent d'une imagination créatrice étant pour l'essentiel impossible à établir comme un véritable fait historique. Dans le même temps, il est tout aussi impossible de juger de telles reconstitutions comme étant fausses. Dans ce contexte, la valeur de ces « inventions » réside dans le fait qu'elles invitent le lecteur à reconnaître l'insuffisance de la source historique à transmettre la réalité subjective, et encouragent également ce dernier à imaginer sa propre reconstitution de la figure historique. Cette métalecture est d'ailleurs encore encouragée par un paratexte qui accompagne le texte, la note de l'auteure. C'est ici que le lecteur est initié à la méthodologie de l'écrivaine. Celle-ci y présente ses sources et sa logique utilisée pour redonner vie à la voix et à la pensée intime de l'empereur. Cette note invite le lecteur à considérer les choix que l'écrivaine a faits, voire à s'essayer par lui-même à une reconstitution de la subjectivité d'une figure historique. Ce n'est qu'après ce nouveau balisage que la lecture des *Mémoires d'Hadrien* (ou celle de toutes écritures de l'histoire) est vraiment accomplie, parce que c'est dans cette dernière phase de sa lecture que le lecteur peut prendre toute la dimension d'un aspect particulier dans l'acte d'écriture d'un récit de vie. A savoir que dès que l'on décide d'explorer le paysage mental d'un personnage historique, l'acte de conjecturer des situations et

événements impossibles à établir comme « faits » réels est indispensable, et que les *Mémoires d'Hadrien* qu'il vient de lire se situent exactement dans cet espace flou.

L'invention littéraire des *Mémoires d'Hadrien* effectue la fonction d'un rappel au lecteur – qu'il nous faut toujours être conscient de la virtualité qui se cache derrière la source historique, cette dernière ne nous transmettant que des fragments de la réalité. L'analyse de la modalité d'écriture conçue par Marguerite Yourcenar afin d'explorer les espaces inconnus derrière la source historique fragmentaire nous fournit des réflexions précieuses par rapport à l'acte de penser des êtres humains du passé.

Tout d'abord, il faut souligner le moment où ces inventions littéraires sont conçues. Lorsque l'écrivaine développe des mentions apparemment insignifiantes de la source historique en un récit de réalité subjective, elle prend soin de faire en sorte que son développement se situe dans le vide laissé entre les lignes de la source. Ce vide est signifiant, car comme nous l'avons constaté, c'est ici que l'écrivaine perçoit une réalité historique particulière, c'est-à-dire le paysage mental d'un personnage historique qui aurait dû exister mais que l'écriture de l'histoire a échoué (ou refusé) de représenter. Le choix d'imaginer ce vide peut également être interprété comme une tentative de répondre aux questions légitimes que tous les lecteurs de l'histoire se posent sur les êtres humains du passé – sur ce qu'ils ressentaient et sur ce qu'ils pensaient. En réinterprétant des informations anecdotiques à travers le prisme de l'expression de la subjectivité, l'écrivaine simule à travers son texte le même processus mental que nous effectuons lorsque nous tentons de comprendre l'histoire : remplir les lacunes laissées dans la source historique grâce à notre faculté mentale de percevoir la personnalité derrière les informations fragmentaires. Ainsi, les inventions littéraires des *Mémoires d'Hadrien* nous rappellent que l'histoire construite exclusivement et seulement à partir des faits est une conception erronée ; et que, sans une imagination guidée avec rigueur pour déchiffrer la réalité historique, notre accès à la subjectivité des êtres humains du passé serait considérablement réduit.

Ensuite, le fait que la compréhension approfondie de l'écrivaine sur le mécanisme de l'esprit humain ait permis de concevoir ces inventions convaincantes demande à être explicité. Ce qui a rendu possible de faire émerger le paysage mental d'Hadrien à partir des petits faits disséminés dans la source historique provient de la conviction de la part de l'écrivaine que la subjectivité humaine est un processus évolutif, qui, dans son parcours de la connaissance de soi, absorbe tous les phénomènes et les expériences autour de lui et qui organise ces éléments dans une combinaison inattendue. C'est grâce à ce principe que l'écrivaine a pu imaginer, à travers

les faits éparpillés dans les diverses sources historiques, un processus mental qui s'effectue dans le temps et la durée, voire au cours d'une vie, la formation d'une idée ou d'une réflexion qui aurait pu se passer dans l'esprit d'une figure historique.

Enfin, il faut aussi noter que l'écrivaine n'omet pas de signaler au lecteur, de façon très explicite, que ce qu'elle projette de faire par son écriture n'est qu'une reconstitution, plus précisément une des virtualités parmi des possibilités infinies car improuvables. En reconnaissant de façon délibérée que son écriture ne se définit qu'en tant qu'une construction « plus ou moins » (528) authentique, elle évoque le fait que, pour l'essentiel, toutes les écritures de l'histoire ne sont à appréhender que comme le résultat d'un processus mental qui se déroule dans notre esprit ; que lorsque l'on tente de comprendre les êtres humains du passé, on ne doit jamais espérer accéder à une vérité décisive ou à une authenticité tangible.

Chapitre III La représentation réfractée du pouvoir dans *L'Œuvre au Noir*

Nous avons remarqué dans la partie précédente, une certaine dynamique qui tend vers le bas de la société, dans le parcours (intellectuel et physique) de Zénon. L'alchimiste, qui a tenté de se mettre en sécurité grâce à des relations fragiles nouées avec les pouvoirs du monde, parvient à quitter cette sphère jugée inhumaine – dans la mesure où les passions et les préoccupations de cette société élitiste ne recherchent que le maintien de l'ordre hiérarchique – puis finit par trouver refuge au sein d'un couvent, en soignant les villageois de Bruges. Le séjour de l'alchimiste dans cette communauté a permis d'initier le lecteur à la vie de la population accablée par les institutions. La mise à mort sur le bûcher des adolescents, auxquels ont été interdit le droit de découvrir leurs corps et leurs désirs, symbolisait l'instinct de l'institution sociale qui entend à perpétuer son hégémonie obscurantiste et cruelle.

Si ce parcours de Zénon ouvre le lecteur au monde des démunis du XVIe siècle, c'est la représentation de l'autre strate sociale du monde – celle du pouvoir politico-religieux – qui, à l'unisson et en contraste avec les scènes de vie des petites gens, complète la reconstitution du monde européen du XVIe siècle envisagée dans *L'Œuvre au Noir*. Pourtant, la représentation de cette réalité historique, le monde des privilégiés, s'effectue toujours d'une façon indirecte. Dans le roman, l'histoire politique (au sens conventionnel) est rarement présente au premier plan du récit. L'écriture s'abstient d'intégrer les scènes du pouvoir comme une des pistes principales du récit. Au lieu de transmettre l'image du pouvoir dans un récit de vie des figures historiques du pouvoir, l'écrivaine préfère représenter le pouvoir et l'institution d'une manière indirecte, c'est-à-dire à travers le vécu des gens qui vivent dans ce monde façonné par le pouvoir politico-religieux.

Nous estimons que ce choix narratif est fondé sur la conscience critique de Marguerite Yourcenar quant à la méthodologie de l'histoire politique, qui mettait en adéquation l'histoire avec celle du pouvoir. Comme le remarque l'écrivaine, *L'Œuvre au Noir* vise à représenter cette « étrange liberté qui se développe peu à peu en nous, [...] qui permet d'échapper à certaines tyrannies et d'être quelles que soient les circonstances nous-mêmes, mais meurtris, déformés, presque défigurés par la coutume et la nécessité. » (855) Dans ce parti-pris, il n'est que logique que la piste principale du roman suive le parcours des individus accablés par le mode de vie qui leur est imposé par l'institution. L'écriture rejette le principe d'avoir à s'orienter selon la perspective de ceux qui exercent le pouvoir ; l'écrivaine s'engage plutôt à figurer l'influence (souvent néfaste) du pouvoir sur les divers aspects de la société – à savoir sur la vie des gens

dont le parcours est conditionné par les institutions. Grâce à cette représentation médiatisée du pouvoir, le roman parvient à proposer au lecteur une nouvelle optique pour repenser celui-ci en dehors du discours traditionnel.

Dans ce chapitre, nous analyserons l'approche adoptée dans *L'Œuvre au Noir* pour représenter le pouvoir politico-religieux de l'époque, celle-ci ne recourant pas à la représentation centrée sur la vie des figures historiques. Notre analyse se fera autour du mode de représentation des personnages secondaires ; car par rapport à Zénon, dont le parcours de vie n'est pas impliqué dans la société dans le sens où son choix d'existence rejette l'interaction avec la société, les personnages secondaires de *L'Œuvre au Noir* vivent, eux, au cœur de l'institution. Leur position dans la société sert ainsi de point de vue unique à partir duquel le retentissement du pouvoir – qui est particulier à chacun – peut être observé. Grâce à cette représentation médiatisée du pouvoir, c'est-à-dire à travers ces personnages secondaires, l'écriture achève un déplacement de perspective ; au lieu de penser le pouvoir à travers le paysage mental de ses agents directs, le roman parvient à mesurer le reflet du pouvoir dans la réalité subjective des gens ordinaires.

Les réflexions de Marguerite Yourcenar par rapport aux études historiques traitant du XVIe siècle montrent clairement sa perspective critique particulière par rapport à une écriture de l'histoire concentrée sur certains domaines de la société – notamment sur le domaine politique. Plus précisément, elle affirme la nécessité d'adopter une écriture qui ouvre sur la possibilité de découvrir un domaine du passé que la source historique ne représente pas efficacement. Car l'histoire, qui selon elle n'est qu'« une série d'archives » (*ibid*.) de la société humaine, a bien des limites. Ce que l'écrivaine entend exprimer en utilisant le terme d'archives, nous pouvons le comprendre grâce à son propos sur la genèse des quelques personnages secondaires de *L'Œuvre au Noir* :

> Colas Gheel, Gilles Rombaut, Josse Cassel et leurs camarades du moindre état sont vus autant que possible à travers les maigres documents concernant la vie de l'homme du peuple, à une époque où les chroniqueurs et les historiens se sont préoccupés presque exclusivement de la vie bourgeoise, quand ce n'était pas de celle des cours. (845)

Ce qui est mis en cause ici, c'est la partialité suspecte de l'étude historique, qui se concentre sur la vie des nobles ou des bourgeois ; dont l'activité a pendant longtemps constitué la majeure partie de l'histoire. Tout en regrettant la partialité problématique de la source historique, l'écrivaine envisage d'en détourner le regard, afin de réimaginer ce que l'on sait du passé depuis

la perspective d'individus qui n'étaient pas forcément les « protagonistes » de l'histoire. Cette réflexion sur la sous-représentation de « l'homme du peuple » et un autre propos de l'écrivaine sur le mode d'existence de ce groupe nous permettent de mieux comprendre l'objectif que l'écrivaine cherche à réaliser à travers la représentation des personnages secondaires. Selon Yourcenar, la différence entre Zénon et les personnages secondaires se trouve dans la manière dont ils sont impliqués dans la vie de la société de l'époque. Lorsque la conjoncture historique majeure de l'époque, comme le conflit religieux, n'affecte qu'« indirectement » (844) l'histoire de Zénon (qui conserve tout au long du roman une indifférence froide envers la tournure des événements importants), les personnages secondaires se distinguent par le fait qu'ils sont « installés davantage [que Zénon] dans les routines de leur siècle. » (*ibid*.) Cela implique que, dans *L'Œuvre au Noir*, la représentation des personnages de second plan est effectuée dans le but d'éclaircir une réalité historique particulière, celle des gens dont la vie a été conditionnée par l'événement historique – souvent agencé par le pouvoir politico-religieux.

Par rapport à la sous-représentation de certains aspects de la société du passé observée dans l'étude historique, la solution que propose l'écrivaine – le fait de se concentrer sur la représentation de la vie des personnages dans divers domaines de la société – crée un effet inattendu par rapport à la représentation du pouvoir. Il n'est qu'évident que le conflit religieux, intimement lié à l'hégémonie politique, a défini la conjoncture sociale de l'époque figurée dans le roman. L'atmosphère d'oppression et de violence répandue à travers l'Europe, suscitée par la lutte des souverains pour assurer leur emprise sur le monde, domine la vie des personnages de *L'Œuvre au Noir*. Pourtant, étant donné que l'écriture du roman vise à représenter cette réalité historique à travers le vécu des gens ordinaires, et non celui des figures historiques impliquées au sommet du pouvoir, le roman procure une perspective nouvelle déchiffrant ce pouvoir politico-religieux hors de sa dimension conventionnelle.

Le prieur des Cordeliers ou l'âme déchirée par le mal du siècle

Nous avons déjà remarqué un des exemples d'une représentation médiatisée du pouvoir ; celle des interactions entre Zénon et les nobles. Au cours de son séjour dans le palais suédois, Zénon envisageait de transmettre son savoir astrologique au prince Erik, le fils aîné de Gustave Vasa qu'il considérait comme « un ami et presque un disciple » (666). Pourtant, cette ambition initiale ne porte pas ses fruits, puisque la famille royale s'intéresse seulement à l'utilité que peut apporter le savoir de l'alchimiste. La brève rencontre avec Catherine de Médicis à la cour parisienne montre aussi le pouvoir sous une lumière inhumaine, absorbé par ses intérêts propres.

On y apprend que tout ce que Catherine de Médicis attend de Zénon, c'est un remède pour son fils et des informations sur la santé du roi de Suède, car elle envisage de forger une alliance avec le roi par le biais d'un mariage entre leurs enfants respectifs. Dans ces rencontres de Zénon avec le pouvoir politique de l'époque, la représentation de ce pouvoir s'effectue depuis la perspective de l'alchimiste, qui se trouve dans la position d'un sujet quémandant protection et sécurité, que seul le pouvoir politique serait en mesure de lui accorder – or celui-ci n'a aucune intention de les lui donner et ne perçoit dans la personnalité de l'alchimiste qu'une valeur d'instrument. Ainsi, le roman parvient à désigner, à travers l'aventure de Zénon, la nature calculatrice en ce qu'il définit avant tout un être humain par son utilité.

Bien que l'interaction entre Zénon et la noblesse fasse partie de la représentation indirecte du pouvoir, c'est en suivant les personnages secondaires, impliqués davantage au quotidien dans leur époque (comme l'a fait remarquer l'écrivaine), que nous constatons des instances plus pertinentes de la représentation réfractée du pouvoir. Parmi ceux-ci, nous entendons d'abord analyser le personnage du prieur des Cordeliers, dont l'histoire reflète l'atrocité de l'oppression sur les innocents commise par le pouvoir politique, transposée dans le cadre d'une tragédie personnelle.

L'efficacité du rôle du personnage du prieur en tant que représentant de l'opération dévastatrice du pouvoir vient de la force symbolique portée par l'histoire de sa mort (qui se déploie dans le chapitre « La maladie du prieur »), causée par le chagrin immense qu'il ressent devant « l'angoisse et la pitié provoquées [...] par la misère du temps » (713), plus précisément devant le massacre, des patriotiques des Pays-Bas nommés indûment comme dissidents, par le roi d'Espagne Philippe II. Autrement dit, dans la mesure où c'est l'immense détresse du prieur face au mal de son siècle qui le tue, ce personnage peut être considéré comme une victime inattendue de la violence dont fait preuve le pouvoir politique.

L'aspect paradoxal de sa maladie mortelle n'est qu'évident, car c'est sa capacité exceptionnelle à ressentir de la compassion envers la population tournée vers la Réforme et martyrisée par l'hégémonie politico-religieuse (une compassion interdite par la foi catholique), qui le tourmente tellement. Comme le remarque Zénon, cette sympathie exceptionnelle est l'un des aspects les plus saillants dans la personnalité du prieur. Or, il faut comprendre que la capacité exceptionnelle de compassion du prieur n'est pas simplement le fruit d'une pitié religieuse pour l'humanité en souffrance. Sa sensibilité est façonnée par son parcours de vie entier. Le parcours de vie du prieur impliqué dans les arcanes du pouvoir – son ancienne carrière comme homme politique et ses relations personnelles avec les hauts-placés impliqués dans le conflit religieux – joue un rôle crucial dans l'aggravation de sa maladie. De ce point de vue, le

personnage du prieur devient un symbole des conflits sociaux et surtout religieux de son siècle et, sa tragédie personnelle sert à représenter le poids insupportable de l'emprise mortelle du pouvoir sur les esprits humains.

Le fait que la partie antérieure de la carrière du prieur se soit passée au sein des sphères du pouvoir se donne comme un élément indispensable pour comprendre la mort du personnage. Ses échanges avec Zénon nous en apprennent beaucoup sur ces anciennes activités politiques. Il était « ancien grand forestier de la reine douairière Marie de Hongrie, plénipotentiaire au traité de Crespy » (730) ; une information importante, signifiant qu'il était un haut diplomate ayant servi Charles Quint, le père de Philippe II. Par la suite, on apprend aussi qu'il soutient bien davantage la politique du roi précédent que celle du roi actuel, qui n'envisage pas de partager la gouvernance des Pays-Bas avec les nobles néerlandais, qu'il considère comme des réformés rebelles. Le prieur résume la différence entre les positions politiques des deux rois dans ces termes : tandis que « L'empereur Charles s'inquiétait avant tout de l'unité de l'Empire, ce qui est naturel », « Le roi Philippe pense à la suprématie des Espagnes » (710) – une attitude oppressive qui ne respecte pas les Néerlandais déjà suspicieux face à une autorité étrangère. C'est pour cette raison qu'il est profondément troublé par ce qui arrivera aux Pays-Bas – un mauvais pressentiment qui se révélera exact.

L'expérience du prieur à la cour de Charles Quint a aussi aiguisé sa perspicacité quant au mécanisme du pouvoir actuel. Cette connaissance renforce son sentiment d'impuissance devant la catastrophe. Derrière la chasse systématique contre les dissidents, il voit une volonté de stigmatisation excessive brandie par le pouvoir, à qui « tout mécontent est étiqueté protestant » (*ibid*.) – une observation qui résume l'essentiel du conflit, où tous les Néerlandais révoltés contre l'autorité étrangère oppressive sont, par commodité politique, désignés comme des protestants infidèles. Cette accusation factice, de la part du pouvoir, qui brandit la religion de façon déformée dans le but de persécuter ses opposants, est rendue d'autant plus perverse qu'elle s'appuie sur la collusion entre le pouvoir politique et le pouvoir religieux. Cette complicité clandestine entre l'Église et la politique n'échappe pas au prieur, qui possède une bonne connaissance des mécanismes de la machine politique. Bien que le monde politique ne soit que « ruse et contre-ruse, abus de mots et abus de force » (*ibid*.), le prieur sait trop bien qu'il exerce une force substantielle sur les délibérations ayant lieu au sein de l'institution religieuse – celui-ci vivant en symbiose avec le pouvoir, en lui fournissant une cause légitime. C'est dans ce contexte que le prieur des Cordeliers suspecte que la motivation de l'anathème prononcé lors du concile de Trente contre les nobles néerlandais n'est pas du tout une simple décision théologique – car il connaît trop bien « quel poids ont pesé sur ses délibérations les

discrètes volontés de nos princes. » (*ibid*.) Grâce à sa connaissance intime de la machine politico-religieuse, obtenue par son expérience au sein du pouvoir, le prieur décrypte aisément la crise actuelle, du dénouement de laquelle il ne peut rien faire hormis regretter les morts inutiles.

Par rapport à la relation entre la carrière du prieur et son angoisse ressentie envers l'oppression aux Pays-Bas, Anne Bertelot la résume ainsi : « la souffrance de Jean-Louis de Berlaimont vient pour une large part du fait qu'il est encore ce diplomate aristocratique indigné par l'orientation que prend le nouveau pouvoir en Espagne et dans les Pays-Bas[248] ». Autrement dit, c'est son expertise de la machine politique qui lui permet d'établir un diagnostic précis sur l'état du monde – qui, paradoxalement, tourmente fortement son âme. Car la souffrance du prieur relève du contraste entre sa connaissance parfaite de la tragédie en cours et son impuissance face à ce développement. Or, l'angoisse que ressent le prieur face au massacre aux Pays-Bas est rendue encore plus douloureuse par d'autres aspects de sa vie. D'abord par sa foi chrétienne, qui ne lui permet pas de remettre en cause l'institution religieuse. Le prieur est déchiré entre sa conviction théologique et les atrocités commises au nom même de cette croyance. Il se conforme volontairement à la directive selon laquelle sa religion l'oblige « à respecter les autorités constituées » (712), mais il ne supporte pas en même temps les « visages grossiers et bas » (*ibid*.) des délégués de l'autorité, qui exercent le pouvoir sur le terrain – comme le duc d'Albe, désigné par Philippe II pour réprimer l'aristocratie néerlandaise. Un décalage énorme entre le principe religieux et la mise en œuvre de ce principe tourmente sans cesse le religieux, aggravant sa déchirure du cœur.

Le respect du prieur pour les institutions politico-religieuses n'est pas la seule cause de son tourment, puisqu'il est impliqué dans le mal du siècle au niveau personnel. A travers ses relations personnelles, le lecteur parvient à comprendre que la personnalité du prieur se donne comme un croisement symbolique où se heurtent le pouvoir et les dissidents. Le prieur est apparenté, par sa femme décédée, à Lamoral, comte d'Egmont, l'un des nobles néerlandais exécutés par le Conseil des troubles qui mis à mort cruellement les dissidents des Pays-Bas. Les larmes du prieur lors de l'exécution de Lamoral montrent bien que cette relation familiale n'est pas superficielle, mais que le destin tragique du comte a bien ébranlé l'âme du prieur. De plus, le roman nous apprend que le fils du prieur est « lieutenant du roi » (721), et qu'il est très probable que son fils assiste le duc d'Albe, qui a mené la mission politique déguisée en croisade religieuse sous les ordres de Philippe II. Ce « pénible aveu » (*ibid*.), amène le prieur à conclure

[248] Berthelot, Anne, « Zénon et le prieur Entre hérésie et politique, deux visages d'une libre pensée », dans Counihan, Francesca et Deprez, Bérangère, *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op.cit*., p. 158.

que « nous sommes tous mêlés au mal » (*ibid*.). Le prieur est pour ainsi dire destiné à souffrir, car ses relations personnelles le placent dans une situation sans issue. Il n'est pas possible pour lui d'adopter « cette robuste indifférence qui est celle de presque tous les hommes » (713), qui aurait pu sauver son âme de l'angoisse mortelle, puisqu'il se trouve rattaché directement non seulement avec les oppresseurs mais aussi avec les opprimés par le lien familial.

Si l'âme du prieur est déchirée par le mal du siècle, dont il connait trop bien le mécanisme, il n'est qu'évident que son tourment est aggravé par sa position personnelle. Nous avons démontré que la sensibilité toute particulière du prieur, qui l'a amené à ressentir profondément la souffrance humaine, est un résultat de son parcours de vie. Il en sait en effet trop sur les affaires d'État pour ne pas regretter l'abus du pouvoir ; et il est trop intimement lié avec non seulement les agents du pouvoir mais avec ses victimes, pour réussir à se protéger avec l'indifférence d'un homme non concerné. C'est ainsi qu'à travers l'histoire du prieur, une tragédie personnelle parvient à incarner la réalité historique de l'oppression de la population dissidente des Pays-Bas. La conscience troublée du prieur est l'autre champs de bataille (comme une métaphore des champs où les combats réels ont lieu), ravagée par l'oppression politique inhumaine et absurde. La tragédie du prieur – celle qui se déroule dans son tourment causé par le mal du siècle – est une tragédie « produite » par la réalité historique, à savoir par la politique sans compromis contre la population dissidente. Comme le remarque Anne Berthelot, « Avec le prieur des Cordeliers, [...] le politique proprement dit fait retour dans *L'Œuvre au Noir*[249] », mais ce retour se passe au travers de la perspective d'une victime du pouvoir politique et non selon celle du pouvoir lui-même. A travers l'histoire du prieur, un renversement du regard est effectué. Le lecteur est invité à réfléchir à la réalité historique à travers la perspective d'un individu qui est impliqué avec le pouvoir, non d'une façon historiquement pertinente, mais d'un point de vue très personnel ; une force dévastatrice jusqu'ici peu reconnue vient ainsi prendre place dans notre vision.

Henri-Maximilien ou l'envers de l'échiquier politique

Un autre personnage secondaire partage, avec le prieur, la représentation, de façon médiatisée, du pouvoir : Henri-Maximilien Ligre. A travers l'histoire de ce soldat chevronné, une (autre) réalité historique qui a défini le siècle qu'évoque *L'Œuvre au Noir* se voit représentée : un monde envahi par la guerre permanente, provoquée par l'envie puérile des princes aspirant à établir leur hégémonie. Le conflit militaire a fasciné pendant une longue

[249] *Ibid*., p. 152.

période l'étude historique, et à un certain moment celui-ci a incarné l'histoire elle-même ; mais à travers l'histoire d'Henri-Maximilien, ce sujet se voit détaché de son champ de signification habituel, la gloire et l'héroïsme. Le parcours de vie d'Henri-Maximilien montre (figurativement et symboliquement) le revers de cette illusion de grandeur à propos de la guerre et de la volonté de domination du monde ; illusion qui se révèle n'engendrer en réalité qu'une perte de vies irréparable et inutile, provoquée de façon répétée par des souverains irresponsables.

La puissance évocatrice du personnage d'Henri-Maximilien sur la réalité du pouvoir, trouve son explication, comme c'était déjà le cas pour l'histoire du prieur, dans son parcours de vie en tant qu'il est impliqué dans la réalité politique de l'époque. Pourtant, il existe une différence notable entre la position tenue par le prieur et celle du soldat ; à savoir que la perspicacité de ce dernier vient de son expérience « en bas » du pouvoir. Le prieur a connu le fonctionnement du pouvoir « en haut », puisqu'il a participé directement au processus de délibération politique ; par contre, la perspicacité d'Henri-Maximilien est acquise grâce à ses années passées à l'autre extrémité du pouvoir, c'est-à-dire sur les champs de batailles en tant que capitaine insignifiant et remplaçable, qui combat dans une guerre engendrée par le désir des princes. Si le conflit majeur dans l'histoire du prieur se jouait entre l'atrocité du siècle et sa sympathie pour l'humanité tourmentée, la problématique centrale dans l'histoire d'Henri-Maximilien est sa désillusion pour un monde gouverné au rythme de la guerre, que le pouvoir présente comme empreinte de grande gloire, mais qui en réalité n'assure sa continuité que par le biais du sacrifice d'existences humaines souvent misérables et dont le sens de la vie se perd dans des tueries inutiles.

Si nous examinons la structure du roman, nous pouvons constater que l'histoire d'Henri-Maximilien se voit attribuer une place considérable quant au volume qui lui étant consacré. La narration poursuit l'histoire d'Henri-Maximilien sur trois chapitres : « Le grand chemin », « La conversation à Innsbruck » et « La carrière d'Henri-Maximilien ». En fait, il n'est pas un simple compagnon de route de passage, mais un véritable personnage qui incarne la même conscience problématique que celle de Zénon. Si ce dernier, « aventurier du savoir » (564), figure le parcours de vie d'un dissident intellectuel qui refuse l'institution qui le juge comme étant dangereux, Henri-Maximilien, en tant qu'« aventurier de la puissance » (*ibid*.), représente un autre mode d'existence, celui d'un individu qui cherche au contraire son avenir dans le cadre même de l'institution. Chose intéressante, ces deux parcours de vie, qui en apparence divergent, convergent vers le même dénouement, c'est-à-dire un refus net contre la tentative de récupération par l'institution et la mort qui en découle. Car, comme l'a remarqué Marguerite Yourcenar, la vie d'Henri-Maximilien est aussi définie par sa volonté de conserver son mode

de vie, qui « refuse les honneurs et s'enlise dans sa vie de capitaine pauvre » (860). Dans ce contexte, il est possible de dire que, comme Zénon, Henri-Maximilien se donne à voir comme un personnage qui symbolise la relation tumultueuse entre un individu et l'institution. En suivant le parcours d'Henri-Maximilien jusqu'à ce refus, nous entendons démontrer comment son histoire apporte d'une puissance évocatrice servant à dénoncer un monde absurde entretenu par le pouvoir – face auquel il oppose un refus décisif.

Dans « Le grand chemin », chapitre qui ouvre le roman avec la rencontre des deux aventuriers cherchant leur destin, le lecteur découvre Henri-Maximilien qui vient de quitter un avenir de banquier afin de suivre la carrière de soldat. C'est ici que le lecteur aperçoit le projet d'avenir ambitieux qu'envisage Henri-Maximilien dans un monde où la guerre ne cesse pas. Ce qui est intéressant est le fait que ce futur soldat se montre singulièrement indifférent à la notion de loyauté ou d'allégeance. Il n'est pas intéressé par la question de légitimité ou par le fait de soutenir une cause, qui sont si chères au pouvoir. Par exemple, par rapport aux « querelles opposant le Roi à l'Empereur, il ignorait tout. » (559) Lorsqu'il doit choisir dans quel camp il s'enrôlera, il le décide « à pile ou face » (560). Cette ignorance affichée quant à la situation politique n'est pas une simple méconnaissance, mais plutôt une attitude consciente découlant d'une perspective critique sur les disputes entre les puissances. A ses yeux, les princes « s'arrachent les pays comme des ivrognes à la taverne se disputent les plats » (563), se jetant dans une dispute inutile.

Henri-Maximilien n'est pas un « vrai » partisan qui se définirait par sa loyauté à un royaume ou à un roi ; il n'envisage pas de sacrifier sa vie pour une cause ou une valeur particulière. Il est plutôt à considérer comme une personne qui veut simplement gagner sa vie, avoir une vie glorieuse dans le domaine militaire – l'une des entreprises les plus prometteuses de son époque, les princes renouvelant sans cesse les guerres. Bien plutôt que par une cause ou une valeur, ce qui le motive est d'abord le mode de vie qu'il pense trouver dans une guerre. C'est la vision fantastique « des files de cavaliers descendant vers de grands pays fertiles et beaux comme un songe » (560) qui l'amène vers le champ de bataille. Il parie sur la possibilité qu'il parviendra à obtenir, grâce à ses astuces, « une miette de gloire à [s]e mettre sous la dent » (563) qui tombera à son profit de la « table » de banquet de la querelle des princes fous. Nous constaterons, que c'est grâce à son caractère plutôt apolitique qu'Henri-Maximilien réussit à entrevoir objectivement la réalité ; à savoir la vanité des souverains et celle de la prétendue cause que ces derniers propagent comme une règle d'or. C'est ainsi que l'histoire d'Henri-Maximilien, apporte un aspect fort intéressant – celui d'une critique du pouvoir, que nous approfondirons au cours de notre analyse.

Dans « La conversation à Innsbruck », le lecteur constate que le pari fait par Henri-Maximilien sur la poursuite de la gloire dans la guerre n'a pas été gagné. L'ironie de la réalité de la vie d'un soldat, qui ne vit vraiment qu'en temps de la guerre et qui se trouve condamné au désœuvrement en temps de paix, est démontrée dans ce chapitre. A Innsbruck, nous retrouvons Henri-Maximilien mûri par une vingtaine d'années d'expérience sur le champ de bataille. Installé à Innsbruck pour épier le concile de Trente, sur l'ordre de l'Empereur (Charles Quint), il ne rencontre pas du tout la vie glorieuse qu'il avait envisagée. L'assemblée dont il est censé d'observer le déroulement, « menaçait de se terminer sans aboutir », « comme toutes les assemblées chargées de décider quelque chose » (636). Bâillant « vingt-quatre heures par jour » (637), le soldat vit dans l'ennui, sans aucune occupation particulière, et se fait blesser au nez dans une bagarre insignifiante dans une auberge – un incident qui l'amène à retrouver Zénon, mais qui implique aussi qu'Henri-Maximilien ne sait rien faire d'autre chose que se battre.

L'ironie se situe dans ce constat que, dans la carrière d'un soldat, la paix ne signifie qu'une « morte-saison » (*ibid*.) et une période de pauvreté et d'ennui. La tragédie innée de la carrière d'Henri-Maximilien est ainsi rendu visible ; que l'horizon de son existence ne se pense que par le champ de bataille. Henri-Maximilien est gêné par les temps de paix – pour laquelle des guerres sont menées – car ce sont bien les périodes d'apaisement qui le condamnent à cet état d'ennui. Il espère constamment que la paix « f[ai]t place à la guerre. » (*ibid*.) C'est ici que le roman déploie une critique voilée du pouvoir, en juxtaposant habilement le soldat gagné par l'ennui et les princes qui se battent sans cesse ; car ce n'est pas seulement Henri-Maximilien qui se montre dérangé par la paix, les princes le sont aussi. Ces derniers ne connaissent en effet pas d'autres voies que la guerre pour assurer la paix future. L'observation perspicace que fait le soldat pointe bien du doigt cette ironie : « Si étrange que cela soit, le Victorieux César Charles croit en ce moment qu'il veut la paix, et Sa Majesté Très Chrétienne aussi. » (641) L'absurdité de la vie de capitaine d'armes, affligé par une accalmie même temporaire, et qui attend avec impatience la guerre qui l'affranchira de l'immobilité forcée, dessine un parallélisme avec le comportement incompréhensible des princes, qui, semblent ne pas supporter bien longtemps les périodes pacifiques. Ainsi, le roman suggère un regard ingénieux, que les guerres qui ont ravagé le monde du XVIe siècle auraient été suscitées par l'ennui des princes ; qu'en incitant à la guerre, ils pensaient déclarer qu'ils s'engageaient à établir une paix durable, mais qu'en réalité leur véritable motivation cachée ne servait qu'à tromper leur profond ennui.

Le symbolisme incarné par le soldat, qui insinue que tous ceux qui se trouvent impliqués dans l'entreprise de la guerre sont condamnés à une existence absurde, atteint son point culminant dans le chapitre « La carrière d'Henri-Maximilien », dans lequel on suit le reste de

la vie du capitaine jusqu'à son dernier moment. Ce chapitre commence avec une description chargée de signification sur un exploit d'Henri-Maximilien : « Il [Henri-Maximilien] avait brillé à Cérisoles, mis à défendre quelques branlantes bicoques milanaises autant de génie, se plaisait-il à dire, que feu César à s'impatroniser maître du monde. » (659) La valeur symbolique de cette phrase mérite une analyse ; car elle suggère encore une fois qu'un soldat et un prince se livrent à une même entreprise vaine, que la seule différence réside en ce que celle du prince se voit reconnue par le monde, tandis que celle du soldat reste dans l'ombre.

Cette déclaration donne le ton au chapitre, qui se concentre à dénoncer le fait que, si l'on gratte un peu le vernis de surface, on s'aperçoit alors vite que l'ambition du pouvoir à dominer le monde n'est qu'un gâchis inutile des vies humaines. Ici s'effectue, encore, la juxtaposition de deux images. Celle d'un roi conquérant le monde et celle d'un capitaine inconnu défendant des positions de peu d'importance. Est-ce l'exploit d'Henri-Maximilien qui se trouve haussé au niveau d'un acte héroïque digne d'un roi, ou est-ce le roi qui se voit rabaissé au rang des soldats ? Ni l'un ni l'autre, puisque ces deux images ne sont que le revers l'une de l'autre. Ce qui est, en apparence, le projet glorieux de la domination du monde par quelque prince n'est, en réalité, que la somme des milliers de batailles sans envergure en soi gagnées par d'innombrables soldats. Le roman cherche ainsi à signifier que, la structure du discours du pouvoir apparaissant telle qu'elle est, l'existence de des soldats tous grades confondus, à qui on avait promis d'une gloire éternelle, se passe sans reconnaissance réelle – une observation dont la mort d'Henri-Maximilien donnera d'ailleurs la preuve.

Le soldat chevronné en vient à la révélation selon laquelle la vision attirante d'une vie de héros ne consiste en réalité qu'en des vies misérables qui ne trouvent leur utilité que dans la tuerie et la mort, et qui s'épuisent sans cesse sur les champs de bataille. Le contraste entre l'apparence et la réalité est encore renforcé quand Henri-Maximilien se trouve confronté à l'envers de ce en quoi consiste la vie d'un guerrier, un contraste brutal dont lui seul – qui le vit intimement – est capable de prendre la mesure.

La scène de son bref retour au sein de sa famille illustre bien ce décalage ressenti par le soldat. Tout comme les nobles se sont comportés à l'égard de Zénon, la famille d'Henri-Maximilien, qui incarne le pouvoir financier frayant avec le pouvoir politique, ne possède pas la capacité à discerner la réalité que vit le soldat. Les membres de sa famille admirent même le fait que « ce confident du maréchal d'Estrosse était à peu près sans emploi visible » (661), comme si cela lui donnait « une sorte de lustre, comme s'il devenait considérable à force d'obscurité » (*ibid.*). Le fétichisme de l'apparence, auquel adhère sa famille, pousse le soldat à exprimer son rejet déterminant de la récupération du pouvoir politico-financier. Son frère,

Philibert Ligre, lui transmet la proposition faite par l'empereur, de décerner un titre au soldat, à condition que ce dernier serve dorénavant le seul « Saint Empire » (*ibid*.) ; un commerce qui, selon Philibert, permettra « l'illustration de la famille » (*ibid*.). N'ayant que faire avec « ces gens-là » (*ibid*.), le soldat décide de retourner à « sa rude vie » (660), à la « société des soudards et des vivandières » (661).

Pourtant, il n'a plus aucune illusion quant à la vie de guerrier, dans laquelle il avait au départ pensé trouver le sens de sa vie. La guerre finalement déclarée, « une aubaine à ne pas laisser passer » (*ibid*.), se révèle n'être qu'une dure épreuve : les rations étant insuffisantes, les soldats souffrent de la faim, dont même le commandant n'est pas épargné. En voyant son commandant se frotter les joues de vin pour dissimuler la maigreur pâle de son visage, comme « un acteur se met du fard avant d'entrer en scène » (662), Henri-Maximilien réalise que l'entreprise de guerre de son époque n'est qu'un théâtre, légitimé par un vernis de propagande et où tout est prémédité pour qu'elle perdure :

> [...] tout cela n'était qu'artifices et reparties de théâtre, comme on en trouve chez Plaute ou sur les tréteaux des comédiens de Bergame. L'Aigle dévorerait une fois de plus les oisons italiens après avoir allongé çà et là quelques bons coups au présomptueux coq français ; quelques braves gens mourraient, dont c'était le métier ; l'Empereur ferait chanter un *Te Deum* pour la victoire de Sienne ; et de nouveaux emprunts, négociés aussi savamment qu'un traité entre deux princes souverains, assujettiraient davantage Sa Majesté à la Maison Ligre, [...] Vingt-cinq ans de guerre et de paix armée avaient appris au capitaine en quoi consiste l'envers des cartes. (*ibid*.)

A travers la métaphore du théâtre, Henri-Maximilien pénètre précisément l'essence absurde de la guerre que provoquent les princes : qu'elle est un acte prémédité qui se répète, ne laissant derrière elle que des pertes de vies inutiles. Le décalage entre l'apparence et la réalité est ici encore accentué. Les innombrables meurtres et morts sont remplacés par une lutte symbolique entre des animaux emblématiques dont les images incarnent le pays et le peuple – une transformation imagée de bestiaire qui transforme la cruauté et l'inanité de la réalité en lutte glorieuse. Dans cette guerre théâtralisée, les morts, dont chacune est une tragédie irremplaçable, deviennent un événement banal, un élément d'une pièce de théâtre. L'empereur brandira sa « victoire », qui en réalité signifie qu'il est davantage encore soumis aux volontés du pouvoir financier. Tout est prévisible dans les affaires de guerre et la situation ne changera pas ; au contraire elle est destinée à se reproduire éternellement, selon l'envie des princes, qui ne réalisent pas qu'ils ne font que condamner des innocents à la mort au nom de leur prétendue recherche de la paix. C'est cette vérité que sa carrière a apprise à Henri-Maximilien.

La poursuite vaine d'Henri-Maximilien vers la gloire s'achève par sa mort tragique, dans l'indifférence de tous. Ici encore, la juxtaposition de l'image d'un soldat et celle d'un prince augmente la puissance évocatrice de l'histoire d'Henri-Maximilien. Tandis que pour les princes la mort signifie la dernière étape de leur envol vers la gloire éternelle, la mort d'Henri-Maximilien, en dessinant une trajectoire courte vers une disparition aussitôt oubliée, incite le lecteur à réfléchir sur la réalité vécue et éprouvée par une grande partie des êtres humains qui ont succombé à la guerre. La narration clôt cet effet en faisant une transition abrupte, passant des rêveries d'Henri-Maximilien sur sa mort glorieuse à la description brute des circonstances réelles de sa mort, dont personne ne s'est même aperçu. Les illusions dont se berce longuement Henri-Maximilien, dans lesquelles il s'imagine « regretté par les princes et pleuré par ses frères d'armes, enterré enfin sous une éloquente inscription latine au pied d'un mur d'église » (663) marquent une rupture nette avec la scène de sa vraie mort, si dérisoire. Touché par une balle au cours d'« une expédition fourragère » (664) – ce n'est même pas au cours d'un combat qu'il perdra la vie – il tombe de cheval et se fracasse le crâne contre une pierre. Des ennemies dépouillent alors son cadavre et il est enterré sans aucunes obsèques, tout au contraire des grandioses funérailles qu'il s'était imaginées. Le contraste frappant entre « le trépas d'un prince » (*ibid*.) dont le soldat a rêvé pour lui-même et les circonstances véritables de sa disparition permet de rappeler que la gloire n'est permise que pour les princes et que leur aspiration à vouloir dominer le monde laisse derrière eux d'innombrables morts mis en terre sans le deuil dû.

A travers son histoire – sa lancée ambitieuse dans les enjeux de la guerre, cherchant la gloire, jusqu'à sa disparition qui n'est regrettée par personne, en passant par la révélation que le rythme de sa vie est en fait déterminé par la volonté vaniteuse de souverains répétant les mêmes conflits selon un scénario écrit en avance – Henri-Maximilien incarne les innombrables vies humaines tombées sur les champs de la mort au nom de la poursuite espérée de la gloire. Dans le même temps, son parcours suggère que la vie absurde d'un guerrier sur laquelle il a fait le pari d'un grand avenir est en réalité soumise à la folie du pouvoir. Dans son étude sur la représentation du pouvoir faite dans *L'Œuvre au Noir*, Livia Titieni fait remarquer que la « dramatisation de l'événement politique[250] » envisagée par Marguerite Yourcenar se déroule à travers le personnage d'Henri-Maximilien, par « la tension entre l'importance de l'enjeu et la figure du guerrier-aventurier qui ne fait que ravaler les événements politiques[251]. » Henri-

[250] Titieni, Livia, « L'image des souverain(e)s dans *La Princesse de Clèves* et *L'Œuvre au Noir* », dans Counihan, Francesca et Deprez, Bérangère, *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op.cit*., p. 185.
[251] *Ibid*.

Maximilien effectue cette dénonciation grâce à sa perspicacité, qui perçoit précisément la nature du conflit de son temps, qui comprend qu'il est causé par les souverains hypocrites qui se croient garants de la paix. Cela permet ainsi de réaliser une juxtaposition audacieuse de l'image d'un soldat avec celle d'un prince, l'un oublié sans laisser aucune trace de son existence misérable et l'autre célèbre et reconnu de tous et inscrit dans l'histoire, alors que tous les deux ne sont que des acteurs d'une scène de théâtre préméditée de la guerre sans cesse réitérée. L'histoire du soldat, qui n'hésite pas à qualifier Charles Quint « un fou triste » (637), enseigne au lecteur que les batailles dites « historiques » ne sont en fait qu'une routine mortelle du XVIe siècle.

A travers la représentation de ces deux personnages secondaires fictifs, nous avons pu constater la singularité de la représentation du pouvoir dans *L'Œuvre au Noir*. Contrairement à ce qui se dessine dans l'histoire politique, où le pouvoir est interprété selon l'intention et la motivation de ses acteurs principaux, le roman médiatise la représentation du pouvoir à travers la vie d'êtres humains qui subissent un monde évoluant sans leur demander leur consentement.

Afin de parachever cette représentation réfractée du pouvoir, la romancière a choisi de faire incarner la critique du pouvoir par le parcours de vie d'un personnage – dont la tragédie personnelle est intimement liée à la réalité politique du temps. Après avoir suivi l'histoire du prieur et celle d'Henri-Maximilien, nous pouvons estimer que ces deux tragédies critiquent en fait le même malheur de l'époque, celui-ci étant gouverné par une machine qui ne fonctionne que grâce à d'innombrables morts inutiles. L'âme (et le corps) du prieur se trouvent anéantis par le fait d'un sentiment d'impuissance devant le massacre commis au nom d'une conviction religieuse qui par ailleurs lui est chère – un massacre dont il ne connaît que trop bien le mécanisme, mais qu'il n'est pas en mesure d'empêcher. L'espoir de gloire dans la vie d'un guerrier n'est alors guère plus qu'un piège, qui ne se révèle comme tel qu'à celui qui l'expérimente vraiment de l'intérieur. Le pouvoir, enivré des illusions de sa propre cause, condamne des innocents à la carrière malheureuse de soldat, dont le destin du métier, comme le remarque Henri-Maximilien lui-même, est de mourir en vain.

Ainsi, le roman réussit à intégrer la dimension du pouvoir comme un élément constitutif de la réalité subjective des individus ordinaires. Si l'histoire politique du XVIe n'y intervient que comme une présence lointaine, en revanche elle y trouve place de façon médiatisée au travers des personnages souvent jugées négligeables ; et c'est par le biais de cette représentation réfractée de façon indirecte qu'on perçoit le pouvoir sous une lumière différente. L'histoire des personnages secondaires sert à nous faire effectuer un détournement du regard sur le pouvoir,

en dévoilant la façon dont celui-ci a influencé la vie de gens ordinaires. Une telle représentation a pour effet de transmettre une vision renouvelée qui dépasse la simple compréhension de la réalité historique rythmée uniquement par le parcours de vie des figures historiques de l'époque.

Quatrième partie : Le discours de l’histoire dans le roman historique de Marguerite Yourcenar

Notre recherche a débuté avec la reconnaissance de l'essence fragmentaire de notre connaissance du passé. Le constat de l'impossibilité de percevoir le passé dans sa totalité, qui semble banal et évident, a une implication cruciale sur la nature de l'histoire, qui s'établit à partir de notre perception du passé. À savoir que l'histoire ne se donne pas comme une entité cohérente, mais comme la somme des histoires que chacun fonde sur sa connaissance fragmentaire. Nous avons constaté ainsi l'autorité absolue portée par celui ou celle qui écrit l'histoire (que nous avons décidé d'appeler « écrivain », conformément à notre conviction que l'histoire n'est pas l'apanage des historiens mais qu'elle appartient à tous ceux qui s'intéressent au passé) et sur le « sens » de l'histoire qu'il ou elle envisage. Car c'est à lui seul de décider du questionnement central (ou de l'absence de celui-ci) qui anime son histoire et la manière dont il l'aborde dans son écriture.

Après avoir établi le rôle de l'écrivain dans l'écriture de l'histoire, nous avons porté notre regard vers un objet de l'histoire particulier : la subjectivité des êtres humains du passé. La subjectivité, ou le paysage mental d'un être humain, a été négligée pendant longtemps par l'écriture de l'histoire. Les modalités de cette négligence étaient diverses ; pourtant, nous pouvons résumer qu'en général, le roman historique a opté pour une vision réductrice de la subjectivité afin qu'elle représente une entité autre que soi-même – par exemple la classe sociale ou les valeurs portées par celle-ci, ou la légitimité d'une certaine philosophie – tandis que l'historiographie (ou l'écriture scientifique de l'histoire) a rejeté tout simplement ce qui relevait de l'exploration du paysage mental, en condamnant celle-ci comme étant une entreprise vaine à vouloir chercher un objet qui ne laisse aucune trace tangible.

La subjectivité des êtres humains du passé, durant une longue période considérée comme insaisissable par l'écriture de l'histoire, réapparaît comme un véritable sujet dans les romans historiques de l'écrivaine Marguerite Yourcenar. Elle vise à rectifier la négligence de l'attention portée au paysage mental, en établissant la réalité subjective vécue par ces êtres en tant que noyau irremplaçable de son projet littéraire et historique. Après avoir analysé la nature subjective de l'histoire et son implication, notre recherche s'est focalisée sur les divers paysages mentaux que l'écriture yourcenarienne a décidé de reconstituer, ainsi que la représentation de la réalité historique vécue par les êtres humains du passé. À travers l'analyse des personnages principaux dont le récit de vie constitue le projet du roman lui-même, nous avons pu constater que la représentation de chacun de ces protagonistes a pour but d'éclairer les divers aspects de la subjectivité humaine qui étaient demeurés jusqu'alors négligés par commodité au profit de l'exploration du questionnement historiographique. Nous avons pu observer, qu'en mettant en lumière les processus mentaux qui se déroulent dans l'esprit d'un homme qui cherche à se

comprendre et à comprendre autrui, l'écriture yourcenarienne parvenait à représenter la subjectivité des êtres humains du passé dans sa complexité, et que celle-ci se refuse à être reléguée dans une conclusion par trop expéditive.

Dans la dernière partie de cette thèse, nous entendons clore notre recherche sur l'interprétation de l'écriture yourcenarienne en tant que discours de l'histoire – dont nous n'avions que suggéré la possible hypothèse dans la deuxième partie, par la biais de de problématique historiographique incarnée par les personnages principaux. Les réflexions présentées dans ces trois problématiques – à savoir comprendre un témoignage déceptif en tant que l'expression de la subjectivité, accepter la complexité de l'autoperception qui ne se laisse pas enfermer dans une conclusion simpliste et hâtive, et être conscient du processus réducteur traditionnellement propre à l'écriture de l'histoire – reflètent des aspects du discours de l'histoire qu'incarne l'écriture yourcenarienne dans sa globalité. À la différence des deux parties précédentes, dans lesquelles nous avions analysé les modalités de la représentation dans le cadre de chaque œuvre littéraire successivement, dans la partie présente nous nous efforcerons de procéder à une interprétation transversale de notre corpus, en abordant les motifs récurrents de l'écriture yourcenarienne, afin d'en déduire un concept global de l'histoire dominant ses œuvres.

Notre proposition réside dans le fait que l'écriture yourcenarienne se dote d'une dimension symbolique en tant que discours de l'histoire grâce au parallélisme qu'elle suggère entre l'acte de connaissance de soi et d'autrui qui a lieu à l'échelle d'un individu (qui est le sujet du roman historique yourcenarien) et l'acte de percevoir le passé qui est réalisé au niveau de l'humanité entière (l'écriture de l'histoire). Comme on le trouve mentionné dans le propos même de l'écrivaine, il ne fait aucun doute que les romans historiques de Marguerite Yourcenar font partie de l'« effort littéraire de reconstruction du passé » (539). Si l'on accepte cette prémisse que ses romans présentent une forme particulière que peut revêtir l'histoire, il va de soi que ces textes contiennent intrinsèquement des réflexions sur l'écriture de l'histoire, voire sur l'histoire elle-même, car toutes les écritures de l'histoire incarnent un discours de l'histoire, consciemment ou inconsciemment, dans leur manière d'organiser, de déployer et de raconter l'histoire.

Pourtant, tandis que le discours global suggéré par une écriture scientifique de l'histoire concerne généralement l'explication de l'homme en tant qu'agent historique, une écriture littéraire de l'histoire, un roman historique, se donne la possibilité d'émettre un discours sur l'histoire elle-même. Cette possibilité est due à la différence entre les deux types d'écritures,

par rapport à leur narration. Dans l'écriture scientifique de l'histoire, la narration de l'histoire est entièrement assumée par l'historien. Au contraire, dans l'écriture littéraire de l'histoire, ce rôle peut être délégué à un narrateur qui se distingue d'avec l'écrivain. Dans ce contexte, le fait que Marguerite Yourcenar emploie le narrateur comme étant celui qui remonte le temps, pour ainsi dire avec la perspective d'un historien, nous intéresse beaucoup. Car cette perspective installe le récit entier sous le champ significatif de l'histoire. Autrement dit, par une configuration littéraire dans laquelle le passé est raconté par un narrateur (et non par un historien du présent), dont le projet se donne aussi comme celui de raconter le passé, le roman historique peut renforcer davantage le thème de l'écriture de l'histoire et ainsi devenir « une histoire sur l'histoire ».

C'est selon ce principe que nous pouvons tirer de l'aventure introspective et rétrospective racontée dans les œuvres yourcenariennes un discours sur l'histoire. Afin de parvenir à cette conclusion, nous examinerons d'abord certains dispositifs littéraires mis en place dans l'écriture yourcenarienne qui nous permettent de lire ces romans comme une métaphore de l'écriture de l'histoire. Même s'ils ne sont pas abondants à travers la globalité du texte, on y trouve des signes bien visibles qui insinuent au lecteur l'idée que ce qui se déroule dans ces œuvres se définit comme une forme particulière du travail de l'historien. L'analyse de ces dispositifs littéraires nous ouvrira une voie pour traiter l'aventure de chaque roman comme un symbolisme d'un processus, à travers lequel l'histoire s'écrit.

Après avoir établi la possibilité d'interprétation des œuvres yourcenariennes en tant que métaphore de l'écriture de l'histoire, nous avancerons sur la vision yourcenarienne de l'histoire impliquées dans ces œuvres, à l'aide de la notion, empruntée à Barthes, de la thématique personnelle de l'auteur[252]. La thématique signifie un schéma explicatif propre à chaque historien, par lequel l'historien tire l'essentiel des événements révolus, et dont l'usage répété transmet le sens global de son histoire. Notre proposition est que l'écriture yourcenarienne s'articule autour de la thématique d'un grand récit d'opposition, et que la manière dont cette opposition est résolue dans ces romans transmet la vision de l'histoire voulue par l'écrivaine.

La narration des œuvres yourcenariennes est articulée autour de la notion de lutte éternelle – entre le discours réducteur employé par l'homme pour comprendre le monde et la réalité complexe qui résiste à être synthétisée sous un concept unitaire. Dans les romans historiques de Marguerite Yourcenar, l'homme et toutes ses entreprises sont présentés comme déchirés entre ces deux positions. Autrement dit, l'humanité est déchirée, entre le faux confort d'un discours réducteur, vers lequel l'homme est naturellement attiré à cause de sa capacité

[252] Barthes, Roland, *op.cit*., p. 70.

perceptive qui ne représente jamais la réalité dans sa totalité, et son désir irrépressible de se créer comme un être singulier et ainsi irremplaçable.

Il va de soi qu'en raison de cette conviction, l'acte d'écrire l'histoire, dans l'écriture yourcenarienne, apparaît comme un projet paradoxal, voire impossible ; parce que la perception humaine n'est jamais en mesure de représenter la réalité du passé d'une manière compréhensive. Le dénouement généralement tragique de l'aventure d'un personnage yourcenarien affirme cette perspective. Les personnages yourcenariens se trouvent dans une certaine condition, dans laquelle la connaissance qu'ils visent par leur voyage (physique ou introspectif) s'avère finalement inaccessible à jamais. Des obstacles épistémologiques, tels que les limites de la mémoire humaine, l'autodéception du sujet, la complexité de la subjectivité, se trouvent derrière cette impossibilité d'une connaissance durable et satisfaisante. Pourtant, au lieu d'être le récit de l'impossibilité de l'histoire, l'écriture yourcenarienne aspire à se donner comme une tragédie formatrice, grâce à laquelle les voies piégées vers une histoire réductive – dont l'homme est toujours exposé au danger à cause de sa condition existentielle – sont désormais clairement dévoilée. C'est que dans chacun de ces romans, la manière dont l'opposition primordiale entre le discours réducteur et la réalité complexe est représentée et puis résolue, illumine clairement la vision d'une histoire pensée autrement, ou même idéale, à laquelle nous devons aspirer – même s'il nous est impossible d'y atteindre.

Chapitre I Le parallélisme entre la narration du roman historique de Marguerite Yourcenar et l'acte d'écrire l'histoire

Après la publication des *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar a maintes fois manifesté une vive contestation contre les opinions qui identifiaient sans aucune hésitation l'empereur Hadrien avec l'écrivaine. Sa réplique incisive disant qu'elle n'a pas « bâti le Panthéon [253] », résume de manière humoristique la distinction que l'écrivaine considère incontournable, entre Marguerite Yourcenar qui reconstitue le paysage mental d'un être humain du passé et l'empereur qui raconte sa vie dans une perspective qui n'est que la sienne bien personnelle. Cette notion de distinction entre l'écrivain et l'être reconstitué, Yourcenar l'a toujours maintenue ; elle l'affirme notamment dans sa déclaration poétique, dans laquelle elle confie que ces êtres humains, à la reconstitution desquels elle s'est absorbée pendant une grande partie de sa vie, vivent à côté d'elle[254], communicant avec elle comme des amis. Pour l'écrivaine, ils ne sont jamais une incarnation de sa propre personnalité dans le corps d'un autre.

Or, tenant compte du fait que Yourcenar a tenté, dans ses romans historiques, une nouvelle écriture de l'histoire, cette conviction apparemment naturelle sur la dissemblance entre soi et la personne qu'elle a reconstituée, porte une implication révélatrice par rapport à la structure narrative du roman historique en général. Qu'il s'agisse d'un romancier ou d'un historien, tous participent à un voyage intellectuel pour comprendre le passé. Pourtant, entre les structures narratives de chacune de ces histoires, il y a une différence cruciale : tandis que dans son texte l'historien parle en son propre nom, il est tout à fait possible, dans le roman, que le romancier effectue sa reconstitution littéraire du passé à travers un narrateur ou un personnage, qui ne sont pas forcément identifiables à l'auteur. De façon conceptuelle, on peut dire que l'histoire écrite par un romancier fonctionne selon ce deuxième niveau narratif.

Nous estimons que c'est grâce à cette possibilité, à savoir celle de l'existence d'une couche narrative supplémentaire, que le roman historique atteint une valeur particulière par rapport à l'élaboration d'un discours sur l'histoire. Dans le roman historique, un écrivain qui entend raconter le passé délègue toujours l'exploration du passé à un narrateur, qui a ses propres projet et objectifs, ainsi que sa manière particulière d'aborder son sujet. Donc, en plus du projet initial

[253] De Rosbo, Patrick, *op.cit.*, p. 64.

[254] « Quand on passe des heures et des heures avec une créature imaginaire, ou ayant autrefois vécu, ce n'est plus seulement l'intelligence qui la conçoit, c'est l'émotion et l'affection qui entre en jeu. Il s'agit d'une lente ascèse, on fait taire complètement sa propre pensée ; on écoute une voix : qu'est-ce que cet individu a à me dire, à m'apprendre ? Et quand on l'entend bien, il ne nous quitte plus. » Yourcenar, Marguerite, *Les Yeux ouverts : entretiens avec Mattieu Galey*, *op.cit.*, p. 224.

de l'écrivain (qui a lieu dans le monde réel) d'écrire sur le passé, il y a un autre projet, celui du narrateur qui raconte effectivement le récit selon sa propre méthodologie. Or, que se passera-t-il, dans cette configuration, si le narrateur adopte aussi la perspective d'un historien pour raconter son histoire ? Autrement dit, quelle signification portera-t-il si un roman historique, écrit dans le but de refléter le passé, prend comme sujet principal l'acte même de raconter le passé ? Nous obtiendrons une histoire sur l'histoire.

Marguerite Yourcenar explore cette virtualité du roman historique. L'une des particularités du roman historique de l'autrice est le fait qu'il adopte la structure narrative qui remonte dans le passé. De plus, la narration est assumée souvent par un protagoniste qui essaie de raconter sa vie non dans un temps réel, mais en la traitant comme un événement appartenant au passé, et dont il doit tirer le sens par lui-même. Une telle attitude assumée par le narrateur évoque fortement la perspective d'un historien. Dans ce contexte, on peut dire que le lecteur de Marguerite Yourcenar peut parvenir à percevoir deux historiens : l'écrivaine et le narrateur. La répétition de la perspective historiographique se produit ainsi : d'abord, la première est incarnée par le projet original de l'écrivaine qui entend reconstituer les êtres humains du passé ; ensuite, la deuxième a lieu par le narrateur du roman ainsi écrit, qui raconte une vie ou une période du passé, en adoptant l'approche historiographique.

Notre proposition est que cette répétition attire l'attention du lecteur vers l'action d'écrire l'histoire, voire rend possible l'interprétation du roman historique de Marguerite Yourcenar en tant que discours de l'histoire. Ainsi, pour qu'une telle interprétation soit possible, il nous faut d'abord démontrer qu'il est tout à fait plausible d'identifier dans la narration une perspective historiographique. Dans ce chapitre, avant de d'établir la vision singulière de l'histoire figurée par les romans historiques de Marguerite Yourcenar, nous envisageons de clarifier leur dimension symbolique, à travers laquelle la narration du roman historique yourcenarien imite l'acte d'écrire l'histoire. Grâce à la reconnaissance de cet aspect du récit yourcenarien, il sera enfin possible d'interpréter l'aventure d'un personnage yourcenarien en tant que discours sur l'histoire elle-même. Nous examinerons les dispositifs narratifs qui mettent en relief le fait que la narration du roman yourcenarien ressemble à l'écriture de l'histoire. C'est par la manière dont le narrateur ou le protagoniste se montre comme un observateur détaché du passé que le parallélisme que nous avons proposé s'établit de façon concrète ; et plus particulièrement grâce à l'adoption du point de vue rétrospectif et au contrôle de la focalisation chronologique du récit. Nous verrons, à l'aide de l'analyse théorique avancée par Roland Barthes sur le langage d'un discours historique, qu'un tel choix narratif évoque fortement l'intervention de l'historien dans son histoire.

Le langage de l'historien

La particularité formelle des romans historiques de Marguerite Yourcenar est due au fait que l'écrivaine décrit souvent le narrateur de ses romans comme un être qui explore le passé. Autrement dit, le narrateur yourcenarien se donne en quelque sorte un rôle d'historien. Afin de démontrer cette particularité, qui nous permettra de mieux percevoir le discours de l'histoire dont sont imprégnées ces œuvres, nous entendons d'abord reprendre l'analyse de Roland Barthes énoncée dans son article « Le discours de l'histoire[255] », qui explore les particularités linguistiques observables dans l'écriture de l'histoire.

Dans cet article, Barthes se demande si la narration des événements du passé, fréquemment associée aux notions du réel et du scientifique, se distingue vraiment de la narration fictionnelle qu'on trouve dans la création poétique, notamment celle du roman. Afin de pouvoir mieux présenter les particularités d'un discours historique, Barthes élucide des phénomènes linguistiques fréquents dans l'histoire (mais qui ne sont pas forcément exclusifs au discours historique) et réfléchit à leur implication dans ce qui définit l'essence du discours historique. C'est ainsi que ce texte de Barthes, auquel nous référons aussi dans le chapitre qui suit, nous est très utile par deux aspects. D'abord parce qu'en spécifiant des dispositifs narratifs utilisés par les historiens, cet article nous offre un critère clair à l'aide duquel nous pouvons identifier la narration historiographique. Ensuite, parce que la réflexion de Barthes propose une base théorique sur la possibilité de la signification globale (par exemple sur le destin de l'humanité ou la société humaine) portée par chaque histoire.

Pour le moment, nous nous concentrerons dans ce chapitre sur la première utilité de la réflexion de Barthes justement évoquée, étant donné que l'objectif de ce chapitre est d'identifier le parallélisme entre la narration du roman historique de Marguerite Yourcenar et la narration de l'histoire. Nous examinerons la réflexion de Barthes sur le problème de l'énonciation dans le discours historique, c'est-à-dire sa réflexion sur la manière par laquelle un historien indique sa présence dans son texte. L'énonciation dans l'histoire est importante, car en se désignant, l'historien rend explicite son existence, c'est-à-dire celle d'un être qui se trouve « en dehors » du temps de l'événement, un être qui tente d'organiser des événements et actions accomplis en un récit intelligible. Autrement dit, la réflexion sur l'énonciation dans le discours historique est intimement liée à l'essence du travail même de l'historien.

[255] Barthes, Roland, *op.cit*., p. 65-75.

Les embrayeurs du discours historique et la maîtrise temporelle de l'historien

L'analyse de Barthes sur l'énonciation dans un discours historique se situe principalement dans la notion des embrayeurs. Selon lui, l'histoire possède deux types d'embrayeurs qui rendent visible la présence de l'énonciateur (dans ce cas, celle de l'historien). Généralement, un embrayeur désigne un terme dont la signification n'est pas fixée en tant que telle, mais dépend du contexte de la communication, comme le pronom « je ». La question de savoir à qui se réfère le mot « je » ne peut être comprise qu'à travers le contexte de l'énonciation. Naturellement, un embrayeur prend la fonction de désigner son énonciateur. Pour Barthes, l'introduction du concept d'embrayeur dans l'analyse du discours historique s'effectue aussi par rapport à cette fonction d'indiquer l'énonciateur.

Barthes distingue ainsi deux types d'embrayeurs du discours historique, selon la modalité de leur fonctionnement. Le premier type, que Barthes nomme « les embrayeurs d'*écoute*[256] », rend visible la présence de l'historien dans le texte, en indiquant le fait que l'historien communique ce qu'il a entendu ou appris grâce à ses sources ou à ses références. En déclarant que ce qui est écrit est ce que l'historien a obtenu d'un tiers, ces embrayeurs rendent visible l'intervention de l'historien sur le texte. La formule très fréquente dans l'histoire d'Hérodote, « comme je l'ai entendu », est un exemple typique de ce type d'embrayeurs. La deuxième classe d'embrayeurs rend perceptible l'existence de l'historien par une autre façon. Ce sont des termes qui indiquent « un mouvement du discours par rapport à sa matière, ou plus exactement le long de cette matière[257] », qui montrent que le développement de la narration se distingue d'avec le cours du temps des événements du passé. Des formules que l'on retrouve souvent dans l'historiographie comme « comme nous l'avons dit plus haut », « sur ce point, nous n'en dirons pas plus », « revenons à notre sujet », sont des exemples de ce deuxième type d'embrayeurs. Ils arrêtent, accélèrent le temps du discours, ou même inversent sa direction. Grâce à ces mots, est rendu visible le fait que l'historien crée un discours indépendant séparé du développement des événements passés, un discours qui se déplace librement dans le temps discursif selon l'organisation du récit qu'entend produire l'historien.

Ces embrayeurs nous importent parce qu'ils rendent perceptible ce que Barthes appelle « le frottement de deux temps[258] », c'est-à-dire la juxtaposition dans le texte du temps de narration et du temps de ce qui est raconté. Ces dispositifs brisent d'une manière palpable le courant du temps linéaire des événements révolus et signalent l'existence d'un autre temps, celui de

[256] *Ibid*., p. 66.
[257] *Ibid*.
[258] *Ibid*., p. 67.

l'historien. Autrement dit, ces embrayeurs sont des signes de l'acte de la mise en récit qui est assumée par tous les discours historiques.

Si l'on observe les romans historiques de Marguerite Yourcenar, nous pouvons y trouver le deuxième type d'embrayeurs exposé par de Barthes, aussi bien dans les paroles du narrateur que dans celles du personnage-narrateur. En dirigeant le courant du récit vers un endroit particulier au sein de l'espace-temps, ces dispositifs narratifs rendent visible le libre mouvement tout au long du temps du récit qu'effectue le narrateur, et qui constitue dans le même temps l'essence du travail de l'historien.

En racontant un événement du passé, Éric, dans *Le Coup de grâce*, accélère, puis revient en arrière : « Mais j'anticipe, et mieux vaudrait décrire exactement cette minute du retour » (95) ; il fait ici allusion à un dénouement tragique en dévoilant le futur (il faut rappeler, que c'est le futur du passé et que ce futur est toujours un temps révolu par rapport au moment de la narration) : « J'y fus trompé, puis je reconnus mon erreur, jusqu'au jour enfin où je découvris dans cette même erreur la seule part de vérité [...] » (99), « peu importe, d'ailleurs, puisqu'elle n'a pas assez vécu pour thésauriser son passé. » (103) Hadrien exerce lui aussi des contrôles similaires sur la progression de son récit. Il anticipe le changement dans son intérêt sur sa mort, qui implique l'aggravation de sa maladie et ainsi trahit l'existence de l'Hadrien du présent qui retourne dans son passé : « Quelques années plus tard, la mort allait devenir l'objet de ma contemplation constante » (403). Il s'arrête devant un certain point du passé, puis décide de ne pas mentionner son sentiment ressenti à ce moment : « Je passe sur ces moments de délire [...] » (418). Après avoir démarré le roman en présentant Zénon à ses vingt ans, le narrateur de *L'Œuvre au Noir* remonte le temps : « Vingt ans plus tôt, Zénon était venu au monde à Bruges dans la maison d'Henri-Juste » (566). À la fin du roman, le narrateur affirme sa présence d'une manière très claire, en terminant l'histoire de Zénon : « Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zénon. » (833) Ce sont des mots qui rendent explicite le fait que le narrateur entend procéder à davantage qu'un simple compte rendu chronologique de sa matière première, c'est-à-dire du passé ; au contraire, le narrateur, en se déplaçant librement dans sa matière, crée des points de focalisations chronologiques selon son critère subjectif.

Par rapport à l'essence de la perspective historique, la question est alors de savoir ce que nous témoignent ces dispositifs narratifs. Selon Barthes, l'emploi de ces embrayeurs est intimement lié, ultimement, à la maîtrise qu'un historien possède sur l'événement du passé :

> [...] les shifters[embrayeurs] d'organisation attestent en effet [...] **la fonction prédictive** [notre soulignement] de l'historien : c'est dans la mesure où il *sait* ce qui n'a pas été encore raconté, que

> l'historien, [...] a besoin de doubler le dévidement chronique des événements par des références au temps propre de sa parole[259].

L'historien se donne comme un être qui se définit au même titre qu'un détenteur de la connaissance sur le futur du passé. Ainsi, dans son aspiration existentielle à dépasser, par une écriture intelligible, la simple série d'événements rapportés dans l'ordre chronologique (qui définit le projet même de l'histoire), il doit nécessairement faire appel à l'utilisation de ses connaissances quant au développement des événements du passé. Car ce n'est qu'en organisant (c'est-à-dire en se déplaçant sur certains points chronologiques du passé et ainsi en accentuant l'importance à accorder à certains moments particuliers en tant qu'éléments décisifs par rapport à l'explication qu'il entend donner dans son histoire) les informations sur le passé, qu'il détient en tant qu'observateur situé dans le présent, que l'historien réalise une véritable écriture de l'histoire. Dans la pratique de l'écriture, cela se traduit par l'emploi des embrayeurs, qui sont aussi des signes visibles de la maîtrise temporelle de l'historien.

L'importance des embrayeurs dépasse leur simple rôle de signe visible de la présence de l'énonciateur ; car elle rend plus clair ce qui constitue le travail de l'historien. Celui-ci est avant tout un être qui, en alternant divers points chronologiques, évalue l'importance de ces moments, puis les organise dans son texte selon un certain ordre. Si l'on se concentre sur cette essence de l'historien et sur la notion de manifestation textuelle du temps de l'historien, nous pouvons trouver d'autres endroits où l'existence d'un narrateur-historien est suggérée, bien que non rendue visible d'une façon explicite ; notamment dans les passages dans le texte où le narrateur adopte une perspective rétrospective. Le regard rétrospectif du narrateur, qui se déplace du présent vers le passé et inversement, peut aussi manifester l'existence de deux temps différents dans le texte. Nous pouvons ainsi dire que c'est aussi par le fait de déclarer son aspiration au temps du passé que le narrateur se revendique comme historien. Dans ce contexte, le fait que les romans historiques de Marguerite Yourcenar mettent souvent en scène un narrateur rétrospectif suggère, avec l'emploi des embrayeurs, une similitude entre la narration de ces romans et le discours historique.

Après avoir réfléchi de manière hasardeuse sur sa condition actuelle en tant qu'homme mourant, Hadrien s'engage dans son grand projet de raconter sa vie, de « donne[r] audience à ses souvenirs » (301). Il va de soi que la modalité de ce récit de vie se donne comme rétrospectif, puisque le récit progresse à partir de son enfance (la mémoire du protagoniste la plus éloignée du présent) jusqu'au présent. La transition du temps de narrateur au temps de sa matière à traiter

[259] *Ibid*., p. 68.

se manifeste avec le commencement de la deuxième partie du roman, où l'empereur débute sa rétrospection à partir des souvenirs de son grand-père. La narration d'Éric, de son côté, bien qu'elle ne concerne qu'une certaine période de sa vie, s'énonce clairement « à quinze ans de distances » (87) par rapport à l'événement qu'il raconte. La distinction du temps est indiquée par le positionnement du narrateur au moment où il commence son récit, car tandis que l'Éric du présent se trouve dans la gare de Pise, avec le commencement de sa rétrospection il se transporte à un moment particulier du passé, pendant la guerre d'indépendance de la Lettonie (il effectue encore une fois une plongée dans le passé, en se transportant vers ses souvenirs d'adolescence). Le mouvement de regard tourné vers le passé se multiplie dans *L'Œuvre au Noir*, où les diverses voix coexistent. Observons par exemple la manière dont la vie de Zénon est racontée, à la fois par le narrateur et par l'alchimiste lui-même. Au tout début du récit, la narration choisit le moment où le protagoniste démarre son voyage vers la connaissance de soi (et du monde), puis remonte, dans les chapitres suivants, vers l'enfance de Zénon. Cette optique de retour en arrière se voit reproduite dans les parties suivantes, puisque le voyage de l'alchimiste n'est pas suivi en temps réel, mais raconté avec une vingtaine d'années de distance, cette fois par la voix de Zénon au moment où il revoit son cousin à Innsbruck.

L'importance du regard rétrospectif dans les romans historiques de Marguerite Yourcenar doit être comprise avec le fait que celui-ci n'est pas un phénomène temporaire ou aléatoire, mais qu'il coïncide avec le commencement même de chaque roman. La rétrospection est la structure fondamentale du projet yourcenarien ; le fait d'afficher l'instance de ce regard dès les premières pages du texte accentue l'existence de deux temps, dont l'alternance constitue la dynamique centrale de la narration. Autrement dit, le regard rétrospectif est un dispositif puissant qui affirme la forme du roman historique yourcenarien en tant qu'exploration historique subjective assumée, dans le sens primordial où l'histoire est un mouvement réflexif de l'esprit humain ver le passé.

L'aspect historiographique de la narration yourcenarienne

L'analyse du fonctionnement des embrayeurs dans le discours historique nous a permis de mieux percevoir la similarité entre la narration des romans historiques de Marguerite Yourcenar et l'acte d'écrire l'histoire. En somme, les dispositifs explicites qui contrôlent l'espace-temps du récit, pris avec la structure globale de rétrospection, permettent de constater que les narrateurs yourcenariens se présentent comme similaires à des historiens. Or, comme nous l'avons observé, l'utilité du concept d'embrayeur, proposé par Barthes, va bien au-delà de sa

fonction fondamentale initiale de signaler la présence d'un énonciateur. L'avantage de ce concept se trouve dans son rôle révélateur sur l'essence définissent l'acte d'écrire l'histoire, c'est-à-dire qu'elle n'est pas définie par l'acte d'un simple suivi passif, mais au contraire par les choix actifs de focalisations dans différents moments et périodes chronologiques du passé. C'est ici, dans cette définition de l'historien en tant que celui qui organise les différents moments révolus en un récit intelligible, que l'on rejoint la notion de l'historien telle que la conçoit Marguerite Yourcenar. Car lorsque l'écrivaine affirme qu'Hadrien est « son propre historien », c'est exactement le concept de focalisation subjective dans le temps révolu, qui soutient son affirmation :

> En ce qui concerne *Mémoires d'Hadrien*, le style s'en rapproche de celui de l'histoire, en ce qu'Hadrien considérant sa vie à la distance de son lit de mort est en quelque sorte son propre historien, son propre Plutarque. [...] Il reconstruit d'une certaine manière son passé, insistant sur ce qui compte encore pour lui, dédaignant, comme nous le faisons tous, le reste[260].

De la même manière que Barthes a identifié l'énonciateur d'un discours historique par les embrayeurs, qui indiquent le mouvement de la narration par rapport à la progression de l'événement du passé, Yourcenar identifie aussi Hadrien à un historien, en s'appuyant sur le fait qu'il conduit la direction du récit qu'il raconte vers les nombreux points chronologiques de son passé (ou sur le fait qu'il opte pour le choix délibéré de ne pas aborder certains événements). Ce schéma de l'historien de soi, peut être appliqué sans trop de difficulté au cas d'Éric ; outre la portée chronologique de sa rétrospection, le protagoniste du *Coup de grâce* effectue aussi la reconstitution d'une période de son passé. En revanche, comme l'a remarqué Yourcenar elle-même, il sera un peu questionnable de dire que Zénon peut être considéré comme son propre historien, car il vit « au jour le jour sans jamais pouvoir rétrospectivement se prévoir ou se construire[261]. » Certes, l'aventure de Zénon ne se dirige pas vers son propre passé, mais davantage selon sa quête de la connaissance du monde. Pourtant, nous estimons que dans *L'Œuvre au Noir* la perspective historique est plutôt assumée par le narrateur, dans le sens où celui-ci entreprend le projet historiographique de représenter les êtres humains du XVIe siècle. Cela est soutenu par le fait que le narrateur du roman montre bien le mouvement de la position de narration, par exemple en s'abstenant de représenter certaines parties de la vie de Zénon, ou en se focalisant sur certains événements particuliers du passé.

[260] De Rosbo, Patrick, *op.cit.*, p. 52-53.
[261] *Ibid*., p. 54.

Nous terminerons ce chapitre en faisant remarquer un autre dispositif intéressant, que l'on peut trouver dans *Le Coup de grâce* et dans *Mémoires d'Hadrien*, qui accentue le fait que le narrateur yourcenarien est « son propre historien ». Dans notre corpus, nous pouvons trouver des évocations assez explicites de l'historiographie, à travers lesquelles l'aspect du roman en tant que projet historique est évoqué.

Dans les *Mémoires d'Hadrien*, l'histoire, qui est supposée assurer la préservation et la transmission fidèle de ce qui s'est passé, est décrite avec un sentiment négatif de la perte – qui pousse Hadrien à s'engager dans son projet de raconter sa vie par sa propre voix. Prenons par exemple la mention de la méthode des historiens dans le deuxième chapitre du roman, au cours duquel Hadrien compare les méthodes qui sont à sa disposition pour comprendre un homme :

> Les historiens nous proposent du passé des systèmes trop complets, des séries de causes et d'effets trop exacts et trop clairs pour avoir jamais été entièrement vrais ; ils réarrangent cette docile matière morte, et je sais que même à Plutarque échappera toujours Alexandre. (303)

Ce passage nous intéresse car il nous enseigne comment et pourquoi Hadrien, en tant qu'historien de soi, à la fois ressemble à et se distingue d'avec les historiens dans le sens général du terme. Dans l'acte du réarrangement de la matière première, l'historien et l'historien de soi se ressemblent ; l'essence du travail n'est pas différente. Pourtant, à cause de l'envie de l'historien de systématiser la vie d'un être, il arrive que l'historien ne parvienne pas à embrasser la complexité d'un être humain. Or, considérant que la découverte la plus cruciale déduite de l'introspection d'Hadrien se résume dans le constat de nature « informe » (304) de sa vie, la négligence de la complexité que montre l'historien est intimement corrélée au fait qu'il se révèle être finalement, par rapport à son sujet, un autre. Autrement dit, la raison pour laquelle Alexandre n'est pas perçu à un degré satisfaisant par Plutarque se dissimule dans la condition humaine elle-même. Il existe une distance impossible à réduire entre l'historien et son sujet, qui se crée à cause du fait tout à fait simple que l'historien grec n'est pas le grand conquérant macédonien. Pour l'historien, Alexandre devient une « matière morte », soumise à la mainmise de l'écrivain, sans aucun moyen pour ce premier d'exprimer la singularité de son existence. La seule solution pour supprimer cette distance est qu'Alexandre décide d'être son propre historien – décision qui constitue le noyau du projet d'Hadrien. Dans ce contexte, l'évocation de Plutarque suggère la légitimité du projet d'Hadrien de raconter sa vie par sa propre voix, sans aucun intermédiaire entre le sujet et l'historien (un projet qui se révélera, pourtant, limité par ses propres raisons). Le caractère du récit d'Hadrien en tant qu'histoire alternative est ainsi encore accentué par cette mention de la limite de l'historiographie.

L'évocation de l'historien qui insinue la nature fondamentale du projet du protagoniste se retrouve aussi dans *Le Coup de grâce*. Dans ce roman, nous pouvons observer une juxtaposition intéressante entre Éric et le cardinal de Retz, dont l'écriture représente le genre des mémoires – une histoire dans une forme particulière qui reflète efficacement la subjectivité de l'écrivain :

> Ensuite, et sauf en ce qui concerne le détail purement stratégique, il y a un trou dans ma mémoire. Je crois qu'il y a dans chaque vie des périodes où un homme existe réellement, et d'autres où il n'est qu'un agglomérat de responsabilités, de fatigues, et, pour les têtes faibles, de vanité. La nuit, ne pouvant fermer l'œil, couché sur des sacs dans une grange, je lisais un volume dépareillé des Mémoires de Retz pris à la bibliothèque de Kratovicé, (148)

L'évocation de Retz et de ses mémoires, dans un roman où les figures majeures de la guerre ou les endroits géographiques sont dotés d'un nom fictif, n'est pas liée au hasard. Lorsqu'on y réfléchit en fonction du contexte de l'énonciation et de la similitude entre le récit d'Éric et les mémoires de Retz, le rôle de ce passage devient plus clair. En termes d'ordre des événements, cela a lieu juste après les funérailles improvisées de Conrad et avant la rencontre finale avec Sophie. Au cours de cet entre-temps Éric évolue comme un mort-vivant, sans aucune attention particulière à retenir dans sa mémoire ce qui se déroule autour de lui. Par rapport à la perspective de narration, cette période n'intéresse pas beaucoup Éric le narrateur. Pourtant, au lieu de se diriger directement vers l'épisode de la dernière confrontation avec Sophie, le narrateur s'accorde un moment pour aborder ce trou de mémoire, en utilisant la mention de Retz, qui semble impromptue.

La mention de Retz nous rappelle, qu'Éric entreprend, comme l'a fait Retz, une forme particulière d'écriture de l'histoire, c'est-à-dire celle des mémoires. Éric et Retz racontent tous les deux leur expérience dans un domaine qu'ils connaissent de l'intérieur et de l'extérieur, en tant que premiers intéressés. Par rapport à la structure du *Coup de grâce*, qui est identifiable à celle de la confession, il serait difficile de ne pas voir cette ressemblance évidente entre le récit d'Éric et les mémoires de Retz. De plus, l'évocation du mémorialiste insiste sur les limites de la mémoire humaine et sur ses lacunes, mises en évidence dans le genre des mémoires. En tant qu'écriture subjective et sélective, largement motivée par le souvenir, la narration des mémoires progresse de façon aléatoire, abordant seulement les moments jugés significatifs par le narrateur. Ainsi, il est possible de dire que le fait de mentionner les *Mémoires* de Retz, œuvre exemplaire du genre, accentue et même justifie la nature sélective du récit d'Éric. Le fait que le volume des *Mémoires* de Retz que lit Éric se donne comme « dépareillé » souligne encore ce rappel à l'aspect lacunaire de l'écriture. Enfin, elle incite le lecteur à penser qu'une telle histoire (telle qu'envisagée par les mémorialistes) exige d'être lue de la façon qui lui convient. Comme le

remarque Marc Bloch[262], dans la lecture des mémoires, c'est le paysage mental de celui qui les a écrits qui compte, plutôt que la description des événements, qui, dans ce cas, servent surtout à initier la pensée. Cette juxtaposition avec Retz, qui a évidemment entrepris un projet similaire à celui d'Éric, met ainsi en relief la particularité du récit d'Éric, qui se définit davantage comme un reflet d'un paysage mental, que comme un rapport sur les événements à proprement dits.

L'idée que l'évocation du mémorialiste justifie le caractère fragmentaire du récit d'Éric, mérite un approfondissement, comme elle est intimement liée avec le mécanisme de défense d'Éric, que nous avons analysée dans la deuxième partie de notre recherche. Nous avons constaté que dans le récit d'Éric, le fait de vouloir rappeler la fragilité ou le caractère sélectif de la mémoire humaine ne relève pas d'une simple acceptation humble de la limite de son souvenir, mais surtout d'une stratégie dans le but de se déculpabiliser. Dans ce contexte, la mention de Retz doit également être interprétée d'une façon double : comme une évocation légitime des limites de la mémoire humaine, mais aussi comme une tentative de justifier le fait que ce qu'il raconte dans une reconstitution subjective du passé lui est favorable. En somme, l'évocation de Retz et de ses mémoires (dont l'intégralité est endommagée) montre de manière explicite la similarité entre la narration d'Éric et l'écriture du mémorialiste, par le fait qu'ils participent, tous les deux, à la transmission de leur réalité subjective.

Afin de démontrer le fait que la narration du roman historique de Marguerite Yourcenar dessine un parallélisme avec le travail d'historien, nous avons, à l'aide de la théorie de Roland Barthes, examiné les signes d'un discours historique dans les œuvres yourcenariennes. Les embrayeurs ainsi relevés, même s'ils ne sont pas nombreux, marquent bien le fait que la narration de ces romans divise la totalité du passé en fragments intelligibles, sélectionnés par l'intérêt du narrateur – comme l'aurait fait un historien. L'essence de ces dispositifs est qu'ils signalent la coexistence du temps du narrateur, qui raconte en ses propres termes ce qui s'est passé, et le temps de ce passé, en même temps que les mouvements du regard du narrateur dans le courant du temps linéaire des événements révolus. Nous avons constaté que cette notion de la maîtrise du temps de la narration coïncide avec le concept clé par lequel Yourcenar considère son roman comme historique. Vu sous cette perspective, l'aspect historiographique du roman yourcenarien devient plus clair. Le fait que la narration dans ces romans s'assimile de près à la perspective d'un historien est affirmée d'abord par des dispositifs narratifs, comme les

[262] « Nous nous attachons ordinairement avec bien plus d'ardeur à ce qu'il nous laisse entendre, sans avoir souhaité le dire. Chez Saint-Simon, que découvrons-nous de plus instructif ? Ses informations, souvent controuvées, sur les événements du règne ? ou l'étonnante lumière que les *Mémoires* nous ouvrent sur la mentalité d'un grand seigneur, à la cour du Roi-Soleil ? » Bloch, Marc, « Apologie pour l'histoire ou métier d'historien », *op.cit.*, p. 893.

embrayeurs ou les signes de rétrospection, mais non par eux seuls néanmoins, si l'on adopte la perspective de Yourcenar. Il est assumé plutôt par la détermination de la narration à rechercher les moments du passé incarnant des détenteurs de sens aux yeux du narrateur. La prise de conscience de cette essence a ainsi pu nous ouvrir les yeux sur les signes de la présence d'un narrateur-historien diffusés plus largement dans le texte, c'est-à-dire sur la mise en récit des moments divers du passé, s'effectuant sur un mode sélectif tout au long du roman.

Chapitre II L'histoire en tant que processus perpétuel

À l'aide de l'analyse des dispositifs narratifs dans le roman historique de Marguerite Yourcenar, nous avons clarifié le mécanisme à travers lequel la narration incarne une perspective comparable à celle de l'historiographie. Le fait qu'un narrateur yourcenarien assume le rôle d'historien, se donne comme une expression légitime à travers la coexistence dans le texte entre le temps de narration (du discours énoncé par le narrateur) et le temps de sa matière première, à savoir les événements du passé. Plus précisément, le symbolisme de ces romans en tant qu'entreprise historique s'affirme – par la focalisation effectuée par le narrateur sur les divers points chronologiques, puis par l'organisation de ces « morceaux », dans un ordre spécifique qui permet de placer des faits accomplis dans le cadre d'un discours intelligible. Ce parallélisme constitue l'un des éléments formels qui font la particularité du roman historique yourcenarien, dans lequel le projet initial de l'écrivaine de reconstituer le passé est représenté par un narrateur, qui s'engage lui aussi dans un projet de la même veine, à savoir la redécouverte du passé. C'est dans cette répétition de l'engagement, de revivre le passé, que la structure narrative du roman lie fermement le texte à la réflexion sur l'acte d'écrire l'histoire.

Après avoir démontré l'aspect structurel de cette symbolisation de l'historiographie dans le roman historique de Marguerite Yourcenar, nous entendons à présent diriger notre recherche vers le degré de contenu de ce symbolisme, c'est-à-dire vers l'élaboration de la vision de l'histoire. Chaque historien, à travers son propre schéma explicatif, imprègne son histoire d'un sens global qui dépasse la seule explication des événements. Autrement dit, toutes les écritures de l'histoire contiennent en soi une conception unique, qui aspire à se donner comme une proposition générale sur la modalité de l'existence humaine. Or, comme nous l'avons remarqué au cours de notre recherche, par rapport à la structure narrative du récit, le roman historique de Marguerite Yourcenar, de par son intérêt approfondi pour la représentation du paysage mental, se distingue d'avec le roman historique classique ou l'historiographie, dont l'écriture aspire à une représentation de l'évolution sociale. Étant donné la nature fondamentale du paysage mental, c'est-à-dire une réalité subjective difficilement (même pour le sujet lui-même) accessible, cela signifie que la signification globale du roman yourcenarien s'oriente plutôt vers la représentation de cette complexité de percevoir la réalité subjective, depuis le point de vue d'un être humain limité par ses capacités cognitives. Notre proposition est que lorsque cette représentation du paysage mental se voit coïncider avec la perspective historiographique incarnée par la structure narrative, le thème global de ces romans se focalise alors sur la notion de la fragilité – celle de la perception humaine du passé.

Dans ce chapitre, nous analyserons le discours de l'histoire suggéré dans le roman historique de Marguerite Yourcenar. D'abord, nous réfléchirons sur la manière dont une histoire fait naître une signification globale qui dépasse la simple somme des explications données par les événements du passé, grâce au schéma explicatif particulier à chaque écrivain. Afin d'être intégré dans un récit intelligible, le passé, la matière première de l'historien, est découpé en événements par la capacité perceptive de ce dernier. L'explication du déroulement de ces événements isolés constitue le premier sens de l'histoire. Or, toutes les histoires portent en soi un deuxième sens, qui est, comme l'expliquent des théoriciens du discours historique tels que Roland Barthes ou Hayden White, produit par la thématique de l'historien ; c'est-à-dire par la manière particulière à chaque historien de percevoir et de mettre en récit un événement du passé. Dans sa thématique, l'historien exprime de façon condensée son idée du principe universel, qui peut expliquer tout comportement humain ; le fait d'imposer de façon répétée cette thématique à travers l'entièreté de l'écriture de l'histoire produit le deuxième sens de l'histoire, une vision globale qui possède un potentiel puissant à déchiffrer l'existence humaine.

Ensuite, à l'aide de l'analyse de la thématique centrale propre à Marguerite Yourcenar qui articule la narration de ses romans, nous dirigerons notre recherche vers le discours de l'histoire transmis dans ces reconstitutions littéraires du passé. Notre proposition est que cette thématique se cristallise dans la notion de l'opposition entre deux entités. D'un côté, il y a la puissance redoutable détenue par le discours, l'outil indispensable pour que l'homme comprenne le monde. De l'autre côté se trouve la réalité complexe, qu'il est impossible de remplacer par une explication schématique et partielle. Le choix de l'écrivaine d'articuler ses œuvres selon cette thématique de l'opposition entre le discours et la réalité, contribue à rehausser ses romans au niveau d'un récit universel. Car tous les êtres humains qui essaient de comprendre la réalité, dont la complexité dépasse toujours leur capacité perceptive, n'ont pas d'autre choix que de recourir à la force du discours, qui possède une capacité à traduire cette complexité incompréhensible en explication (peut-être trop) cohérente et intelligible. Cela implique que la tentative de l'homme de comprendre la réalité se donne comme plus ou moins destinée à demeurer incomplète, puisque le discours n'est qu'une représentation partielle de la réalité. Ce qui s'avère redoutable dans cette tentative humaine est que le discours est capable de fabriquer dans l'esprit de l'homme une image tellement convaincante de la réalité, qui lui assure que la réalité corresponde bien à ce qu'il pense.

Marguerite Yourcenar se focalise sur cette attractivité rassurante du discours, qui est si forte que souvent, l'être humain, au lieu d'accepter le décalage entre son discours et la réalité, se risque plutôt à transformer le monde afin qu'il corresponde à l'image qu'il s'en fait. En même

temps, l'auteure se concentre aussi sur la représentation des moments de rupture du discours, où la réalité impose sa dimension irréductible contre la force réductrice du discours, où l'être humain se heurte alors à la révélation pénible que son discours n'est qu'une représentation d'une partie infinitésimale de la réalité. Telle est la condition humaine à laquelle, aux yeux de l'écrivaine, tous les êtres humains sont condamnés. En définissant l'homme comme un être déchiré dans l'opposition primordiale entre le discours et la réalité, Marguerite Yourcenar positionne la notion d'histoire sous le signe de la lutte permanente pour la vérité à jamais inaccessible. Selon ce grand récit, la tentative de l'homme de comprendre la réalité se donne comme intrinsèquement faillible, à cause de sa capacité perceptive insuffisante et de son désir irrépressible de substituer la complexité par l'explication cohérente mais risquant d'être factice.

Après avoir analysé le roman historique de Marguerite Yourcenar selon la thématique de l'opposition, nous éclaircirons la relation symbolique entre la compréhension fragile de la réalité représentée par ces romans et la compréhension du passé entreprise par l'être humain. Il n'est pas difficile de voir que, lorsque cette thématique récurrente est comprise dans l'optique de l'acte d'écrire l'histoire – symbolisée par la structure narrative du roman historique yourcenarien – elle devient une allégorie de l'entreprise humaine de comprendre (ou d'interpréter) le passé. Puisque l'écriture de l'histoire n'est qu'un processus d'interprétation, de traduction de la réalité du passé en récit ou explication intelligible, l'écrivain (de l'histoire) est également exposé à toutes les voies piégées de la réduction et de la réinterprétation de la réalité complexe, à cause de son attirance naturelle pour la puissance explicative du discours. Ainsi, le roman historique yourcenarien nous incite à nous sensibiliser au décalage entre notre discours historique et la réalité du passé ; l'histoire n'est qu'une représentation limitée du passé, mais par laquelle l'homme est attiré irrépressiblement du fait de sa nature ; sans cesse l'histoire doit être toujours réimaginée, voire remplacée par une autre, pour mieux représenter la réalité ; mais derrière elle resteront toujours les recoins de la réalité lointaine perdus à jamais. La perspective yourcenarienne qui se concentre sur l'impossibilité, par essence, dans l'acte de la représentation du passé, transmet un discours de l'histoire qui se cristallise autour de la notion de diversité. En étant délivrée de l'aspiration dangereuse à être la réponse définitive à nos questionnements sur le passé, l'histoire se voir redéfinie comme un éternel foisonnement sans cesse renouvelé de discours innombrables – qui naissent et s'effacent, qui se complètent et se contredisent, sans que jamais aucun ne l'emporte définitivement sur les autres.

La thématique yourcenarienne de l'opposition entre le discours et la réalité

En tant qu'interprétation subjective des événements du passé, chaque histoire produit, dans sa manière particulière de transformer sa matière première en récit intelligible, un sens « supplémentaire » qui surpasse celui d'une simple esquisse des faits accomplis. Dès le moment où l'écrivain décide de faire que son histoire franchisse le seuil d'une simple chronique, l'acte d'écrire l'histoire transmet un sens qui dépasse la réalité du passé et qui porte sur des questionnements existentiels plus globaux, comme la nature humaine, la société, ou peut-être l'histoire elle-même – comme c'est le cas dans le roman historique de Marguerite Yourcenar. Roland Barthes, dans son article « Le discours de l'histoire », propose une analyse de ces deux niveaux de signification portés par un discours historique :

> Les signifiés du discours historique peuvent occuper au moins deux niveaux. Il y a d'abord un niveau immanent à la matière énoncée ; ce niveau retient tous les sens que l'historien donne volontairement aux faits qu'il rapporte (le bariolage des costumes du 15e siècle pour Michelet, l'importance de certains conflits pour Thucydide, etc.) ; de cette sorte peuvent être les ''leçons'', ou morales, ou politiques, que le narrateur tire de certains épisodes [...]. Si la "leçon" est continue, on atteint un second niveau, celui d'un signifié transcendant à tout le discours historique, transmis par **la thématique de l'historien** [notre soulignement], que l'on est ainsi en droit d'identifier à la forme du signifié ; ainsi l'imperfection même de la structure narrative chez Hérodote (née de certaines *séries* de faits sans fermeture) renvoie finalement à une certaine philosophie de l'Histoire, qui est la disponibilité du monde des hommes sous la loi des dieux ; ainsi encore, chez Michelet, la structuration très forte des signifiés particuliers, articulés en oppositions (antithèses au niveau du signifiant) a pour sens final un philosophie manichéiste de la vie et de la mort[263].

Le premier sens de l'histoire concerne, naturellement, les significations que l'historien attribue aux divers faits accomplis du passé (qui sont choisis selon un critère subjectif de l'historien). C'est la signification la plus fondamentale de l'histoire, grâce à laquelle le lecteur prend connaissance du déroulement d'un événement du passé. Or, comme nous l'avons constaté dans l'analyse de l'énonciation du discours historique, le choix même de parler d'un certain événement implique déjà que ce dernier porte une importance par rapport au développement de l'histoire (en tant que récit). Donc, en plus de sa fonction descriptive, le premier sens de l'histoire clarifie aussi ce pourquoi un certain événement, plutôt qu'un autre, est digne d'être raconté et expliqué. À travers cette explication fondamentale, l'historien tire de l'événement

[263] Barthes, Roland, *op.cit*., p. 72-73.

qu'il reconstitue une « leçon » (selon l'expression de Barthes), ce que l'on doit retenir dans le déroulement d'un certain événement.

Le deuxième sens de l'histoire concerne la manière d'écriture particulière à chaque historien, à travers laquelle les événements sont représentés. Plus précisément, ce sens global est intimement lié au cadre perceptif de l'écrivaine qui transforme la masse compliquée des événements en forme de récit intelligible. Ce motif explicatif de l'écrivain, qui véhiculera ultimement la deuxième signification de l'histoire, s'appelle la thématique de l'historien – un terme qui appelle une explication.

Selon Barthes, la thématique est un schéma explicatif conçu par l'historien, qui explique un événement en y appliquant « une structuration forte[264] ». Afin d'expliquer un événement, c'est-à-dire pour affirmer pourquoi un événement s'est déroulé comme il l'a été, l'historien le déchiffre selon sa thématique personnelle, qui résume le principe universel du comportement qui fait se dérouler l'événement de la manière dont il s'est passé. Comme exemple de thématique, Barthes cite la notion de « fama (la réputation) » chez Tacite, à laquelle l'historien recourt pour expliquer la motivation d'un individu, et celle de l'opposition entre « mantenere » (maintenir) l'énergie créatrice de l'homme, et « ruinare » (ruiner) la force inévitable de décadence des choses, chez Machiavel. Comme l'on peut le constater, la thématique est un concept et en même temps une structure, à l'aide desquels l'historien « traduit » un événement en son essence, qui, selon le regard de l'historien, se retrouve toujours au cœur du comportement humain. En codifiant les faits selon certaines structures explicatives, chaque histoire établit progressivement un discours global qui dépasse la simple somme des descriptions. Par exemple, comme l'explique Barthes, dans l'histoire de Michelet, la narration fondée sur la répétition d'une structure de l'opposition, installe à son histoire la capacité d'incarner une philosophie qui se résume par la notion de lutte entre la vie et la mort.

Notre conviction est qu'il est possible de dégager le discours de l'histoire (le second sens de l'histoire) impliquée dans les romans historiques de Marguerite Yourcenar à l'aide du concept de la thématique. L'écriture yourcenarienne est articulée par l'opposition entre la puissance du discours, qui transforme la réalité en récit intelligible, et la complexité irréductible de la réalité qui résiste à une telle substitution et réduction. Nos analyses effectuées jusqu'ici sur la représentation du paysage mental et de la réalité historique, suggéraient déjà fortement la possibilité d'englober le roman historique de Marguerite Yourcenar dans cette thématique. Nous avons démontré que le déroulement du *Coup de grâce* et des *Mémoires d'Hadrien* est intimement lié à la réduction du paysage mental complexe par un autrui imposant un discours

[264] *Ibid*., p. 70.

présupposé ; que le conflit central dans *L'Œuvre au Noir* est la résistance d'un individu contre un régime autoritaire qui écrase toutes les oppositions afin de faire conformer le monde à son discours sur la réalité, c'est-à-dire une vision religieuse du monde.

Le roman historique de Marguerite Yourcenar questionne constamment l'interaction entre l'homme et le discours, le seul outil qui lui soit accessible pour déchiffrer et comprendre la réalité complexe. Ce questionnement mène les œuvres yourcenariennes vers la représentation de la condition humaine universelle – auquel n'échappe pas non plus l'écrivain de l'histoire. Yourcenar développe sa réflexion selon deux pistes de représentation. D'un côté, l'écriture yourcenarienne représente l'homme comme un être irrésistiblement attiré par la puissance du discours lui offrant une vision du monde qui le rassure, qui l'installe dans un état stable où tout est clairement expliqué. Dans le contexte du discours de l'histoire, cette intransigeance de l'homme, à vouloir vivre dans l'imaginaire factice symbolise l'écrivain refusant de reconnaître la déformation de la réalité qu'il a engendrée, ainsi que le danger de débordement du récit sur la réalité. De l'autre côté, l'écrivaine ne manque pas de représenter aussi les moments où le décalage entre le discours et la réalité est rendu visible, et la leçon qu'on doit retenir de ces instants – que le discours unitaire ne représente jamais la totalité de la réalité complexe. La reconnaissance de la représentativité limitée, applicable à tous les discours conçus par l'être humain, incite le lecteur à réfléchir sur cette même insuffisance inhérente aux discours historiques ; à réfléchir aussi sur le fait que l'histoire doit toujours s'efforcer d'être la somme des multiples perspectives, détenues par les êtres humains du passé qui ont perçu et vécu une même période d'une manière distincte.

L'homme comme un être attiré par la puissance réductrice du discours

À travers ses romans, Marguerite Yourcenar décrit d'une façon convaincante comment et pourquoi l'homme est attiré par la représentation partielle de la réalité, qui lui fournit une image rassurante de la réalité, et la manière dont cette vision factice est maintenue. La perception humaine, qui n'est pas capable de produire une représentation complète de la réalité, nécessite que l'homme s'appuie sur un reflet provisoire et partiel de cette réalité. L'écriture yourcenarienne décrit le phénomène plus ou moins naturel selon lequel l'homme préfère la représentation simplificatrice de la réalité, car elle lui facilite la compréhension du monde et le libère du travail accablant de ré-évaluer constamment la validité de sa perception. En explorant cette condition humaine, l'écrivaine approfondit son exploration à propos de cette attirance pour le confort mental factice du discours, par la représentation du désir extrême de l'homme de

déformer la réalité selon l'optique fournie par son discours. Cette envie semble si forte qu'au lieu de reconnaître l'erreur dans sa représentation de la réalité, l'homme choisit plutôt de la remodeler à son profit. Une telle représentation vivante de l'être humain réconforté face à la réalité déformée par le discours sert de rappel de l'existence du piège inhérent à l'acte d'écrire l'histoire, qui n'est autre chose que la tentative d'englober une période révolue dans un récit intelligible.

Dans ce sous-chapitre, nous entendons examiner la manière dont l'écriture yourcenarienne représente la tendance humaine à vouloir substituer à la réalité un discours qui lui convienne et lui soit acceptable. Notre analyse se développera autour du *Coup de grâce*, dont la narration s'articule largement autour de la force réductrice d'un discours unilatéral, imposé dans le but de simplifier injustement la subjectivité d'autrui. Ce qui nous intéresse dans le développement de ce discours déculpabilisant réside notamment en deux points.

D'abord, la logique grâce à laquelle le narrateur justifie l'acte de s'appuyer sur un tel récit schématique. Éric se permet de recourir à un discours réducteur qui ne respecte pas la singularité de Sophie, en évoquant l'insuffisance de sa mémoire pour représenter fidèlement le passé – qui est, en principe, une observation légitime. Nous verrons aussi que ce motif, à savoir l'incapacité perceptive qui pousse l'homme vers une compréhension réductrice de la réalité, se répète dans les autres romans de notre corpus. Or, le comportement d'Éric, de justifier sa réinterprétation de la réalité à l'aide de l'évocation de cette condition humaine irréductible, n'est pas seulement une affirmation d'une certaine vérité, mais aussi une justification rusée pour s'autoriser à déformer la subjectivité de l'autre pour son intérêt particulier. Ainsi, il incarne la tendance particulière de l'homme à se laisser aller volontairement à la vision réductrice de la réalité, lorsque la représentation de celle-ci met en péril l'intégrité de soi-même.

Ensuite, nous porterons notre regard vers la décision du narrateur quant à la rupture apparente de son discours, montrée clairement à la fin de sa rétrospection. Face aux signes évidents de l'échec de son explication mensongère de la réalité, le narrateur rejette toujours la nécessité de se sortir de sa perception faussée, ou encore de s'avouer le fait qu'il a déformé la réalité dans le but de se justifier. Au contraire, il décide d'éliminer Sophie, l'ennemie qui menace son intégrité et sa perception de la réalité. Telle démonstration de l'intransigeance humaine est aussi représentée dans *L'Œuvre au Noir*, par la persécution religieuse et politique perpétrée par le pouvoir, qui s'efforce d'anéantir tous les éléments d'opposition menaçant l'intégrité de son discours, ce dernier assurant le soi-disant ordre juste du monde. La représentation de la faiblesse naturelle de l'homme, de sa volonté de s'obstiner dans son

discours sur la réalité plutôt que de faire face à ses aspects qui le dérangent, explore le domaine de l'éthique, indispensable pour une écriture respectueuse du passé.

Afin de se déculpabiliser de la mort de Sophie, Éric tente de substituer à la réalité révolue autour de cette tragédie un discours victimaire, qui résume ses comportements et ses décisions dans des termes qui lui sont favorables. Dans ce compte rendu unilatéral des faits, la réalité complexe se voit remplacée par une affirmation simple qui peut se résumer ainsi : qu'il n'était pas possible pour le narrateur de prévenir la tragédie, qui n'est, en tout cas, même pas provoquée par lui. Ce projet global est de plus constitué des petits discours simplificateurs, d'un côté la réduction du paysage mental de Sophie à un imaginaire enfantin, qui demanderait de façon acharnée la réalisation d'une relation amoureuse impossible, de l'autre la substitution de la situation complexe en une observation abstraite et généralisante, soigneusement conçue pour favoriser le point de vue du narrateur. Avec une insistance constante sur ses incertitudes dans sa reconstitution fragmentaire du passé, la stratégie narrative d'Éric devient complète et performante, comme nous l'avons démontré plus haut dans notre recherche.

Il va de soi que les deux premières stratégies du narrateur relèvent d'un cas exemplaire de discours réducteur qui cherche à simplifier une situation complexe et inconfortable. Or, à première vue, la troisième stratégie, l'insistance sur les limites de la perception humaine, semble sans relation avec un récit simplificateur, voire empêcherait la réalisation de ce récit. Car le fait de reconnaître la nature fragmentaire de la perception rappelle au lecteur que les confidences du narrateur, une reconstitution subjective du passé, ne sont donc jamais suffisantes pour représenter la réalité complexe. En fait, c'est exactement ce point, c'est-à-dire l'évocation d'une vérité indéniable, que le narrateur utilise d'une manière abusive pour imposer son discours réducteur. Sa confession est établie sur l'utilisation de la notion de vérité comme un prétexte, selon lequel la mémoire n'est jamais une représentation fidèle de la réalité.

Au cours de sa rétrospection, Éric s'efforce de faire comprendre au lecteur l'inexactitude et l'insuffisance de sa mémoire pour représenter le passé d'une manière compréhensible et satisfaisante. Grâce à cet aveu volontaire du constat que sa représentation ne peut que rester imprécise, que dans son esprit le passé ne se présente que sous forme de « des bribes, un texte plein de trous, comme un document mangé des vers » (128), Éric réussit à se procurer, comme un alibi, une logique défensive dans le but de substituer à la subjectivité de Sophie une image réductive de celle-ci. Selon cette logique, même si l'image de la fille telle qu'elle est représentée par les paroles du narrateur ne correspond pas à la réalité subjective de celle-ci, il ne serait pas juste de lui faire porter le reproche, puisque comme il l'a insisté mainte fois, ce décalage n'est

que naturel, quoique regrettable, étant donné la représentativité limitée du discours du narrateur s'appuyant sur sa mémoire fragmentaire. Cette évocation du caractère restreint de la mémoire se révèle très efficace pour dissimuler le désir fondamental de s'établir comme victime, car il contient en lui-même la véracité inattaquable que la mémoire se donne toujours comme une représentation réductrice de la réalité du passé.

Ce motif, qu'il y a une causalité entre la perception incomplète de l'homme et l'adoption d'un discours réducteur, se répète dans notre corpus. Hadrien remarque une préférence de la part de la majorité des êtres humains pour « résumer leur vie dans une formule » (304). Selon lui, c'est la mémoire qui « fabrique complaisamment » cette « existence explicable et claire » (*ibid*.). Ici, Hadrien vise à l'essence même de la force attractive du discours ; il montre que l'adoption de celui-ci est un résultat inévitable de la faiblesse de la perception humaine (dans ce cas celle de la mémoire), défaillante à représenter la réalité dans son intégrité. Le récit simple et facilement compréhensible, offert par le pouvoir explicatif du discours, correspond en effet aisément au désir humain fondamental. Il va de soi que les mémoires d'Hadrien, d'une certaine manière, se donnent comme l'acte écrit de la résistance d'Hadrien contre le « reflet imbécile et déformé de moi-même » (298) que les autres lui ont imposé – basé sur des fragments d'information douteux mais néanmoins considérés comme suffisants aux yeux de la plupart des hommes pour construire un jugement à l'égard de l'empereur. La variation de ce motif d'un reflet déformé d'un être, se trouve aussi dans les diverses images fragmentaires, à travers lesquelles la société dans *L'Œuvre au Noir*, perçoit Zénon. Aux yeux des gens, des moments extrêmement brefs dans la vie de Zénon, « ces minces bribes d'information qui étaient, à la vie tout entière de Zénon, ce que l'ongle est à la totalité du corps » (602), suffisent à représenter l'être entier. La singularité de la personnalité de Zénon se voit substituée par des images caricaturales de lui-même – le sorcier qui lit la configuration des astres, le médecin avant-gardiste qui conteste les leçons anciennes, et surtout l'athée hérétique qui perturbe l'ordre sacré du monde.

Or, il faut remarquer que l'insistance d'Éric sur l'incomplétude de sa mémoire est effectuée pour servir un autre objectif plus malveillant. Ce qu'il vise vraiment dans sa persévérance à évoquer la perception faillible de l'homme, ce n'est pas simplement d'offrir une observation sur la fragilité de la mémoire, mais bien plutôt d'insinuer une pensée dans l'esprit du lecteur : celle qu'il serait injuste de lui reprocher l'inévitable défaut de sa rétrospection. La vérité de la condition humaine n'est évoquée que pour mieux soutenir un récit réducteur, motivé fortement par l'intérêt personnel. Dans ce contexte, le personnage d'Éric approfondit la réflexion sur la motivation qui se trouve derrière la substitution de la réalité par un discours réducteur. Le

raccourci qu'il fait subir à la personnalité de Sophie est d'un caractère différent de celui pratiqué dans les jugements rapides exprimés au sujet d'un premier venu. Cette réduction est établie en lien intime avec la volonté de sauvegarder l'intégrité du moi puisque, pour le narrateur, la façon dont il perçoit et représente Sophie constitue la partie intégrale dans son objectif ultime de déculpabilisation. Autrement dit, sa fabrication d'un discours victimaire est en quelque sorte une forme de résistance existentielle, à laquelle l'humain a recours afin de nier son passé problématique et une vérité sur soi qu'il n'est pas capable de supporter. Étant donné qu'Éric, en faisant sa confession, prend le rôle d'historien de son propre passé, sa logique et son comportement problématiques – l'usage détourné de la vérité, la déformation de la pensée d'autrui pour se justifier – se lisent comme le danger qu'un écrivain court lorsqu'il relate un certain événement du passé au déroulement duquel il est intimement lié. Lorsque l'on écrit afin de s'assurer l'intégrité de soi-même, comme c'est le cas d'Éric, on court le risque d'inverser la relation entre le discours et la réalité, rendant cette dernière soumise à son reflet déformant.

Le maintien du discours réducteur et la négation extrême de la réalité

Le dénouement du *Coup de grâce* retrace méticuleusement le désir irrépressible de l'homme d'établir et maintenir comme vrai son discours sur la réalité qui, au lieu de reconnaître le décalage, choisit plutôt de refaire, de réécrire à son avantage cette réalité. Pour que la transformation d'Éric en victime soit réussie, il faut que Sophie « reste » dans l'image d'une fille immature, incapable de discerner les réalités secrètes de l'orientation sexuelle, emportée aveuglement par la passion de l'imaginaire romantique et enfantin. Pourtant, ce discours finit par trahir, voire exposer des points de rupture avec la réalité. Toutefois, le narrateur se montre toujours incapable d'accepter l'aspect flagrant de ce décalage ; au lieu d'y faire face, il décide de supprimer la réalité incommode – c'est-à-dire l'existence même – de Sophie.

La rupture décisive amorcée avec la désertion de Sophie. À partir de cet événement, la hiérarchie entre le narrateur et la fille s'inverse. Ce n'est plus Sophie qui poursuit Éric ; désormais c'est Éric qui cherche la fille, pour qu'elle ne perturbe plus sa perception de la réalité. Sophie ne se donne plus comme un être soumis à la manipulation du narrateur ; dans cette inversion de relation, la menace incarnée par Sophie à l'égard de l'intégrité du discours d'Éric est clairement insinuée dans les propos de celui-ci. Quand il dit que « Sophie morte n'est jamais revenue [l]e poursuivre comme le faisait à cette époque Sophie disparue » (138), cela laisse entendre que Sophie libérée (physiquement et mentalement) et vivante hors de sa portée, se pose comme une menace existentielle pour le narrateur. Dès que la fille sort de la demeure

familiale où il a pu la manipuler, il devient impératif que le narrateur regagne la fille. Ainsi, Éric entame une mission de recherche sous prétexte d'une réquisition de guerre dans les alentours. Le déroulement même de cette recherche trahit la tendance du narrateur à vouloir constamment expliquer le comportement de Sophie en rapport à des motifs amoureux. Lors de la fouille de la maison de Grigori Loew, l'ancien employé d'une librairie devenu lieutenant communiste, qui a aidé Sophie pour qu'elle joigne l'Armée rouge, Éric se refuse à comprendre la motivation de la désertion dans le contexte de la sympathie à la cause bolchevik, que Sophie a conservée pendant longtemps, mais qu'elle avait refrénée par amour pour Éric. Il demande à la mère de Loew si Sophie était enceinte, s'entêtant dans l'idée que les « dernières aventures » (140) amoureuses de Sophie qu'il ne connaît pas, auraient pu pousser la fille à quitter Kratovicé. Il s'obstine ainsi dans l'éventualité d'une grossesse, parce qu'elle résoudrait une situation problématique pour le narrateur : la possibilité que Sophie ne l'aime plus. La grossesse imaginaire lui permet de nier cette possibilité, car elle permet une interprétation selon laquelle l'animosité vive, dont Sophie a fait preuve avant son départ, ne relève pas d'un vrai sentiment de rejet, mais qu'il s'agissait d'un acte délibéré pour « camoufler les secrètes raisons » (*ibid*.) du départ. Ainsi, il se montre incapable de penser Sophie sans la notion d'amour qu'elle avait pour lui (et qu'il suppose ineffaçable).

La recherche de Sophie enfuie se révèle vaine, et les habitants de Kratovicé parviennent à être convaincus que la fille n'est pas disparue mais est partie volontairement dans le camp opposé. Nous avons remarqué, dans notre analyse concernant les tendances politiques du protagoniste, que la désertion de Sophie avait un effet réconfortant pour Éric, qu'elle avait transformé Kratovicé en un environnement pour ainsi dire aseptique, où la présence étrangère de la femme, menace contre l'imaginaire viril, est enfin éliminée. C'est ainsi que le narrateur se sent comme « le seul qui gagnât plus qu'il ne perdît à cet événement [la désertion de Sophie] » (143), et qu'il fait « à ce malheur des clins d'œil complices. » (143, 144) La désertion était pour lui une aubaine. Le destin a commodément débarrassé Sophie de sa vie ; avec la disparition de la fille, la substitution brutale de la subjectivité de celle-ci par un paysage mental enfantin peut perdurer sans entraves, puisque plus rien désormais ne menace cette version de la réalité.

Pourtant, la dernière confrontation entre Éric et Sophie brise cet équilibre rassurant. La scène montre à quel point le discours réducteur du narrateur enferme la fille dans ses argumentations. Divers symbolismes affirment le fait que, tandis qu'Éric entend vouloir comprendre la situation présente dans un cadre perceptif rétrograde, Sophie est déjà passée à la

phase suivante de sa vie. Observons par exemple la question obsédée du narrateur au sujet des possibles relations amoureuses de Sophie :

> – J'ai vu sa mère à Lilienkron le mois dernier. Elle m'a prétendu que vous aviez épousé Grigori.
>
> – Moi ? Quelle idée ! dit-elle en français, et il suffit du son de cette phrase pour me ramener au Kratovicé d'autrefois.
>
> – Pourtant, vous couchiez ensemble ?
>
> – Quelle idée ! répéta-t-elle. C'est comme pour Volkmar : vous vous êtes figuré que nous étions fiancés. (152)

En entendant les réparties de Sophie, l'esprit d'Éric se sent transporté immédiatement à Kratovicé désormais perdue, où il s'est réjoui de l'amour de la fille pour lui – sentiments qu'il a provoqués chez elle constamment et égoïstement, en lui donnant de faux espoirs. Pourtant, la réponse de Sophie fait un net contraste avec la pensée d'Éric se projetant d'un coup vers le passé. Elle se moque ouvertement de l'obsession de son interrogateur, qui persiste à chercher toujours des signes inexistants d'amour de Sophie un ou d'autres hommes. Dès que le soupçon sur Lowe est levé, l'obsession du narrateur se déplace sur la personne du Russe blessé que Sophie avait soigné. Il finit par admettre qu'elle ne l'aime plus, mais avant tout qu'« elle ne se préoccupait plus de l'effet à produire sur [lui] » (153), que l'esprit de la jeune femme n'est plus soumis à aucune passion que ce soit pour lui. La jalousie et le sentiment d'être perdant dans la bataille de l'amour ébranlent le narrateur et il décide de nier l'existence de cette femme, dans une logique biaisée d'autojustification :

> Un véritable amour pouvait encore nous sauver, elle du présent, et moi de l'avenir. Mais ce véritable amour ne s'était rencontré pour Sophie que chez un jeune paysan russe qu'on venait d'assommer dans une grange. (154)

Ici, Éric rejette subtilement la responsabilité de la mort de Sophie sur elle-même. Étant donné que l'échec d'une relation amoureuse entre eux est due à une incompatibilité inexorable, il est extrêmement improbable que Sophie trouve un véritable amour chez Éric, l'amour qui, selon le narrateur, aurait pu sauver la vie de Sophie. Pourtant, l'interprétation d'Éric insinue sa propre version, comme si l'échec de leur possible relation était le résultat d'une décision prise par Sophie de choisir un autre homme que lui. Autrement dit, ce passage trahit la jalousie absurde d'Éric et le fait qu'il est en réalité responsable de la mort de Sophie, à qui il a demandé de toujours conserver son amour pour lui, même après que cela s'est révélé une histoire impossible. C'est ainsi qu'Éric se convainc que Sophie doit être tuée, parce qu'elle ne

correspond plus à l'image réductrice qu'il se fait d'elle, image qu'il a fabriquée pour s'innocenter. Elle n'est plus qu'un ennemi, qui menace l'intégrité de son discours. Cette animosité presque existentielle de sa part se constate par « une espèce de nausée de haine » (155) ressentie juste après le dernier échange avec Sophie, mais également lors de l'acte d'exécution excessivement cruelle.

Le conflit se jouant au sein d'un être humain qui est confronté à l'échec de sa perspective réductrice de la réalité, mais qui finalement décide de rester dans le déni, voire d'éliminer l'élément de la réalité qui le dérange, est exposé dans tous les détails à la fin du roman. Le narrateur s'efforce jusqu'au dernier moment d'interpréter la demande faite par Sophie de la tuer de ses propres mains comme « une dernière preuve d'amour » (157), un espoir absurde ; que cette demande était un prétexte pour faire s'approcher Éric, afin qu'elle puisse lui adresser « un dernier appel » (156). Pourtant, Sophie reste silencieuse, ne lui montre que « le contour d'un profil perdu » (157). Devant ces signes, que Sophie n'est plus telle qu'il l'imagine, le narrateur ne peut que finir par percevoir que la demande de Sophie était un « piège » (*ibid*.), dressé dans le but de lui faire ressentir du remord. Mais ce terme, le « piège » qui conclut le récit suggère fortement que le narrateur est ultimement incapable d'endosser pleinement sa responsabilité. Car en se considérant comme piégé, il ne fait que reproduire encore une fois le discours victimaire, forcé de se salir les mains et de continuer de vivre avec ce traumatisme.

Le désir extrême de l'homme, qui est amené à recourir à la suppression de la partie de la réalité qui bouleverserait l'intégrité de son discours de la réalité, présente des variantes dans le procès de Zénon, mais cette fois à un degré élargi, c'est-à-dire dans le cadre de la confrontation entre la majorité et la minorité. Plus précisément, la représentation de la colère généralisée ressentie par les opposants de Zénon – non seulement le pouvoir mais aussi le grand public – propose une réflexion cruciale ; à savoir que la négation de la réalité se passe aussi dans le cadre d'une collectivité.

L'exécution de Zénon se propose comme une étape indispensable au grand projet poursuivi par le pouvoir politico-religieux, d'entretenir le discours chrétien à travers le monde. La représentation de la peur et de la furie ressenties par les inquisiteurs face aux idées de Zénon symbolise clairement l'angoisse vécue par ceux qui cherchent à tout prix à maintenir l'hégémonie sociale aux dépends d'un élément perturbateur. Les détracteurs de Zénon – « la multitude » (789), « foule de prisonniers » (*ibid*.) et « les gens d'ordre » (*ibid*.) – sont enfermés dans leur vision étroite de la réalité. Ils ne supportent pas l'existence même de Zénon, qui affirme le plaisir charnel, qui juge toutes les religions également légitimes, qui se montre délibérément rebelle contre l'ordre établi. Car il leur rappelle le souhait secret, que chacun porte

en soi, celui de « sortir du cercle où il mourrait enfermé » (*ibid.*), de questionner librement la composition et la légitimité de leur discours de la réalité. Par la désignation et l'anéantissement d'un ennemi commun, le pouvoir « purge » la réalité pour qu'elle corresponde mieux à son discours, pour que l'ensemble des membres de la société n'éveillent pas de doute à l'égard du récit qui leur est inculqué par le pouvoir.

Dans ce contexte, l'animosité exprimée par le public, au cours du procès de Zénon, nous intéresse. L'élimination de Zénon est voulue non seulement par le pouvoir mais aussi par le petit peuple. Celui-ci évidemment « tenait beaucoup à voir brûler ce particulier » (804). Non seulement la représentation de cette colère du petit peuple répète le motif de la négation brutale de la réalité, mais elle propose également une réflexion importante sur la perpétuation du discours dominant. La colère du petit peuple signifie que la vision factice de la réalité se distille facilement dans des esprits rendus malléables par le manque d'éducation et l'endoctrinement. Le motif selon lequel le discours, qui constitue le soi-disant « ordre du monde », est maintenu par les gens ordinaires qui ne questionnent pas l'hégémonie sociale, se manifeste aussi dans la scène de la répression des anabaptistes à Münster. Ce sont des hommes qui « boivent et mangent à heure fixe, rapinent et violent à l'occasion, mais ont quelque part une vieille mère, une femme économe [...] vont à la messe quand on les y force, et croient modérément en Dieu » (613, 614), autrement dit des gens ordinaires, qui assurent que « le bon sens » (613) règne encore sur la ville, en anéantissant ceux qui sont désignés comme hérétiques par la main du pouvoir.

Le pouvoir du XVIe siècle représenté dans *L'Œuvre au Noir*, qui n'hésite pas à nier la réalité afin de garantir l'intégrité de sa vision du monde, dessine un parallélisme intéressant avec le narrateur du *Coup de grâce*. Vue dans le contexte de la négation, les deux interrogatoires – de Sophie et de Zénon – suivent la même dynamique. Celui qui entend imposer son discours tente de récupérer d'abord l'élément menaçant ; et si cette tentative mène à un échec, l'interrogateur décide d'anéantir le révolté. En même temps, *L'Œuvre au Noir* explore cette nécessité pour une réalité alternative depuis la perspective de la collectivité. Le maintien du discours dominant est le résultat d'une collaboration, entre d'une part le pouvoir qui crée et insuffle la vision de la réalité et d'autre part les gens du peuple qui ne questionnent pas cet ordre, qui s'insurgent devant ce qui rappellerait la facticité de celui-ci.

Le motif selon lequel l'homme est attiré naturellement par la puissance du discours, qui lui fournit une version acceptable, voire agréable de la réalité, constitue l'un des axes principaux de la thématique yourcenarienne, celle de l'opposition entre le discours et la réalité. Dans le roman historique de Marguerite Yourcenar, cette attirance dangereuse pour le discours

réducteur se donne comme le résultat d'une collaboration malsaine entre les défaillances de la perception humaine et le désir humain de percevoir la réalité d'une manière qui lui plaise. Lorsque l'homme est confronté à une situation où l'intégrité de son discours de la réalité se voit menacée, cette condition humaine le pousse à des mesures extrêmes, à purger la réalité, au lieu de reconnaître cette rupture, afin qu'elle corresponde à sa propre image déformée de la réalité.

Une telle réflexion est suggestive par rapport aux éventuelles déformations que le discours historique impose à la réalité du passé. La condition humaine qui nous pousse vers l'adoption aveugle d'un discours réducteur – telle que l'incomplétude de la mémoire, la tendance à émettre un jugement sur autre à partir d'une expérience momentanée, ou l'aversion envers ce qui nous fait oblige à questionner notre propre perception de la réalité – fragilise également notre connaissance du passé. Nous pouvons lire facilement, dans l'insistance d'Éric à se maintenir coûte que coûte à l'intérieur de sa version de la réalité, le symbole de l'écrivain trop attaché à sa propre version du passé. Éric est un écrivain (littéralement et symboliquement) qui mutile la réalité qui n'est plus là et ainsi qui n'est plus capable de résister à l'interprétation déformante qui lui est imposée. Sa confession ne se donne pas comme un journal, qui progresse à la même allure que le déroulement de l'affaire. Il est libéré de façon commode, d'un point de vue chronologique, de son propre passé ; car cette distance temporelle lui procure la possibilité d'une logique défensive efficace, que sa mémoire n'a pas pu retenir suffisamment d'informations quant à cette histoire révolue. De plus, grâce à sa situation privilégiée en tant que témoin unique de cette affaire très personnelle et localisée, il ne court pas le risque d'être contredit. Tout facilite cet écrivain à se conforter dans son discours rassurant ; personne d'autre que lui, n'est capable de juger de la fidélité de son histoire par rapport à ce qui se serait passé entre lui et la jeune femme, mais aussi dans sa propre pensée. Ainsi Marguerite Yourcenar soulève-t-elle un questionnement sur la dimension existentielle et éthique de l'écriture de l'histoire. En tant qu'intéressé par le passé, nous nous trouvons souvent dans une position (négativement) avantageuse, au même titre qu'Éric. Sophie est morte, le passé l'est aussi ; il est comme dévitalisé, n'a pas plus de la force de se défendre. Ultimement, ce qui empêche le plus une connaissance respectueuse du passé, particulièrement lorsqu'il concerne notre propre passé, c'est notre appétence d'une explication rassurante et cohérente – qui nous pousse à procéder à un violent anéantissement de la réalité dans le cas où celle-ci nous est trop insupportable.

La représentativité limitée et la rupture du discours réducteur

Est-elle surmontable, la faiblesse humaine à percevoir la réalité à travers le prisme du discours ? L'homme serait condamné à une impasse semblablement impossible à résoudre : il se montre comme poussé par sa faiblesse vers le recours à la puissance redoutable du discours, dont la représentativité insuffisante de la réalité renforce paradoxalement sa dépendance à celui-ci. Au lieu de répondre directement à cette question, Marguerite Yourcenar décide seulement de démontrer comment le discours simplificateur finit par s'effondrer devant la complexité de la réalité. L'écrivaine ne manque pas de représenter les moments où le décalage entre le discours et la réalité est rendu tangible – et de nous proposer la leçon qu'on doit retenir de ces épisodes. En se concentrant sur les limites du discours de l'homme, un phénomène qui ne passe pas inaperçu pour certains de ses personnages, Yourcenar dirige son écriture vers la conviction que la représentation de la complexité n'est assurée que par la prolifération des diverses interprétations de la réalité.

La réflexion de l'écrivaine sur la représentativité limitée du discours a lieu à deux niveaux : celui d'un individu (*Mémoires d'Hadrien*) et celui d'une société (*L'Œuvre au Noir*). Hadrien incarne ces individus qui ont pu se saisir de la puissance néfaste du discours simplificateur. Son parcours vers la connaissance de soi, qui s'achève sur la reconnaissance de la complexité irréductible du moi, représente la réconciliation de l'être humain avec la capacité perceptive limitée de son récit de vie. A l'aide de sa réflexion approfondie sur la limite d'un discours unique à représenter la totalité du paysage mental, il parvient à accepter sereinement la prévalence de la complexité, que l'ensemble de sa vie ne peut pas être réduit à une seule notion, une seule explication. Pourtant, l'empereur reste tourmenté par l'échec de son gouvernement, à assurer la coexistence durable des différents peuples. Son projet de rassembler l'humanité sous un idéal unitaire échoue. Il accède cependant à une certaine paix intérieure, en se réconciliant avec l'évidence que son discours ne représente que l'idéal d'un certain groupe de l'humanité.

Dans *L'Œuvre au Noir*, la représentation de la capacité limitée du discours se développe d'une façon plus diversifiée, grâce à la narration polyphonique du roman. Par le biais d'un narrateur omniprésent qui peut relayer des voix multiples, cette œuvre parvient à esquisser un monde fourmillant d'une grande diversité d'êtres humains, dont le paysage mental ne se réduit pas au seul champ de signification porté par le discours dominant de l'époque. Tandis que le pouvoir politico-religieux du XVIe siècle tente d'imposer à la réalité son discours unique, quitte à recourir à des actes de massacre contre tous ceux qui s'opposent à sa vision réductrice du

monde, il ne réussit pas à prévenir la naissance des idées et perspectives novatrices dans l'esprit de certains êtres humains.

À travers ces deux œuvres, le motif de contestation contre l'interprétation réductrice se répète et se développe, qui nous oriente vers une vision plus ouverte de l'histoire. La reconnaissance d'Hadrien que son discours ne représente qu'une partie de la mentalité humaine rencontre d'autre variantes dans le monde reconstitué de *L'Œuvre au Noir*. Par ses mémoires, Hadrien devient l'historien des vicissitudes du moi et d'un règne. Grâce à son écriture, débutée avec l'ambition d'englober la réalité intérieure et extérieure selon un discours maître, il parvient finalement à la conclusion de renoncer à l'envie de réduire le passé à une signification unique. En représentant les multiples voix qui ont habité une période révolue, *L'Œuvre au Noir* entend incarner cette histoire dont la possibilité n'est suggérée qu'à la fin des *Mémoires d'Hadrien*. L'écriture de *L'Œuvre au Noir* montre, que même dans une époque semblablement a priori expliquée par le biais d'un discours simplificateur unique, l'existence humaine a toujours su conserver sa singularité irréductible.

Nous avons examiné l'intérêt de l'écriture yourcenarienne pour la faiblesse de l'homme s'appuyant sur la force simplificatrice du discours dans son envie de se protéger, voire dans son refus de regarder en face la réalité complexe et inconfortable en tant que telle. Tandis que, dans la rétrospection d'Éric, l'opposition entre deux perspectives de la réalité s'est résolue par une domination violente de la force réductrice du discours, *Mémoires d'Hadrien* accède en sa fin à une position harmonieuse, en acceptant cette opposition comme un processus neutre et naturel qui se répète à l'infini – se déroulant dans l'esprit humain mais au sein de la société humaine.

L'introspection d'Hadrien en vue de la connaissance de soi se donne comme intimement liée à l'aveu de l'impossibilité, de réduire la complexité de la subjectivité dans une notion unique. Nous avons analysé les pistes de réflexions, grâce auxquelles Hadrien parvient à une telle conception de soi. D'un côté, les épreuves rencontrées dans le monde extérieur, telles que la mort de son amant ou l'instabilité de l'empire, ont mis fin définitivement à la tentative de l'empereur de se concevoir comme un être complet. De l'autre côté, en comparant le parcours de sa vie avec la manière dont les autres le perçoivent, il a pris conscience que les discours qui prétendent expliquer sa vie l'exposent à un décalage important avec la vérité. L'évolution de la connaissance de soi a ainsi clairement suivi la dynamique conflictuelle entre la force réductrice et la complexité de la réalité subjective.

La rétrospection opérée sur ses expériences en tant qu'empereur s'articule aussi selon ce grand thème de l'opposition entre discours et réalité. La révélation qu'a eue l'empereur à la fin

de sa vie, sur le destin de l'humanité – l'autre grande piste de réflexion des *Mémoires d'Hadrien* – est représentée dans le cadre de la résolution de cette opposition, plus précisément par l'acceptation de la représentativité limitée d'un discours. L'empereur entame son règne avec l'espoir qu'il peut refaire le monde selon son idéal, mais finalement reconnaît que son ambition ne peut rencontrer, au mieux, qu'un succès temporaire ; que l'humanité se refuse toujours à être ramassée dans une vision unique, peu importe l'évidence ou l'éloquence de cette dernière. Hadrien se réconcilie avec cette vérité déstabilisante grâce à l'idée que l'échec de l'effort d'organiser un ordre en soi et sur le monde ne signifie pas pourtant une perte définitive, que cet idéal subsistera par des héritiers spirituels qui penseront comme lui. Il atteint ainsi un degré plus complexe de la compréhension, grâce auquel il peut percevoir la réalité non comme un champ de lutte entre des discours, où le gagnant et le perdant se distinguent nettement, mais comme un cycle où rien ne gagne ou ne perd définitivement, dans lequel les discours individuels coexistent en tant qu'éléments constitutifs d'une complexité plus vaste.

L'intérêt profond pour l'existence humaine qui s'oppose à la pensée réductrice

Avant de retracer les succès et les échecs d'Hadrien, nous entendons d'abord examiner la perception de celui-ci quant à l'emploi du discours réducteur en tant qu'outil de la connaissance de l'autre. Le fait que le parcours introspectif d'Hadrien soit structuré selon la thématique de l'opposition entre le discours et la réalité a été suffisamment examiné. Cependant, une lecture supplémentaire sur l'observation d'Hadrien au sujet du discours réducteur nous est toujours utile, puisqu'elle approfondit notre compréhension sur la condition humaine qui entraîne inévitablement à forger une idée simplifiée de l'existence humaine.

Nous entendons analyser l'opinion d'Hadrien sur Lucius, son fils adoptif auquel il a voulu léguer le trône, dans laquelle se cristallise la perspective unique d'Hadrien sur la fragilité de notre jugement sur autrui. Lucius entretient une relation longue et complexe avec Hadrien. Il a été pendant une courte durée l'amant de l'empereur, mais même après cette liaison, il continue d'occuper une place considérable dans la vie d'Hadrien, comme un ami, un amateur de culture, un compagnon de voyage, un jeune officier cherchant son conseil et devenu finalement l'héritier de l'empire. Contrairement aux autres personnages des mémoires, dont seulement une certaine partie de la vie est relatée, l'existence de Lucius, même si elle est retracée d'une façon intermittente, accompagne dans la durée la rétrospection d'Hadrien. Cette relation intime, Hadrien la résume ainsi : « Je le regardais vivre » (487). Non seulement il le regardait vivre, mais il éprouvait la nécessité de porter un jugement sur ce jeune noble, sur sa capacité à

gouverner l'empire. Grâce à une telle dynamique de relation entre Hadrien et Lucius, celui-ci fonctionne comme une sorte de corrélat, grâce auquel le processus mental d'Hadrien dans son jugement d'autrui est rendu visible. Si Hadrien a regretté d'avoir fait l'objet d'un jugement parfois simplificateur de la part de Trajan, qui n'a vu en lui durant longtemps qu'un simple cousin, qui a besoin d'une discipline sévère, dans sa relation avec Lucius, cette dynamique est inversée. Maintenant c'est lui qui est en position de porter un jugement sur un autre.

L'histoire de la perception d'Hadrien sur Lucius cible directement la notion de décalage entre l'existence humaine qui évolue constamment, et la perception d'un autrui qui ne perçoit cette existence que par des moments déconnectés de ce continuum. Cette conscience problématique est prononcée clairement dès la première apparition de Lucius dans les mémoires. En se souvenant du jeune Lucius qui l'avait fasciné par sa beauté, Hadrien reconnaît que l'image qu'il garde de son adolescence est « faite de mémoires superposées » et « ne correspond en somme à aucune phase de sa rapide existence » (369). Il est conscient que la représentation de la subjectivité de Lucius doit prendre en compte d'autres aspects de son identité qui « n'ont existé que beaucoup plus tard. » (*ibid*.) Il nous semble intéressant que, malgré cette observation prudente sur l'étendue et le rythme réels d'une vie, soutenue par la compréhension approfondie de l'évolution d'un être humain, Hadrien ne parvienne pas à formuler une opinion définitive sur Lucius :

> [...] mon opinion sur lui se modifiait sans cesse, ce qui n'arrive guère que pour les êtres qui nous touchent de près ; nous nous contentons de juger les autres plus en gros, et une fois pour toutes. Parfois, une insolence étudiée, une dureté, un mot froidement frivole m'inquiétaient ; plus souvent, je me laissais entraîner par cet esprit rapide et léger ; une remarque acérée semblait faire pressentir tout à coup l'homme d'État futur. (487)

Ici, Hadrien nous offre une réflexion perspicace sur le jugement hâtif que l'homme peut être amené à plaquer sur la vie d'un autre. Il affirme que, dans le risque d'asséner une définition réductrice à une existence, non seulement l'incapacité de notre perception joue un rôle, mais aussi l'intimité (ou plus précisément l'absence de celle-ci) que l'on ressent avec cet être. L'opinion prudente sur autrui, émanant de l'intimité avec cet être, se donne comme l'antidote contre un jugement décisif et unilatéral. Car pour les êtres qui nous sont chers, il nous est plus difficile de substituer à leur existence un discours qui, aussi sophistiqué soit-il, n'est toujours qu'une idée, une opinion figée qui n'évolue plus. La mention faite par d'Hadrien qu'il a ressenti « le plaisir exquis [...] de rejuger, et d'être rejugé » (368), lorsqu'il revoit ses chers amis après d'une absence prolongée, se situe dans le même contexte d'idée. Car une opinion qui évolue est l'expression de la résolution qu'on ne se livrera pas à un discours réducteur, la manifestation

de l'amour pour un être et pour son existence, la preuve que l'on maintient ouvertes toutes les possibilités que celui-ci possède en devenir.

Dans le même temps, il faut remarquer le dénouement nuancé de cet arc narratif. Car la décision finale de choisir Lucius comme héritier ne se donne pas comme le résultat d'une analyse scrupuleuse sur les capacités de Lucius, mais comme un choix fait hâtivement, conséquence d'un épisode de crise cardiaque particulièrement violente, qui rappelle à Hadrien qu'il n'a « plus de temps à perdre. » (487) Cette tournure des événements nous semble fortement symbolique, car elle représente la limite existentielle de l'être humain. Elle nous rappelle que, même s'il est bien conscient de l'évolution constante d'un être, l'homme sera toujours contraint par le fait qu'il ne peut pas s'autoriser, bien souvent, un délai suffisant pour une délibération prudente et mesurée ; même si sa perception n'est jamais complète, il n'a que celle-ci pour agir, pour décider au mieux, pour continuer sa vie.

L'idée que l'intérêt profond pour un être peut compenser, au moins partiellement, notre perception réductrice, se retrouve aussi, sous d'autres formes, dans *L'Œuvre au Noir*, à travers l'histoire entre Zénon et son ancien maître, le chanoine Bartholommé Campanus. Celle-ci représente merveilleusement la naissance d'un doute presque imperceptible dans l'esprit d'un être qui n'a jamais pensé à questionner le discours de la réalité auquel il adhère. Plus précisément, ce qui nous intéresse dans l'histoire du chanoine est le parcours d'un être humain qui, par son affection profonde pour un autre, parvient à pénétrer (même si c'est pour un moment seulement) l'absurdité de l'ordre du monde, dans lequel il évoluait jusqu'ici paisiblement.

Le chanoine a influencé le destin de Zénon d'une manière significative, dans un contexte où c'est lui qui a initié le jeune clerc à la longue quête de la connaissance, qui l'a mené ultimement à une mort injuste. Ce que le chanoine a prodigué à son élève dépasse les simples connaissances sur quelques sujets qu'il ne connaît que superficiellement. Au contraire, ce qu'il lui a appris est la notion primordiale que l'homme, par le libre exercice de son intelligence, peut s'affranchir des jougs imposés à son esprit. L'enfant précoce plein de curiosité a ainsi trouvé dans le cabinet du chanoine plein des volumes « un refuge », à « la servitude et [...] la pauvreté de l'enfance » (574). Le chanoine lui a fourni les bases essentielles pour l'épanouissement de ses capacités intellectuelles. Il a même envisagé pour son brillant élève une carrière dorée à la cour de Marguerite d'Autriche, mais ce plan ne portera finalement pas ses fruits, à la suite du départ de Zénon pour une longue pérégrination à la recherche de la connaissance.

Le lien apparemment perdu entre le maître et l'élève est réanimé d'une manière inattendue, c'est-à-dire par l'arrestation de Zénon. Un chapitre entier (« La visite du chanoine ») est

consacré à représenter la relation aboutie après si longtemps entre le chanoine et Zénon, au cours de laquelle le maître en vient à reconnaître le décalage profond entre leurs deux esprits. Ce qui importe dans cette dernière rencontre est moins ce qui s'est passé, c'est-à-dire la tentative échouée du chanoine de persuader Zénon de se repentir publiquement afin de sauver sa vie, que la représentation fine du sentiment du chanoine devant son élève fermement hostile à toute tentative de persuasion. Car son amour et son affection pour Zénon ainsi que le chagrin qu'il ressent à ne pas parvenir à sauver son ancien élève, le mène à un questionnement qu'il ne s'était encore jamais formulé au cours de sa vie.

L'affection du chanoine pour son ancien élève est longuement évoquée au cours du roman. Le fait que le chanoine ait dû recourir à divers stratagèmes afin de sauver son ancien disciple « qu'il aimait chèrement » (815) est évoqué par le traitement extraordinaire dont a bénéficié le prisonnier grâce à lui. Le chanoine a essayé de former un corps interrogatoire favorable à Zénon, en y incluant des théologiens provenant de l'université de Louvain, dans laquelle l'accusé avait obtenu son diplôme de droit canon. Il a cherché, mais en vain, à solliciter la collaboration de la famille Ligre, à laquelle il est apparenté, afin d'influencer le procureur qui est surendetté à la banque Ligre. Tout en assistant au procès de Zénon, il « tremble jusqu'au bout » (819) pour le cas où l'accusé fera « quelque aveu irréparable » (*ibid*.) qui le mènera définitivement à la condamnation à mort. Il réussit au moins à épargner à Zénon l'horreur de la torture, en invoquant le droit canon, qui considère inapproprié qu'un clergé (même si Zénon lui a tourné le dos depuis longtemps) soit torturé par un laïc.

La visite du chanoine dans la cellule de Zénon a lieu dans ce contexte, dans un dernier effort pour sauver la vie de son élève. Mais son ultime entreprise de persuasion aboutit à un échec, puisque Zénon n'a aucune intention de renier ses idées, de mentir sur ce qu'il est. La distance de quelques décennies a éloigné les deux hommes d'une possible réconciliation. Devant l'imploration passionnée du chanoine pour qu'il échappe à la mort, le prisonnier soupçonne un piège, qui lui évoque les questions de l'évêque ayant cherché constamment, au cours de leurs échanges sur divers sujets philosophiques, la preuve décisive de son crime d'hérésie. À l'écoute de cette suspicion, le chanoine s'effondre. « Étouffant des larmes » (820), il essaie de le convaincre sa sincérité, en jurant que c'est lui seul qui l'aime, qui veut sa survie.

Malgré un tel amour pour Zénon, le chanoine ne parvient pas totalement à comprendre le paysage mental que son ancien élève a développé au cours de sa vie. Ce décalage est trahi par le fait qu'il supplie Zénon d'abandonner son indépendance intellectuelle. En affirmant que seul Dieu est capable de juger de l'hypocrisie d'une repentance prétendue, s'il décide de désavouer ses convictions, le chanoine insiste sur la possibilité que le regret mensonger que formulerait

en public Zénon pourrait être « une authentique profession de foi qui se formule à [son] insu. » (822) Autrement dit, le chanoine demande à Zénon de renoncer à son pouvoir de prendre des décisions selon ses propres principes, et de céder à un système de valeurs dans lequel il ne se retrouve pas. Il ne s'adresse pas vraiment au Zénon d'aujourd'hui, mais au « clerc de vingt ans » (816) qu'il a connu autrefois, celui qui était encore sensible aux discours sur la foi.

Le chanoine quitte la cellule dans une grande tristesse. Or, même s'il n'a pas réussi à cerner véritablement le paysage mental de Zénon, cette rencontre l'a transformé de manière significative car le destin tragique qui attend son ancien élève, qu'il n'a pas pu empêcher, fait naître dans l'esprit du chanoine un soupçon faible mais perceptible à l'égard de l'ordre établi :

> Il se souvint que, le mois précédent, les prétendus Anges avaient été suppliciés hors de la ville, aux abords de la Porte Sainte-Croix, les crimes charnels étant considérés comme si abominables que leur punition même devait être tenue quasi clandestine, mais la mort d'un homme convaincu d'impiété et d'athéisme était au contraire un spectacle en tout point édifiant pour le peuple. Pour la première fois de sa vie, ces arrangements dus à la sagesse des ancêtres parurent contestables au vieillard. (825)

L'amour pour son élève et la mort imminente de celui-ci poussent Bartholommé Campanus à réfléchir sur la différence dans les différentes modalités de supplice imposées aux criminels, supposées être dictées par la convention sacrée et incontestable. La mort sur le bûcher des adolescents, dont « le crime » ne consistait qu'en la recherche du plaisir charnel, pourrait susciter un sentiment d'injustice dans les esprits du public – dont les désirs sexuels se trouvent déjà fortement réprimés. Mieux vaut pour les hommes d'église que leur exécution ait lieu à l'abri des regards du public. En revanche, l'exposition en place publique du supplice d'un dissident intellectuel, dont l'esprit étranger suscite l'animosité, serait apte à fournir « un spectacle édifiant », celui de la purification par la mort d'un ennemi commun. Le chanoine entraperçoit que l'exécution des parjures constitue un outil indispensable au pouvoir pour assurer l'ordre social, et il en vient à se demander à quel point elle peut être motivée autant par le besoin politique que par le principe religieux.

L'arc narratif du chanoine apporte une variation du motif du potentiel d'affection pour un autre être, étant à même de rectifier notre perception limitée – ce que nous avions observé dans l'arc narratif de Lucius. Il faut ici remarquer, que ce potentiel, tout comme dans *Mémoires d'Hadrien*, est donné d'une manière nuancée. L'amour du chanoine pour son ancien élève ne lui permet pas d'entrevoir que, derrière ce qu'il considère comme un « luciférien orgueil » (*ibid.*) se trouve un paysage mental entièrement étranger à lui, qui dépasse sa vision personnelle et dans une certaine mesure conventionnelle du monde. En même temps, cet amour parvient à fissurer dans l'esprit du chanoine la fermeté de cette vision pour la première fois de sa vie – une

contestation certes modeste mais significative, compte tenu du fait que le chanoine avait jusqu'alors mené une existence paisible sans jamais questionner le discours dominant dans lequel il avait choisi de vivre.

L'histoire de Lucius et celle de Bartholommé Campanus abordent le thème de la faiblesse de la perception humaine depuis une optique nouvelle. D'une part, elles nous apportent un enseignement sur le potentiel de l'affection humaine. L'erreur commise menant à réduire la complexité d'un être peut être compensée par l'amour, qui nous incite à réduire la distance entre deux esprits ; qui nous met en garde de vouloir fixer un être dans une image qui ne vaut que sur un moment donné, et qui nous encourage à l'appréhender comme une personne en évolution incessante. Notre souhait de voir celui que l'on aime vivre librement sa vie nous sensibilisera à la situation sociale hostile à certaines formes d'existence. D'autre part, ces deux histoires nous rappellent aussi que le temps censé permettre à l'homme de rectifier sa perception, n'est peut-être pas suffisant. Il nous faut sans doute accepter le fait que nous soyons toutefois forcés de nous appuyer sur notre perception faillible, étant donné que nous serons toujours confrontés à un moment pour prendre une décision ; et la révélation déterminante que notre perception de la réalité dissimule des défauts, pourrait tout aussi bien ne pas se produire du tout, ou survenir trop tard.

Comment est-il possible que l'homme surmonte son attirance inexorable pour la perception fragmentaire et réductrice de la réalité ? Nous entendons répondre à cette question en examinant la vision polyphonique de la réalité que suggère l'écriture yourcenarienne. D'abord, nous analyserons l'effondrement de la conviction de l'empereur, selon laquelle il est possible de refaire le monde selon sa perception de la réalité. Cette révélation, dans *Mémoires d'Hadrien,* qu'un discours unique n'est pas capable de représenter l'humanité entière suggère l'incontournable coexistence de discours distincts – la nature primordiale de la réalité elle-même, qui est aussi représentée dans l'univers de *L'Œuvre au Noir*.

La sagesse d'Hadrien et la vicissitude des discours

Dans la problématique de l'opposition entre le discours et la réalité, le fait que *Mémoires d'Hadrien* se donne autant comme une rétrospection de la part d'un souverain à propos de son règne, que comme l'histoire de la recherche de soi, nous importe ici. Car l'acte de gouverner est l'expression d'un vouloir, d'une volonté de récréer le monde selon une vision particulière que l'on s'est faite de la réalité. Cela est particulièrement vrai dans le cas d'Hadrien, un monarque absolu qui a bénéficié d'un statut de « maître, pleinement libre de voir, de réformer,

de créer » (382) le monde. Ses mémoires sont à ce titre une écriture de la réalisation d'une volonté, au cours de laquelle il revisite ses actes et examine si le discours selon lequel il a voulu refaire le monde était valide. L'écriture yourcenarienne place soigneusement cette rétrospection-évaluation dans une structure symétrique, où l'affirmation positive de l'empereur sur la validité et l'applicabilité de sa vision de la réalité se trouve renversée en une acceptation frustrée mais résignée de l'impossibilité de son ambition. Ainsi, l'empereur parvient à reconnaître que l'homme et la société humaine montrent une aversion naturelle contre l'acte de se retrouver par le biais d'un discours unitaire, que son aspiration à un monde réuni sous une même conviction ne verra pas le jour.

Afin de démontre cette dynamique, nous entendons retracer l'évolution qui s'effectue dans le langage d'Hadrien au fur et à mesure qu'il exprime ses convictions sur l'universalité de son discours. Au moment de la concrétisation de son pouvoir naissant, Hadrien déclare ouvertement sa volonté de réhausser l'idéal romain au statut d'essence de l'humanité et de la réalité. Il entend d'assurer de sa volonté que « l'État [l'empire romain] s'élargît encore, devînt ordre du monde, ordre des choses » (371). D'autres expressions de l'empereur reflètent aussi cette ambition : dans les régions conquises encore « incultes », dans « chaque village défendu par une palissade de pieux » (*ibid*.), il voit les germes de l'idéal romain qui répandraient les mêmes idées, qui « reproduiraient Rome » (*ibid*.) dans le monde.

Ce projet de « romaniser » le monde est fondé sur le présupposé d'une entente entre les êtres humains. Le succès de l'entente entre des individus, voire entre des peuples, validerait la conviction d'Hadrien qu'il est possible de rallier le monde à une cause unifiée, à un discours unique de la réalité ; au contraire, son échec symbolisera l'impossibilité d'une telle ambition. La première négociation avec les Parthes, effectuée immédiatement après l'accession au pouvoir d'Hadrien, réussit grâce à une reconnaissance commune entre les participants qu'il leur faut assurer la paix, dans le but que les routes commerciales ouvrent de nouveau. Le conflit réitéré aux frontières avec les Parthes est résolu sans confrontation militaire, en raison du fait « qu'Osroès avait ses Quiétus, ses Palma » (396), autrement dit que les deux souverains ont chacun des ennemis au sein de leur camp qui suscitent des conflits inutiles aux frontières dans l'objectif de déstabiliser le pouvoir en place. Les deux rois parviennent à se retrouver traitant de la même situation vécue en tant que souverains tous deux, et cela sert de pilier à une entente mutuelle. Ce qui nous intéresse ici, c'est que cette notion d'entente porte en soi la notion d'une identification entre deux entités distinctes. Car lorsque Hadrien interagit avec autrui, il fonde ses comportements selon « une série d'observations faites [...] sur [lui]-même » (373). Lorsqu'il dit que « toute explication lucide m'a toujours convaincu, toute politesse m'a conquis » (*ibid*.),

il suppose en son for intérieur que l'autre pensera et agira selon le même principe que lui. Autrement dit, le projet d'Hadrien de gouverner se fonde avant tout sur la conviction que les êtres humains partagent intérieurement les mêmes principes universels.

À la suite de la stabilisation de sa politique pacifiste, Hadrien se montre encore plus persuadé par l'existence de ce principe qui régit la réalité, et par l'idée qu'il en est son incarnation humaine. Il se voit même comme « l'homme chargé d'organiser et de modérer les affaires humaines, [...] une part de ce cerveau qui préside à tout. » (399) Par ce constat est exposée sa conviction d'une perspective unique qui peut maîtriser la réalité, du pouvoir d'un discours qui explique tout et ainsi est capable de rallier l'humanité entière. La légitimité du règne d'Hadrien se trouve validée par plusieurs signes : la paix et la prospérité, l'intégration réussie des diverses peuples, symbolisée par le fait que les Parthes qui bâtissent « des temples à l'empereur romain » (*ibid*.), par le fait que celui-ci ait même son sanctuaire dans un « vaste monde étranger » (*ibid*.).

Or, il nous semble intéressant de noter, que l'empereur, tout en s'identifiant à l'incarnation du principe universel, nuance néanmoins sa pensée en précisant qu'il n'est toujours qu'« une part » (*ibid*.) de l'universel. Cette expression, formulée avec modestie probablement pour ne pas vouloir s'identifier entièrement avec la loi divine, nous fait penser à la composition de ce « cerveau du monde ». Même si l'empereur aspire à devenir celui qui gouverne selon la loi universelle, en tant qu'être humain il ne percevra et ne représentera qu'une partie de cet idéal – la version « romaine » de la providence. Après tout, ceux qui circuleront sur les routes du commerce vers les royaumes étrangers ne seront qu'« un certain nombre de pensées, de mots, de coutumes bien à nous [les romains]. » (359, 360) Pareillement, lorsque s'érigent les villes partout sur le territoire romain, cela ne se fait pas de manière à refléter la singularité territoriale, mais pour reproduire partout l'« uniformité même » (386) du système romain. Le règne d'Hadrien ne correspond en fait pas la réalisation de la loi universelle ; il n'est qu'un triomphe partiel d'un certain discours de la réalité.

La « Terre stabilisée » (le titre de la troisième partie), gagnée grâce à l'ambition de façonner le monde selon un discours unitaire, se voit ébranlée par la résistance (aux sens littéral et figuré) qu'oppose la réalité. Au cours de la deuxième moitié des mémoires, les scènes positives qui affirmaient la validité du discours du protagoniste se voient rejouées de manière inversée.

Comme nous l'avons démontré, la mort d'Antinoüs marque un bouleversement pour Hadrien ; son retentissement insinue dans son esprit le doute sur la légitimité de son idéal. Si jadis la construction des villes romaines avait suscité chez Hadrien la fierté d'un système romain qui se propage dans le monde, désormais il n'y voit que le signe de la bassesse de l'homme,

« un abri offert aux fraudes des marchands, aux exactions des fonctionnaires, aux prostitutions, au désordre » (447). L'empereur commence ainsi à perdre ses convictions quant aux bénéfices d'un remaniement du monde que peut entraîner « la bonne volonté de chaque homme d'État » (454). Même sa conviction sur l'entente entre les êtres humains s'effondre, du fait de la révolte juive, plus précisément de l'intransigeance de ce peuple qui se refuse à vivre sous le régime romain. La rencontre avec leur figure d'autorité, qui a lieu de façon inversée par rapport au déroulement des négociations jusqu'alors réussies, laisse Hadrien perplexe devant cette réalité, qui le pousse alors à se forger une vision plus pessimiste du monde. Au cours des nombreuses rencontres avec Akiba, le représentant de la synagogue de Jérusalem, Hadrien fait de son mieux pour deviner la proposition du vieillard. Pourtant, celui-ci « ne fit pas le même effort » (435) pour comprendre la position d'Hadrien. Le vieillard se montre comme incapable d'imaginer qu'« on pût raisonner sur d'autres prémisses que les siennes » (435) – il défie ouvertement les convictions fondamentales d'Hadrien, selon lesquelles les hommes peuvent trouver une entente en cherchant un terrain commun de discussion.

Si la révolte juive est l'un des pires échecs du règne d'Hadrien, ce n'est pas seulement parce que sa répression a engendré tant de morts, mais aussi parce que ce peuple intransigeant nie frontalement l'ordre romain. Tandis que tous les autres peuples au sein de l'empire acceptent volontairement de fusionner leurs divinités avec les dieux romains, les Juifs gardent avec acharnement leur conviction monothéiste. Leur passion incompréhensible (pour Hadrien) « de se distinguer du reste du genre humain » (467), incarne un danger existentiel pour la perception de la réalité d'Hadrien, qui repose sur la notion de l'entente raisonnable. Dans ce contexte, ce n'est pas une coïncidence si le doute de l'empereur quant à l'intemporalité de son idéal lui vient au cours des nuits passées sur le champ de bataille de l'affaire juive :

> Je me disais qu'il était bien vain d'espérer pour Athènes et pour Rome cette éternité qui n'est accordée ni aux hommes ni aux choses, et que les plus sages d'entre nous refusent même aux dieux. [...] Le monde las de nous se chercherait d'autres maîtres ; ce qui nous avait paru sage paraîtrait insipide, abominable ce qui nous avait paru beau. (474)

Cette vision de l'avenir lointain illustre la transition subtile qui se produit dans la perception d'Hadrien sur la force d'assimilation détenue par l'idéal romain. Il est amené à constater que la légitimité ou la rationalité d'un certain principe ne peut pas résoudre le désaccord primordial entre les hommes ; que le problème se trouve plutôt dans le fait que chaque être humain garde en soi un système de valeurs singulier, que ces convictions ne s'accordent jamais d'une façon unique. Son regret que « la nature nous trahit » (475) exprime bien cette révélation

nouvellement acquise que l'humanité nourrira toujours de par sa nature un rejet irrépressible pour un projet d'unification en fonction du souhait du discours unique d'un homme, quel qu'en soit son mérite.

Il ne nous reste qu'à examiner comment Hadrien se réconcilie, à la fin de sa vie, avec la représentativité limitée de son discours. La révélation finale que connaît Hadrien sur ce problème suit de près son acceptation de la complexité en tant qu'essence de la subjectivité. La dernière leçon d'Hadrien sur la connaissance de soi s'est concentrée sur la notion qu'aucune des identités diverses qui a occupé son paysage mental au cours de sa vie ne s'efface, mais qu'elles subsistent en tant qu'éléments indispensables à la subjectivité. Ainsi, il parvient à une vision synthétique de soi, dans laquelle le moi ne se définit plus en une seule image momentanée, mais par la somme de ces images. Des identités lointaines, occupées par Hadrien du passé, vivent toujours en lui. Dans le sens où toutes les positions qu'un être a occupées sont certes sans nul doute révolues passés mais jamais disparues, il est possible de dire que la perception d'Hadrien de la subjectivité affirme une coexistence des identités qui dépasse le temps, une permanence de ces identités dans le paysage mental d'un être humain durant tout son parcours de vie. Pour Hadrien, cette idée que rien ne s'efface définitivement, sert de clé afin de se réconcilier avec sa peur de l'effondrement de son discours :

> Les catastrophes et les ruines viendront ; le désordre triomphera, mais de temps en temps l'ordre aussi. La paix s'installera de nouveau entre deux périodes de guerre ; les mots de liberté, d'humanité, de justice retrouveront çà et là le sens que nous avons tenté de leur donner. [...] quelques hommes penseront, travailleront et sentiront comme nous : j'ose compter sur ces continuateurs placés à intervalles irréguliers le long des siècles, sur cette intermittente immortalité. (513, 514)

Sa crainte de l'avènement d'un monde contraire à son idéal se trouve apaisée par l'assurance que cela ne signifiera pas nécessairement l'anéantissement total de cet idéal, que toutes les visions du monde, à travers leurs aléas, se réaliseront par le biais d'une alternance des idées qui ne cessera jamais. Hadrien procède à une reconnaissance similaire à celle à laquelle il a abouti à la fin de son cheminement mental d'observation de soi ; que dans le réseau complexe qu'est la mentalité de l'homme, chacun gardera et propagera sa perspective de la réalité héritée de ceux qui lui précédaient ; que les discours, ou la manière d'interpréter et de vivre la réalité, pourraient disparaître momentanément, mais ne se perdront jamais définitivement. L'aventure d'Hadrien de vouloir gouverner selon son idéal, qu'il a cru être l'incarnation de l'universel, aboutit à l'enseignement que son discours ne représentait qu'une partie de la réalité. Pourtant, il n'appréhende pas cet échec comme une défaite définitive, mais comme la vie éternelle des discours, entretenue par la transmission intermittente qui ne cesse jamais.

Dans *Mémoires d'Hadrien*, la thématique yourcenarienne de l'opposition entre deux perspectives de la réalité se trouve approfondie dans une autre direction que celle que nous avons analysée dans *Le Coup de grâce*. En poursuivant la réflexion sur la faiblesse humaine, c'est-à-dire sur son attirance pour le discours réducteur dans le but de percevoir l'existence d'autrui, le roman enrichit cette méditation sur la condition humaine. Comparé à Éric, Hadrien peut être considéré comme plus libre dans son envie égoïste de se défendre, qui se constate par le fait qu'il reconnaisse de façon volontaire ses impuissances, ses jugements erronés et ses ignorances ; dans le même temps, il se montre plus conscient que le narrateur du *Coup de grâce* à propos des jugements simplificateurs que l'on impose à la vie des autres. Cette différence permet à son histoire de dépeindre le motif de la condition humaine dans une perspective plus objective ; celle que l'homme est en mesure de rectifier en partie sa faiblesse grâce à son intérêt affectif pour autrui, mais qu'il faut aussi accepter qu'il ne possède pas d'autre outil que ses capacités perceptives fragmentaires.

L'analyse de la rétrospection d'Hadrien sur son règne nous a appris que cette partie de ses mémoires s'est construite, de façon similaire à la partie concernant la recherche de soi, selon une opposition entre l'envie de soumettre la réalité à un discours unitaire et la résistance exercée par la complexité intrinsèque de la réalité. Hadrien a tenté de modeler le monde selon sa vision, fondée sur le concept d'entente mutuelle. Au fondement de cette volonté d'entente, pourtant, se cachait la présupposition, que l'humanité entière pourrait être convaincue par un système de valeurs unique – un préjugé négligeant le désir primordial chez l'être humain de penser et agir à sa guise, de subsister selon ses principes propres. La résolution finale de cette opposition (et celle de sa recherche vers la connaissance de soi) aboutit in fine à la reconnaissance de la complexité du monde (et de celle de la subjectivité), dans laquelle les différents discours de la réalité jouissent d'une immortalité assurée par l'alternance perpétuelle des idées.

L'implication de l'opposition thématique entre le discours et la réalité montrée dans *Mémoires d'Hadrien*, par rapport au discours de l'histoire, peut être exprimée comme suit. Le fait que le projet rétrospectif d'Hadrien, qui n'est autre qu'une écriture particulière de l'histoire, se termine par le constat d'une impossibilité – d'englober le paysage mental sous une identité unitaire et de soumettre le monde à un discours unique – fait office d'avertissement efficace contre l'ambition de l'écrivain de vouloir réaliser une synthèse définitive et irréversible sur la réalité du passé. L'évolution des convictions d'Hadrien sur son discours de la réalité sert à symboliser la prudence, que l'homme est capable d'atteindre, de reconnaître que son discours, même si celui-ci lui semble véhiculer une représentation légitime de la réalité, est toujours ancré dans notre expérience d'ici et maintenant, que notre interprétation ne représente qu'une

perception particulière qui n'est partagée que par une certaine portion de l'humanité. En définissant le discours comme un entité qui a sa propre vie, l'histoire d'Hadrien oriente le lecteur vers une image plus diversifiée de l'histoire. Elle suggère que même un discours qui semble dominer de façon légitime l'interprétation d'une certaine période du passé pourrait bien être jugé comme non pertinent aux yeux des hommes du passé ou de l'avenir ; que le vide qui s'ouvrira certainement à cause de l'affaiblissement d'un certain discours sera rempli par un autre, qui nous sera étranger. Tel discours de l'histoire, qui définit celle-ci comme un agrégat de perspectives vivantes, nous invite à considérer notre interprétation du passé comme un simple élément constitutif – dont la représentativité du passé est limitée par la mentalité qui l'a engendré – d'une réalité complexe du passé, que notre histoire n'est peut-être pas aussi solidement ancrée dans la vérité que nous le pensons, mais qu'elle n'est qu'une expression de notre image idéalisée du passé.

La polyphonie de *L'Œuvre au Noir* et la restitution de la complexité du passé

La représentation de l'opposition entre le discours et la réalité tend ainsi vers une perception plus étendue de la réalité. La conviction de Marguerite Yourcenar qu'une reconstitution littéraire du passé doit englober la complexité de la réalité aboutit de façon définitive dans l'écriture de *L'Œuvre au Noir*. Le monde reconstitué dans cette œuvre est un monde dominé par l'hégémonie sociale obscurantiste entretenue par le discours autoritaire et unitaire, qui ne tolère aucune autre interprétation de la réalité. Dans ce monde hostile au libre exercice de l'intelligence humaine, Zénon (et quelques poignées d'êtres humains à travers lui) tente d'y opposer une résistance audacieuse, de construire sa propre manière de percevoir la réalité, en dehors de la notion de providence chrétienne. Dans ce contexte, l'articulation de *L'Œuvre au Noir* s'installe clairement dans la thématique yourcenarienne de l'opposition, entre la force réductrice du discours et la résistance de la réalité.

Or, lorsqu'on compare la narration de cette œuvre à celles du *Coup de grâce* et des *Mémoires d'Hadrien,* il devient évident que la représentation de cette opposition dans *L'Œuvre au Noir* s'effectue d'une manière plus diversifiée. Dans ces deux œuvres précédentes, à cause de l'identification du narrateur au protagoniste, la représentation de l'opposition entre le discours et la réalité s'est effectuée d'après la portée du point de vue perceptif d'un individu. Leur narration est structurée, d'un côté, afin de représenter comment un individu (Éric et Hadrien) perçoit le soi, l'autre et le monde, à l'aide d'un discours particulier propre à chacun d'eux qui traduit la réalité complexe en récit intelligible. De l'autre côté, il s'agissait pour

l'autrice de montrer le décalage entre ce discours et la réalité – toujours en fonction de la portée d'une expérience vécue par un individu.

Comparée à cette structure narrative régie par la perspective d'un seul être humain, il est évident que la narration de *L'Œuvre au Noir*, s'en distingue par le fait qu'elle est articulée par un narrateur capable d'incarner le paysage mental de multiples personnages. Le fait que ce roman aspire à un récit polyphonique, à une reconstitution enrichie par de multiples voix humaines, contribue à sa représentation distincte de l'opposition entre le discours et la réalité, visant ainsi à restituer la complexité d'une période qui s'était jusque-là trouvée souvent réduite au champ de signification d'une explication simplificatrice. Car la multiplication des points de focalisation narrative facilite l'observation des relations que les divers êtres humains du passé ont entretenues avec le discours dominant de cette époque. Il est vrai que, en ce qui concerne sa piste principale de réflexion, *L'Œuvre au Noir* est avant tout l'histoire d'un conflit, celui entre un esprit qui a défié le discours de la réalité imposé à lui et le pouvoir politico-religieux qui entretient cette vision du monde, en récupérant ou en éliminant tout élément adverse qui menace l'intégrité de ce discours. Mais en même temps, le roman dessine aussi la complexité même de ce monde ; sous l'apparence de ce monde qui semble s'expliquer avec évidence, se trouve une réalité plus complexe, peuplée d'êtres humains irréductibles. Afin de réussir un tel projet, deux approches complémentaires sont adoptées.

D'abord, le roman s'intéresse à l'existence d'une solidarité souterraine des penseurs d'avant-garde, qui ont questionné, que ce soit ouvertement ou de façon plus contournée, les modalités de la perception qui leur était imposée. Ce réseau clandestin, auquel se nourrit la révolution intellectuelle de l'avenir, symbolise la vitalité irrépressible de l'intellect humain explorant toujours des frontières du discours dominant. En même temps, l'écriture de *L'Œuvre au Noir* reste bien consciente que ces dissidents intellectuels ne sont pas les seuls acteurs porteurs de la complexité d'une époque. Car elle montre que ceux dont le parcours de vie est largement tracé par l'hégémonie sociale portent tout autant en eux, comme tout un chacun, un paysage mental riche d'une psyché complexe – des idées, des émotions et des sentiments – qui fait également que leur existence se prête tout aussi peu à la simplification ou la réduction.

Dans *L'Œuvre au* Noir, la représentation de l'opposition entre le discours et la réalité vise à reconstituer la diversité du paysage mental du XVIe siècle. Autrement dit, le projet yourcenarien de représenter la subjectivité des êtres humains du passé, en accumulant les représentations du paysage mental d'un individu, parvient à reconstituer le paysage mental d'une époque, qui se donne comme la somme de ces existences humaines singuliers et irréductibles. Par rapport à la perspective du discours de l'histoire, la focalisation du roman sur

la prolifération souterraine des discours et sur la complexité du paysage mental des êtres humains du passé attire le regard du lecteur vers un fait, bien qu'il semble évident, est cependant souvent négligé. À savoir que, derrière la surface lisse de l'écriture de l'histoire, qui a trop souvent décrit telle ou telle période (et les êtres humains qui vivaient alors) par la force explicative d'un discours unique, auraient dû exister de nombreuses vies dont le paysage mental ne peut se réduire à une explication unique et simpliste. Il faut néanmoins bien noter, que ce projet de reconstitution se réalise d'une manière très subtile, en faisant seulement allusion à l'existence de ces paysages mentaux singuliers ; mais cette subtilité elle-même se donne comme efficace, car elle permet le rappel au souvenir de la perte de ces existences anonymes dans notre horizon de perception. En faisant réapparaître la trace de ces existences non reconnues que dessine l'écriture yourcenarienne, nous entendons démontrer que l'écriture de *L'Œuvre au Noir* attire le regard du lecteur vers la prise de conscience, que le passé consiste en des dimensions qui échappent à une explication fondée sur une perspective unique.

Il est indéniable que le monde européen du XVIe siècle reconstitué dans *L'Œuvre au Noir*, est largement régi par une vision unitaire du monde, proposée par un système de perception chrétien. Ce monde est entretenu par la superstition et sur l'animosité, soigneusement élaborée par le discours dominant, envers les éléments étrangers. Dans l'imaginaire de cette société, une femme qui se soulage sur une terre cultivée est une sorcière qui conjure la pluie, qu'on doit jeter au feu sans hésiter. Au bûcher aussi, une librairie qui imprime des études contredisant la leçon sacrée des anciens maîtres. Un tailleur calviniste doit être pendu mais, comme la vue d'une femme suspendue la tête en bas est indécente, on enterre vivante l'épouse de celui-ci. Le pouvoir politique nomme et massacre régulièrement « tout traître à l'Église » (591) qui n'est d'autre chose que « rebelle à son prince » (*ibid*.).

Pour la plupart de sa population, c'est un monde clairement déterminé, qu'on n'a pas besoin de questionner davantage. Pourtant, même une époque aussi fortement rassemblée sous un discours dominant porte en soi les germes d'une vision du monde entièrement différente. Nous avons remarqué que l'écriture de *L'Œuvre au Noir* n'a pas négligé de pointer les moments d'une telle évolution : les mouvements réformistes, les débuts du capitalisme et surtout la naissance d'un système de pensée affranchi des contraintes religieuses. Zénon, inspiré par la vie des dissidents intellectuels de cette période, incarne par sa personnalité cette inévitable évolution, et la révolte qui s'insinue au cœur de bien des siècles. Par ailleurs, le roman rappelle qu'il était loin d'être le seul dans son cas, que cette époque en apparence monolithique portait en elle des êtres humains qui vivaient en dehors de l'hégémonie sociale. Nous entendons

examiner cette tapisserie de vies que dessine le roman en parcourant les recoins inéclaircis du passé à la lumière du parcours de vie de Zénon, mais aussi en suivant des épisodes de la vie des personnages mineures. Nous terminerons notre réflexion avec l'analyse des implications de cette polyphonie du monde de *L'Œuvre au Noir* parachevée par la représentation de ces existences humaines, par rapport à la notion du discours de l'histoire.

Les pérégrinations de Zénon, assurent sa sécurité mais le mènent également vers les divers recoins du monde. Au cours de son voyage, il fait connaissance avec des personnes qui sont aussi passionnées que lui par la recherche du savoir ; avec lesquels il accumule, entretient et répand le fruit de l'intellect. L'amitié de Zénon pour ce groupe d'hommes « qui domestique le feu, transforme la substance des choses, et scrute les chemins des astres » (586), symbolise la diversité des mentalités du siècle, malgré la pression sociale qui interdit le libre exercice de l'intelligence humaine.

Ces esprits pionniers, inspirés des minces ressources historiques, sont subtilement et soigneusement placés dans le roman. À Louvain, Zénon rencontre un mathématicien dont la description algébrique l'avait rendu curieux d'en savoir davantage ; celui-ci, « qui par exception ne dédaignait pas les problèmes pratiques » (667), noue un commerce intellectuel avec l'alchimiste, échangeant des formules mathématiques. A Lübeck, le protagoniste étudie avec « Aegidius Friedhof, [...] expert lui aussi ès arts du feu » (738), la composition des éléments dans les métaux nobles. A Eyoub, Zénon devient ami avec un mystique-chercheur Darazi, qui lui a enseigne l'art de la méditation et avec lequel il expérimente l'effet de la strangulation sur le corps. Celui-ci, un connaisseur du savoir hérétique, apprend à Zénon que « Mahomet a ses dissidents comme le Christ. » (689, 690) Au cours de son séjour dans les pays nordiques, Zénon cohabite un moment avec Sign Ulfsdatter, une guérisseuse scandinave, qui lui a appris le massage thérapeutique qui « valait tous les opiats. » (748) Avec l'alchimiste Riemer de Ratisbonne, Zénon dresse des plans pour permettant de fabriquer des engins extraordinaires, un automobile qui vole et nage, une machine qui enregistre la voix humaine (793).

À travers ces rencontres, ces rares amitiés précieuses de Zénon, se dessine un réseau clandestin de ceux qui se passionnent pour l'élargissement des frontières du savoir. Dans cette microsociété à l'intérieur de la société, fermement fondée sur la solidarité des esprits curieux, tous se rencontrent grâce à leur intérêt commun et leur capacité à un jugement libre, exempt de tout dogmatisme. Dans cette culture alternative naissent de nouveaux discours qui, avec leur propre vitalité, se propagent lentement mais sûrement dans le monde qui leur est hostile – à l'aide d'un « vaisseau » plus durable et plus tenace que le corps humain, qui brise trop facilement :

> Un exemplaire des *Prothéories* échappé au feu de joie parisien avait fait son chemin vers l'Allemagne ; un docteur de Wittenberg avait traduit l'ouvrage en latin, et cette publication ramenait autour du philosophe un bruit de gloire. [...] En même temps, le *Traité du monde physique*, négligé depuis la catastrophe survenue à Dolet, avait reparu chez un libraire de Bâle, où il semblait bien qu'on eût oublié les préventions et les aigres querelles d'autrefois. La présence corporelle de Zénon devenait presque moins utile : ses idées avaient essaimé sans lui. (774)

La vie singulière du livre, qui échappe au feu, qui s'abrite des dangers puis réapparaît comme si rien ne s'était passé, symbolise la vitalité irrépressible de la pensée. Celle-ci finit toujours par trouver ceux qui l'apprécieront, qui veilleront à sa survie et surtout à sa prolifération dans l'esprit humain. Ces livres, qui ont survécu à tous les malheurs grâce à l'enthousiasme d'un docteur anonyme, d'un libraire mort au bûcher, devient ainsi l'extension immesurable d'un esprit humain.

Le parcours de vie de Zénon est certes teinté du sentiment d'amertume d'un destin tragique provoqué par l'étroitesse d'horizon d'esprit de son siècle. Pourtant, Marguerite Yourcenar, en se concentrant d'une part sur la représentation de l'oppression redoutable que le discours dominant a exercée sur des dissidents intellectuels, s'efforce aussi, d'autre part, de représenter la solidarité entre ces individus exceptionnels qui perpétuent et renouvellent l'esprit de la quête de savoir ; de démontrer qu'il y avait un courant de pensée, même s'il demeurait souterrain et obscur, qui a de manière sûre existé, parmi des êtres humains capables de se rencontrer « au-delà des contradictions » (823) de leur opinions, à l'instar de la relation entre le prieur et l'alchimiste. Ces existences humaines en décalage avec leur époque, trop fragiles pour résister à la pression qui est exercée sur eux, trouvent une incarnation plus durable dans la forme de l'écriture – qui parvient, traversant les siècles, jusqu'à nous, autrement dit tous ceux qui s'intéressent à cette culture singulière tissé par le réseau invisible des esprits libres.

Il faut néanmoins remarquer que la représentation de ce monde parallèle ne se fait pas d'une manière explicite. Comme dans l'affirmation de Zénon, dans laquelle il dit qu'il connaît « dans divers coins de la terre cinq ou six gueux plus fous, plus démunis et plus suspects » (655) que lui, passionnés par la fabrication de machines de guerre redoutables, la manière dont l'écriture yourcenarienne représente ces êtres humains s'opère de façon plutôt indirecte, par le personnage focalisateur de Zénon. Nous ne sommes pas informés sur les détails précis des expérimentations ou des recherches que l'alchimiste et ses camarades ont entreprises ; en effet, le roman insiste plutôt sur la dimension humaniste dans ces rencontres. Ces esprits pionniers sont non seulement des collègues de recherche mais aussi des âmes généreuses prêtes à offrir un abri à un persécuté, à un être humain qui suit la même voie qu'eux vers la connaissance. Chez ce mathématicien, cet orfèvre, ce mystique, cette guérisseuse et cet alchimiste, Zénon et

l'intellect humain trouvent à la fois le repos et une communauté qui cultive l'avenir. Ainsi, au lieu de présenter d'une manière directe les contenus de ces discours parallèles – qui seraient de la part de l'autrice le fruit d'une imagination sans support ou source concrets, faute de traces historiques retrouvées – l'écriture de *L'Œuvre au Noir* se concentre sur l'idée de l'existence même de ces êtres humains porteurs de l'avenir, de la diversité de la topologie mentale, demeurant valable à toutes les époques et dans toutes les sociétés.

À travers les pérégrinations de Zénon, plus précisément à travers la représentation d'une culture souterraine émanant d'esprits audacieux, Marguerite Yourcenar insinue l'existence indéniable de l'envers du discours dominant – qui se donne comme vrai pour tout le passé, auquel nous impose trop souvent une compréhension schématisée, qui se voit trahi par l'expression trop souvent employée de « période historique ». Dans le même temps, l'écrivaine s'efforce de représenter la diversité du passé selon une dimension plus fondamentale.

L'existence d'êtres humains audacieux, tel que les symbolise Zénon, est une preuve de la multidimensionnalité du passé, dont la compréhension requiert un affranchissement d'avec le discours unitaire. Or, la fissuration d'un discours dominant n'a pas lieu uniquement dans le domaine des avancées intellectuelles ; on peut en témoigner également sur le plan de la complexité par nature de la subjectivité humaine. Tous les êtres humains, quelle que soit l'époque à laquelle ils vivent, mènent leur existence selon une trajectoire singulière dictée par l'interaction complexe entre leur environnement et leur paysage mental. Tandis que certains aspects de la subjectivité s'installent de plain-pied dans le champ de significations détenu par le discours dominant du moment, d'autres de ces aspects maintiennent une certaine distance avec celui-ci. L'écriture yourcenarienne s'efforce, à travers la représentation de personnages secondaires qui ne se situent pas forcément à l'extérieur du discours dominant comme Zénon l'était, de rendre visible l'existence des dimensions multiples de tous les êtres humains. Une telle forme de l'écriture, en rendant aux êtres anonymes du passé leur singularité, restaure aussi toute la complexité de cette période révolue.

Afin d'examiner le style d'écriture par le biais duquel Marguerite Yourcenar montre la complexité et la singularité innée de l'existence humaine, nous souhaitons à présent observer la représentation du paysage mental de quelques personnages secondaires.

Retraçons tout d'abord le parcours de vie de Martha, la demi-sœur de Zénon. Le narrateur suit de près son parcours d'enfance problématique, entouré par les doctrines religieuses qui exigent de l'être humain de s'évaluer, d'autocritiquer constamment ses faits et gestes selon le principe religieux. La tension qui se crée entre cette exigence doctrinale et la tendance de la fille, de par son tempérament, au confort matériel, fait émerger une personnalité hypocrite, qui

en apparence mène une vie pieuse et respectable, mais qui au fond de son cœur dissimule une désillusion pour tous ces discours de spiritualité salvatrice. Cette complexité de la personnalité de Martha nous incite à penser au parcours singulier des êtres humains du passé ayant vécu dans l'étouffante obligation d'avoir à mener une vie pieuse ; ainsi qu'aux souffrances et aux conflits internes qui leur étaient particuliers.

La vie de Martha est façonnée par deux désirs contradictoires, l'un, tout naturel de vouloir vivre dans le confort matériel et l'autre aspirant à une vie dévote et austère, ce dernier lui ayant été insufflé au cours de son enfance. Après la mort de ses parents, qui se produit au cours de la révolte anabaptiste à Münster, Martha est envoyée à Cologne auprès de la famille du banquier Fugger, dont la fortune financière lui a permis de connaître une enfance confortable. Pourtant, les constantes dénonciations par sa vieille nourrice hussite Johanna non seulement du vice catholique dans la famille Fugger, bourrée « d'aises et de bien-être » (624), mais aussi de la mort tragique qui emporta ses parents révoltés, mettent l'esprit de la petite dans une impasse. Cette dernière trouve dans la foi évangélique calviniste une voie qui lui convient – un modèle de croyance qui, dans son affirmation de « la prudence et la sagesse bourgeoises » (626) valide son désir ambivalent d'austérité spirituelle et de confort assuré par l'argent. Son dilemme secret prend fin au moment du décès de sa cousine Bénédicte, qu'elle avait endoctrinée dans le calvinisme. Devant sa cousine acceptant la mort comme un libération salvatrice, Martha reconnaît en elle-même un désir vif « de continuer à vivre, de ne point renoncer à ce qu'elle était et à ce qu'elle avait » (634), de même que sa faiblesse, son manque de vertu religieuse. Après la mort de Bénédicte, elle épouse Philibert Ligre, l'ancien beau parti de sa cousine ; un mariage qui l'installe dans une richesse immense.

La dégradation spirituelle de Martha, qui se donne l'apparence d'une bonne chrétienne mais qui au fond de son cœur a abandonné depuis longtemps toute croyances, apparaît une fois encore par la lettre du chanoine Bartholommé Campanus, dans laquelle il lui demande d'influer sur le procureur en faveur de son demi-frère. Or, le chanoine ignorait tout de l'humiliation qu'avait ressentie Martha devant Zénon qui, étant venu pour soigner Bénédicte, avait deviné chez sa demi-sœur la peur de la mort et sa soif de vie. Pour Martha, l'existence même de Zénon, par cette lettre, était un rappel pénible de sa faiblesse et du fait qu'elle ne menait une vie vertueuse qu'en apparence. La réapparition de l'existence de Zénon, qu'elle avait longtemps oblitérée, oblige Martha à reparcourir son existence. Elle constate que sa vie se résume en un « vide somptueux » (807) : que sa foi évangélique ne lui laissé qu'« une immense cendre » (808) ; qu'elle n'a jamais connu la vraie passion de l'amour ; qu'à l'église les gens lui adressent des louanges pour son attitude pieuse, mais qu'elle n'y voit que des « momeries » (*ibid*.). Elle

conclut en se disant que si Zénon « avait passé six ans sous un faux nom [...] c'était peu de chose comparé à ce qu'elle avait fait toute la vie. » (*ibid*.)

L'endoctrinement vécu par Martha l'a entraînée sur un chemin impraticable et absurde, où l'être humain s'expose à une nécessité d'autocritique constante. L'hypocrisie de Martha peut être vue moins comme un vice personnel que comme le résultat d'un sentiment de culpabilité, injustement inculqué par la pression de la religion, à l'égard d'un idéal de vie dévote, qui n'est qu'un des outils conçus pour assujettir puis contrôler le comportement et la pensée des individus. Marguerite Yourcenar, en relatant la formation tourmentée de Martha jusqu'à sa vie d'adulte dévastée, et dépourvue de joie ou de sens d'aucune sorte, dirige son écriture vers le conflit complexe qui s'est déclenché dans la psyché d'un être du passé, projeté dans un monde semé de pièges structuraux qui l'amène à se sentir coupable malgré lui. Martha, fille d'un couple anabaptiste, élevée dans une famille catholique par une nourrice hussite, donne à faire réfléchir le lecteur sur les innombrables individus de cette époque peut-être perdus « dans la forêt des sectes » (625), épouvantés « d'être sans guide » (*ibid*.) ; dont la subjectivité se voit condamnée à un tourment vain, à une sous-représentation causée par la compréhension schématique du passé qui a tendance à rassembler les réalités subjectives sous un discours unique.

L'approche adoptée par l'écriture yourcenarienne, qui cherche à représenter les personnages dans leur contexte particulier, accentuant ainsi la singularité de tous les êtres humains, se retrouve aussi dans la représentation d'Henri-Maximilien. Nous avons suffisamment traité de la perspicacité de ce personnage, de sa capacité à pénétrer le vernis du récit édifiant proposé par le pouvoir politico-religieux. Sa clairvoyance rend cet être fort intéressant, de façon paradoxale ; d'un côté, il a suivi assez fidèlement les modes et codes de vie dictés par l'hégémonie sociale, de manière relativement banale jusqu'à sa mort. Dans ce contexte, sa vie, dans ses sinuosités visibles, s'inscrit nettement dans le discours dominant du moment. D'un autre côté pourtant, en donnant voix à la subjectivité d'Henri-Maximilien, Marguerite Yourcenar montre la possibilité, ou plutôt l'évidence, de la présence de sentiments intimes complexes, ressentis par un être humain, mais dont la reconstitution est rejetée par l'écriture conventionnelle de l'histoire. Ajouté à la perspicacité exceptionnelle du personnage, le travail de l'autrice contribue au rétablissement d'Henri-Maximilien en tant qu'être singulier et irréductible.

Sur ce point de vue, ce qui nous intéresse dans la manière dont l'écrivaine représente ce personnage est la modération qu'elle met dans l'écriture. Si la représentation de la dynamique centrale de la vie d'Henri-Maximilien – à savoir son désillusionnement quant au chemin qui mène vers la gloire – dirige largement son arc narratif, la représentation des autres dimensions

de sa subjectivité se fait de façon plus subtile, juste ce qu'il faut pour insinuer l'existence de ces dimensions. Derrière un tel choix se trouve évidemment la banalité du personnage. Henri-Maximilien n'est pas Zénon ; on en connaît moins sur ces êtres humains sans envergure particulière (au nombre desquels on compte Henri-Maximilien) qui ont vécu sans laisser de trace perceptible dans l'histoire. L'observation faite par Henri-Maximilien lui-même sur son talent littéraire résume métaphoriquement son statut en tant qu'un être du passé plutôt sans lustre : « Mes poèmes ne méritent pas de survivre au papier sur lequel mon libraire les imprime à mes frais [...] Les lauriers d'Hippocrène ne sont pas pour moi ; je ne traverserai pas les siècles relié en veau. » (651) Cette lucidité sur ses propres aptitudes définit déjà, dans une certaine mesure, la singularité d'Henri-Maximilien. Dans sa conviction sur l'irréductibilité de ce dernier, Marguerite Yourcenar prête une attention à ce que la représentation d'Henri-Maximilien ne se borne pas à la considération de sa banalité. En même temps, au lieu de lui attribuer un paysage mental reconstitué d'une façon exhaustive, comme elle l'a fait pour Zénon à partir des ressources historiques sur les penseurs exceptionnels, l'écrivaine se contente prudemment de ne faire qu'insinuer l'existence des divers aspects de son paysage mental, en demeurant dans le domaine du plausible.

Au lecteur n'est donnée qu'une petite fenêtre, au travers de laquelle il peut entrevoir les diverses caractéristiques de la personnalité d'Henri-Maximilien : sa simplicité gaie immune à la pensée doctrinale, son amour pour les belles femmes, son respect pour les vers d'amours des poètes de l'Antiquité et surtout sa jalousie complexe découlant de sa perspicacité qui est capable de voir objectivement qu'« il n'avait jamais été beau » (663), qu'« il n'était plus jeune » (*ibid*.) et de reconnaître amèrement qu'un homme jeune et beau conviendrait mieux que lui à la dame qu'il aime chèrement. L'écriture yourcenarienne dessine ainsi un être humain digne d'intérêt, qui a sans doute vécu et aimé comme nous tous, mais dont une partie de l'existence est perdue à jamais et qu'il ne nous est plus permis de connaître d'une façon certaine. L'écrivaine clôt l'histoire d'Henri-Maximilien sur une description obsédante qui met en relief cette perte de la réalité subjective, à jamais impossible à retrouver :

> Il avait dans la poche de sa casaque le manuscrit de son *Blason du Corps Féminin* ; ce recueil de petits vers enjoués et tendres dont il attendait un peu de gloire, ou du moins quelque succès auprès des belles, finit au creux du fossé, enseveli avec lui sous quelques pelletées de terre. Une devise qu'il avait gravée tant bien que mal en l'honneur de la Signora Piccolomini resta longtemps visible sur la margelle de Fontebranda. (664)

Le symbolisme de ce passage fait un rappel insistant sur la disparition irréversible à laquelle tant d'êtres anonymes – qui doivent avoir un paysage mental complexe, avec tout le spectre des

émotions humaines – sont condamnés. Contrairement aux écrits de Zénon, plus précisément aux idées de celui-ci, dont la survie est assurée par la solidarité des esprits audacieux, le manuscrit d'Henri-Maximilien, qui aurait pu transmettre à la postérité une certaine partie de la singularité irréductible de son paysage mental, ne voit pas le jour. Seule une gravure sur une pierre subsistera, mais qui pourra savoir à qui cela appartient ? Voire, qui devinera, au-delà de cette mince inscription, le sentiment singulier d'un homme qui avait nourri un amour non partagé ?

L'arc narratif d'Henri-Maximilien est ainsi soigneusement conçu pour évoquer la représentation de l'éclatement du discours dominant. D'un côté, l'écriture yourcenarienne est attentive à dessiner l'existence incontestable d'un paysage mental complexe, d'un être qui s'est semblablement inscrit fermement dans le champ de significations lié à l'hégémonie de l'époque. En même temps, d'un autre côté, elle veille à ce que cette représentation soit établie sous le signe d'une disparition inévitable – c'est-à-dire du destin de cet être anonyme, dans une perte qui restreint, nécessairement, la portée de la reconstitution littéraire.

Cette écriture qui « insinue » se retrouve aussi dans la représentation des personnages mineurs. Par exemple, la représentation succincte de Gilles Rombaut, le geôlier de Zénon, nous fait penser à la mentalité du petit peuple, qui soupçonne l'existence du Dieu, « vu le vilain état de ce bas monde » (796, 797), qui regrette l'exécution d'une belle fille en affirmant qu'on ne juge pas « des goûts et des couleurs » (797) dans la manière dont on se distrait, qui mène sa vie sans trop compter sur les affaires publiques. Tous ces personnages mineurs sont représentés dans un contexte de vie qui leur est propre, suffisant mais sans être très précis, pour attirer notre attention sur leur probable parcours de vie. Le lecteur est alors incité à réfléchir sur ces dimensions diverses de la subjectivité humaine, comme par exemple l'intimité secrète entre Zénon et la vieille Greete, l'ancienne domestique de la famille Ligre qui le reconnaît même après des décennies d'absence, ou encore la pauvreté d'une fermière qui n'est jamais sortie de sa ferme en cinquante ans, au cours desquels Zénon effectue son voyage. L'écriture yourcenarienne montre ainsi que le monde du XVIe était peuplé d'êtres humains ordinaires mais tout autant singuliers, avec leurs propres manières de vivre et d'éprouver l'existence. Ainsi, lentement, elle restaure la vitalité complexe d'une époque lointaine, d'individus qui nous ressemblent en bien des points, ordinaires mais aussi singuliers.

L'Œuvre au Noir relaye et développe la vision de la réalité complexe qui ne peut se laisser réduire à un discours unitaire, suggérée dans la dernière révélation des *Mémoires d'Hadrien*. Si Hadrien parvient, à la fin de sa vie, à une perception de la réalité qui porte en soi les différentes

modalités de penser et de vivre et ainsi qui résiste à l'interprétation unilatérale, *L'Œuvre au Noir*, grâce à son mode de narration polyphonique, représente cette complexité inhérente à toutes les sociétés humaines. Nous avons analysé deux pistes principales de la figuration, qui s'articule toujours autour de la thématique yourcenarienne de l'opposition entre le discours et la réalité. D'un côté, à travers les rencontres de Zénon avec d'autres personnes qui partagent avec lui la même passion pour le savoir, l'écriture yourcenarienne dessine la société souterraine des esprits pionniers. Ce réseau, reposant sur la solidarité, entretient la circulation et la prolifération des divers discours dénonçant la pression sociale qui veut imposer une uniformisation de la pensée. La représentation de ce courant intellectuel suggère subtilement mais clairement l'existence de mentalités parallèles – même au sein d'une société strictement contrôlée par un discours hégémonique. De l'autre côté, la narration de *L'Œuvre au Noir* porte son regard sur une complexité plus intime, celle de la subjectivité des êtres humains du passé. Plus précisément, l'écriture yourcenarienne donne voix aux gens ordinaires dont le parcours de vie est largement défini par le champ de signification de l'hégémonie sociale du moment. Ce faisant, elle se focalise sur le sentiment singulier qu'auraient vécu ces êtres humains, souvent réduits à des archétypes. Elle redonne vitalité à ces existences et les restitue en tant qu'êtres à part entière. Ce travail quasi microscopique qui consiste à réanimer, à redonner âme à la nature irréductible de la subjectivité humaine, restaure ainsi la complexité même de la réalité, en affirmant que toutes les époques ont été peuplées d'êtres humains non réductibles à de simples entités.

L'implication de l'écriture de *L'Œuvre au Noir* par rapport au discours de l'histoire n'est qu'évidente ; elle cible la représentation et l'interprétation réductrice d'une période du passé, la tendance à vouloir appréhender le passé comme explicable par un discours unique. Afin de proposer un antidote à une telle compréhension du passé, Marguerite Yourcenar effectue une reconstitution étendue des êtres humains en se concentrant sur les prises de distances qu'ils ont entretenues avec le discours dominant du moment. Le roman ainsi achevé, peuplé d'êtres humains qui gardent toujours en soi des caractéristiques singulières et une vitalité propre, nous rappelle que les habitants du passé sont à la fois aussi banals et aussi complexes que nous le sommes.

L'ingéniosité de l'écriture yourcenarienne se trouve dans le fait qu'elle présente toujours cette singularité de l'existence et la complexité de réalité sous le signe prudent de la perte irréversible. L'écrivaine, dans sa stratégie d'écriture nuancée, d'un côté met en relief l'inaccessibilité fondamentale de la réalité du passé et de l'autre suscite l'intérêt humain primordial pour autrui. Ce procédé engendre dans l'esprit du lecteur le sentiment fort qu'il

demeurera toujours dans le passé une dimension qui dépasse le discours que l'on peut tenir sur lui, mais fait aussi naître la révélation qu'il nous faut nous libérer de notre manière de pensée afin de parvenir à percevoir et pouvoir imaginer les recoins du passé qui nous échappent.

Nous terminerons ce chapitre, par l'examen de la résolution de l'opposition thématique entre le discours et la réalité dans les romans historiques de Marguerite Yourcenar par rapport à la notion de discours de l'histoire. L'écriture du *Coup de grâce* a soigneusement déchiffré la faiblesse naturelle de l'être humain de vouloir vivre dans sa vision fragmentaire mais rassurante de la réalité, fabriquée par la puissance explicative du discours. Dans le même temps, elle a aussi suggéré clairement l'éclatement de ce discours factice. La notion de représentativité limitée d'un discours unique a trouvé son incarnation textuelle dans *Mémoires d'Hadrien*, qui prend fin avec la révélation du narrateur-protagoniste-historien quant à l'irréductible complexité de la réalité. L'écriture de *L'Œuvre au Noir* place pour sa part cette notion de complexité dans une reconstitution textuelle d'une époque révolue, mais cela s'effectue par le biais d'une focalisation narrative fortement ancrée dans les voix de la subjectivité humaine, qui ne sont autres que le cœur de la complexité de la réalité.

L'opposition thématique entre le discours et la réalité se trouve résolue par la prévalence de la complexité, assurée par la multiplicité des voix des êtres humains du passé. Ici, il nous semble crucial de faire remarquer que la reconstitution littéraire du passé telle qu'elle est envisagée par Marguerite Yourcenar se définit avant tout par l'acte de rendre la parole, de redonner voix à la subjectivité des êtres humains du passé. Il nous paraît également fortement symbolique que, pour qu'elle parvienne à la reconstitution d'une époque, l'écriture yourcenarienne passe d'abord par la reconstitution d'un paysage mental d'un individu. L'intérêt profond de l'écrivaine pour un être du passé lui a permis de percevoir que l'essence de la subjectivité humaine se trouve dans sa singularité irréductible, née de l'interaction complexe des multiples dimensions du paysage mental. Ce n'est qu'une fois parvenue à ébaucher et représenter cette complexité fondamentale au sein d'un être humain, que Marguerite Yourcenar a pu accéder à une reconstitution du passé plus ambitieuse, à savoir celle d'une époque entière, qui n'est pas réalisée par une autre voie que celle qu'elle a toujours choisi de prendre : la représentation du paysage mental, mais cette fois à une échelle plus vaste.

Partant de l'intérêt de la voix intérieure d'un être humain du passé, Yourcenar parvient à nous amener à la révélation que le passé n'est pas autre chose que la somme de ces réalités subjectives. Ainsi, elle effectue un renversement important dans le concept même d'histoire. Au lieu de synthétiser la complexité du passé, l'écrivaine progresse dans une forme d'écriture qui multiplie les voix, qui rend plus évidentes la complexité et l'impossibilité d'une

interprétation unique – qui abuse souvent du prétexte d'un accès limité au paysage mental, le noyau irréductible de la réalité. En concevant le passé comme la somme des réalités subjectives, réanimées par l'écrivain, Yourcenar propose une possibilité de définition particulière de l'histoire, une histoire gratuite – qui n'aspire pas à compter parmi l'une des interprétations luttant pour obtenir le statut d'une opinion établie, mais qui se vit comme un intérêt irrépressible et sans cesse renouvelé pour l'exploration des replis dissimulés de l'existence humaine lointaine.

Conclusion

La valeur singulière du roman historique de Marguerite Yourcenar se situe dans le fait qu'elle a parachevé, par le biais d'une représentation respectueuse de la subjectivité des êtres humains du passé, une écriture de l'histoire qui réussit à transmettre non seulement l'existence de la vérité négligée du passé mais aussi l'observation de son incomplétude dans sa recherche pour cette vérité. Grâce à sa perspicacité sur l'irrémédiabilité du passé et sur la nature du paysage mental dont l'accès nécessite des capacités d'empathie de l'esprit humain, l'écrivaine nous éclaire sur la contribution du roman dans notre connaissance du passé.

Dans sa conviction que le roman se donne toujours comme une tentative de parler de ce qui s'est produit, de ce qui n'est plus (et ainsi de le comprendre), Marguerite Yourcenar dissout la distinction arbitraire entre le roman et le roman historique :

> [...] il est paradoxal, mais vrai, de dire que tout roman est un roman historique, pour la simple raison que tout roman se situe dans le passé, lointain ou proche, et qu'un événement situé à un an ou à six mois d'ici est aussi irrémédiablement perdu, aussi difficile à récupérer que s'il s'était passé il y a des siècles[265].

La définition conventionnelle et maladroite du roman historique, qui veut qu'un roman soit devenu historique dès lors qu'il relate un passé « lointain » – une notion aléatoire et bien difficile à définir, mais qui a fonctionné tant bien que mal comme un standard légitime – ne tient plus, pour l'écrivaine. Pour celle-ci, le fait qu'un roman relate un événement dit contemporain ou un autre qui serait plus antérieur dans le temps, ne change pas l'essence de l'entreprise romanesque, car ces deux réalités révolues sont de façon irréversible perdues pour ceux qui entendent les faire revivre.

Le passé est perdu à jamais ; le roman aspire à le restituer. Dans cette structuration de la relation entre le passé et le roman, c'est la notion de l'irrémédiabilité du passé – voire de la représentation de cet aspect même du passé – qui est à remarquer, puisque c'est celle-ci qui motive l'écriture yourcenarienne. Le roman historique de Marguerite Yourcenar aspire à communiquer non seulement une certaine vérité historique, mais aussi l'incomplétude même de cette vérité. La façon dont l'écrivaine perçoit le terme « historique » est fortement articulée au fait de devoir reconnaître qu'au cours de la progression du temps tous les événements se perdent de manière inexorable. Lorsque l'on est conscient que « tout nous échappe, et tous, et

[265] De Rosbo, Patrick, *op.cit.*, p. 39.

nous-mêmes » (527), on l'est aussi sur le fait que notre espoir de retrouver le passé se restreindra au mieux à une représentation réductrice de ce qui est perdu à jamais. Ainsi, pour Marguerite Yourcenar, le roman historique (et donc l'écriture de l'histoire) se donne comme un projet incomplet et approximatif, qui ne sera au mieux qu'une représentation fragmentaire du passé.

Dans cette incomplétude, l'écrivaine perçoit la valeur du roman historique en tant que discours de l'histoire, en tant qu'antidote face à notre désir d'une connaissance définitive. Certes, notre reconstitution du passé n'est qu'une représentation partielle d'un continuum complexe dont la connaissance totale ne nous est pas accessible. Pourtant, si l'on reconnaît que l'histoire n'est pas seulement la somme de notre connaissance du passé mais qu'elle peut devenir l'expression même de cette incomplétude des connaissances humaines sur le passé, il devient possible de convertir un constat déprimant en un projet enrichissant : que celui selon lequel l'histoire est une connaissance qui, en ayant fait le deuil de sa propre complétude, nous incite à vouloir connaître davantage, à en dire davantage.

Pour Marguerite Yourcenar, le projet d'écrire l'histoire n'est possible qu'à partir du moment où elle intègre dans son corps textuel cette dimension d'incomplétude intrinsèque à la connaissance historique ; pourtant, dans le domaine de l'écriture de l'histoire, la volonté de conquérir la notion de l'irrémédiabilité du passé a souvent été la cause de conséquences inattendues. Ainsi, plutôt qu'être un témoin de l'état provisoire de la vérité historique, l'homme s'est orienté vers une histoire lisse, choisissant de dissimuler les lacunes de nos connaissances, en les contournant. Cette histoire, dans sa cohérence artificiellement assurée, a réduit ou négligé certains aspects du passé, ainsi que, dans le même temps, notre ignorance sur ces derniers. Dans son insistance impossible pour une écriture de l'histoire objective, l'homme a abandonné la dimension introspective de l'écriture de l'histoire. Le fait que celle-ci ait la capacité de signaler et rappeler sa propre incomplétude, autant qu'elle transmet les faits historiques, a été masqué.

Marguerite Yourcenar nous incite au contraire à nous placer, sagement, entre une systémisation confortable efficace du passé et une soumission à la pensée selon laquelle la vérité historique nous est insaisissable. À l'encontre d'une vision débilitante de notre connaissance du passé, l'écrivaine nous affirme que l'irréversibilité du passé n'annonce pas l'impossibilité d'une vérité historique. Elle assure que, comme c'est le cas par rapport aux autres vérités, « on se trompe *plus ou moins* » (528) dans notre recherche ; c'est une reconnaissance modeste sur la condition humaine mais, en même temps une affirmation prudente de la possibilité d'une certaine connaissance. Ainsi, en allant à rebours du désir humain pour une histoire qui explique avec trop de l'limpidité le passé, Marguerite Yourcenar place l'acte d'écrire l'histoire sous le signe de l'ambiguïté enrichissante et assumée. L'intérêt de l'humanité pour son passé ne lui

procurera qu'une connaissance temporaire, mais c'est parce qu'elle est provisoire, ou plus précisément parce qu'on reconnaît ouvertement son caractère provisoire, qu'elle peut se renouveler sans cesse, autant que notre soif de connaître ne s'épuise pas. L'écriture de l'histoire se trouvera toujours dans cet état, certes frustrant, d'être ni vraie ni fausse, mais cette condition existentielle la rendra ainsi en mesure de pouvoir être réimaginée, de se rapprocher, à chaque nouvelle écriture tentée, un peu plus de la vérité.

Le roman historique de Marguerite Yourcenar, qui aspire à être cette histoire définie comme une entreprise vivante et consciente de sa propre incomplétude dans la recherche de la vérité perdue, trouve un médium idéal dans la subjectivité des êtres humains du passé. Le projet yourcenarien de reconstituer le paysage mental de ceux qui ne sont plus présents possède une grande aptitude à incarner l'histoire singulière telle que l'envisage l'écrivaine – une histoire qui d'une part cherche à transmettre un aspect du passé longuement négligé et d'autre part qui nous rappelle l'incomplétude de notre connaissance du passé. À l'origine de cette faculté se trouve l'inaccessibilité profonde, à double titre, au paysage mental. Doublement, car la dimension énigmatique de la subjectivité est due non seulement à la difficulté d'y accéder, mais aussi à sa complexité intrinsèque.

Il est très rare que les diverses identités qui constituent le paysage mental d'un être soient mentionnées dans la source historique de manière équitable. La représentation respectueuse de la subjectivité, conservant la complexité de celle-ci, exige ainsi notre capacité d'empathie, notre aptitude à nous transporter dans le paysage mental d'un autre, pour pouvoir imaginer la multidimensionnalité de sa psyché. Mais cette condition épistémologique, selon laquelle la vérité du paysage mental est imaginée, plutôt que prouvée, a engendré des effets que l'on peut considérer comme néfastes par rapport à la représentation du paysage mental dans l'écriture de l'histoire. L'écriture romanesque de l'histoire et l'historiographie positiviste ont envisagé la subjectivité comme un objet malléable, voire asservi, en vue d'expliquer les traces tangibles laissées par une figure historique. Le fait que l'accès à la subjectivité doive recourir à la capacité empathique a signifié pour l'historiographie moderne qu'il y avait une inutilité même à l'exploration du paysage mental. Car la connaissance, fondée sur l'acte de se projeter à l'intérieur de l'autre plutôt que celle reposant sur les phénomènes tangibles, n'a pas de place dans l'histoire telle que l'historiographie moderne la conçoit – puisque cette dernière ne voit pas d'intérêt particulier dans la dimension individuelle du passé, plus précisément dans la réalité subjective vécue par un être humain du passé. Le paysage mental des êtres du passé a ainsi subi une réduction et une négligence au sein de l'écriture de l'histoire. Dans ce contexte, l'histoire

conçue du point de vue de l'acte de représenter la subjectivité des êtres humains du passé possède un potentiel pour venir éclairer des aspects négligés du passé.

Le paysage mental d'un être humain constitue une entité multidimensionnelle qui évolue constamment, en se nourrissant des expériences qu'un être vit au cours de son existence. Tout au long de son parcours de vie, l'être humain va passer par diverses identités qu'il endosse puis dont il se défait, forgées par son interdépendance avec la réalité extérieure. Ces identités successives, au lieu de s'effacer au fur et à mesure qu'elles sont remplacées par de suivantes, subsistent, forment des strates et vivent dans l'esprit humain. L'interaction incessante entre ces identités crée un réseau complexe qui pense et agit d'une manière singulière et particulière à chacun – une manière de vivre qu'on appelle la subjectivité.

L'être humain, dans son désir de comprendre la réalité dans le cadre d'un récit cohérent, n'est pas capable d'embrasser la subjectivité dans sa totalité, qu'il s'agisse de la sienne ou celle d'autrui ; cependant, il se montre tout de même capable, dans un difficile effort pour se distancier de son désir d'une explication rationnelle et rassurante, de percevoir la multidimensionnalité de la subjectivité, la singularité qui fait de chacun un être humain irréductible. Autrement dit, l'existence humaine, dans son parcours de vie, n'est pas autre chose qu'une recherche particulière de la connaissance, qui parvient ultimement à reconnaître la complexité irréductible de son paysage mental, et l'impossibilité d'une connaissance de soi définitive. La vérité de la réalité subjective, c'est-à-dire la vérité du paysage mental, ne diffère pas, dans ce contexte, d'avec la vérité historique. Notre perception de nous-même, tout comme notre tentative de reconstituer notre passé, ne nous donne qu'une image momentanée des vicissitudes qu'est l'existence humaine ; ce qui rappelle l'incomplétude de notre connaissance.

La réalité subjective vécue par des êtres humains du passé, du fait de leur disparition, n'est plus capable de se défendre contre la représentation qu'on leur impose ; le caractère fidèle de sa reconstitution, s'il est possible, ne dépend que de notre respect pour cette existence révolue, de notre résolution ferme de lui rendre sa voix singulière. Il ne relève qu'à nous, de déterrer cette vérité non reconnue. Dans le même temps, même après avoir respectés toutes les considérations qui lui sont dues, même si nous orientons notre écriture, avec l'intérêt profond sur la complexité unique d'un être, nous n'accéderons qu'à une vérité provisoire de la subjectivité – qui témoigne de sa complexité irréductible. Sur ce point, il est évident que la représentation de la subjectivité des êtres humains du passé, présente un potentiel à incarner une histoire, qui n'est pas qu'une recherche du passé mais aussi un discours critique sur sa propre incomplétude.

Notre thèse a été consacrée à l'analyse et l'établissement de la valeur du roman historique de Marguerite Yourcenar, qui se définit par une représentation respectueuse de la subjectivité des êtres humains du passé. L'écriture yourcenarienne a réalisé la mise en concomitance de deux champs de signification – celui de la vérité historique, longtemps négligé, et celui du discours de l'histoire – dans une représentation textuelle unique. Le génie de l'écriture yourcenarienne se trouve dans cet agencement textuel, où l'expression de la subjectivité – qui nous invite à opérer une révision quant à notre imaginaire figé par rapport aux êtres humains du passé – fonctionne en même temps en tant que discours sur la nature primordiale de l'histoire.

La confession d'Éric, expression de la voix intime d'un être qui recourt à une réduction exagérée de la réalité du passé menaçant sa réalité alternative, nous incite à questionner la connotation négative attribuée à un témoignage désigné comme « subjectif » ; car le témoignage doit être compris avant tout comme la représentation d'un paysage mental personnel, et la perspective qui le jauge selon le standard d'objectivité ou la pertinence historique n'aboutit qu'à la désaffectation méprisante pour cette réalité subjective vécue par un être humain du passé. La représentation de la guerre dans ce roman, articulée entièrement selon l'expérience personnelle de son participant, interroge également l'imaginaire conventionnel autour de la représentation d'un conflit armée. En même temps, l'insistance acharnée d'Éric à nier le décalage entre son discours et la réalité, observé dans le cadre de son statut particulier puisque c'est lui-même qui relate son passé, place son récit sous le signe d'une histoire qui n'a pas conscience de sa représentativité limitée – ou qui nie la reconnaître telle quelle.

Les mémoires d'Hadrien, grâce auxquelles l'empereur entend établir un bilan définitif de sa vie, aboutissent finalement à la reconnaissance prudente de l'impossibilité de conclure une existence par le biais de quelques notions bien arrêtées. Afin d'aller à l'encontre des images uniques et réductrices par lesquelles certains de son entourage identifient l'existence entière de l'empereur (et à partir desquelles notre propre perception générale d'Hadrien a souvent été fondée), Hadrien confie ses pensées les plus intimes, ses sentiments ressentis mais jusqu'alors non exprimés, les formes d'identités diverses qu'il a traversées au cours de sa vie. La manière dont Marguerite Yourcenar utilise les sources historiques superficielles et fragmentaires, afin de concevoir des courants de pensées ou idées plausibles, met en évidence l'existences de ces dimensions multiples du paysage mental, ainsi qu'au fait que sans l'intervention de « la magie sympathique » (526), les faits historiques ne dessineraient qu'une image unidimensionnelle de la figure historique. Tout en retraçant les succès et les échecs de son règne, Hadrien parvient à reconnaître que son ambition de rassembler l'humanité dans un discours unique et unifiant se révèle être un rêve impossible. À travers les dissidences entres les races humaines, il en vient à

constater l'existence de groupes qui interprètent et vivent la réalité en fonction de leurs propres modes de pensée singuliers, souvent incompatibles avec d'autres modalités de vie. Tout comme un être humain ne se réduit pas à une notion unique, l'humanité ne se réduit pas à l'idéal d'un peuple unifié et unique. La révélation d'Hadrien – un être qui écrit sur son passé – que cette complexité est omniprésente permet de faire le rappel insistant que l'écriture de l'histoire n'est possible que par la multiplication des interprétations et la profusion des discours vivants, qui transforment l'histoire elle-même en une entité en constante évolution.

Le parcours de vie de Zénon, plus précisément son paysage mental singulier, façonné par le libre exercice de l'intelligence humaine, attire le regard du lecteur sur l'existence des individus exceptionnels qui ont défié, ouvertement ou dans l'ombre, le système de pensées et les modalités de vie imposés par l'hégémonie sociale de l'époque. La représentation du réseau clandestin des dissidents intellectuels montre efficacement l'existence d'une communauté d'hommes qui conçoivent des modes de vie et de pensée alternatifs, ainsi que la complexité d'une époque qui ne peut pas être réduite à la seule explication donnée par le discours dominant du moment. La persécution subie par Zénon montre comment ce discours dominant se maintient, dans une interaction complexe entre, d'un côté, ce pouvoir qui désigne et anéantit l'ennemi qui risque de menacer l'intégrité du discours de celui-ci et, de l'autre côté, le public qui rejette de rectifier le discours de la réalité dans lequel il a accepté de vivre. En plus, la représentation du pouvoir politico-religieux est effectuée non du point de vue des figures historiques qui exercent le pouvoir mais selon la perspective des individus qui le subissent comme étant une condition inexorable de leur vie. En présentant la réalité subjective vécue par les êtres humains du passé face à l'hégémonie sociale de l'époque, cette représentation propose une écriture alternative qui permet de percevoir autrement la présence du pouvoir. Si la représentation du conflit entre les dissidents intellectuels symbolisés par Zénon et le pouvoir constitue la piste principale de l'écriture de *L'Œuvre au Noir*, la reconstitution du paysage mental des êtres anonymes d'alors, qui avaient souvent été réduits à une identité collective, occupe également une partie essentielle du roman. En démontrant que les êtres humains ont ressenti des émotions et eu des pensées intimes qui échappent à une explication schématique du passé, le roman restaure la complexité irréductible du passé. Ainsi, l'écriture polyphonique de *L'Œuvre au Noir*, en se focalisant sur les points de rupture du discours dominant de l'Europe au XVIe siècle – qui rectifie notre perception de cet époque dominée par l'imaginaire de l'autorité religieuse absolue – affirme la valeur irréductible de l'histoire polyphonique consacrée à retrouver et faire entendre la profusion des voix perdues du passé.

« De notre temps, le roman historique, [...] ne peut être que plongé dans un temps retrouvé, prise de possession d'un monde intérieur. » (527) La définition perspicace du roman historique que propose Marguerite Yourcenar est l'aboutissement logique de sa conviction qu'en prenant la forme d'une représentation respectueuse de la subjectivité des êtres humains du passé, le roman historique se rend capable d'incarner une histoire qui soit consciente de son incomplétude. En identifiant le roman historique à la reconstitution d'une voix intérieure, Marguerite Yourcenar restaure la possibilité pour l'histoire d'être un discours sur elle-même. Ainsi est née, sous la plume de l'écrivaine, une histoire consciente de soi ; consciente de sa propre incomplétude dans la recherche de la vérité historique mais, par ce biais, capable de se critiquer et de se renouveler, et avant tout une histoire qui reconnaît ouvertement ses faiblesses et ses manquements.

Partant de son profond intérêt pour les innombrables paysage mentaux qu'ont développés et nourris les êtres humains du passé, certes perdus à jamais mais qui ne sont pas si inaccessibles que nous pourrions le penser, Marguerite Yourcenar surmonte les défis que présente l'écriture de l'histoire : sa négligence à l'égard de ces réalités subjectives et son insouciance quant à ses propres faiblesses. Son écriture est avant tout d'un accomplissement rendu possible par les capacités particulières que présente le roman, qui ne craint pas de se transporter à l'intérieur de l'esprit d'un autre, de tenter le projet paradoxal de vivre, ou revivre, ce qui n'est plus ; qui ne s'effraie pas de se contenter dans son état final d'un récit incomplet et fragmentaire, qui ne cherche pas à tout prix à expliquer mais qui ne fait que suggérer, proposer. Cette gratuité du roman historique qu'a établi Marguerite Yourcenar, constituera toujours un argument irréfutable de la pertinence du roman en tant que reconstitution du passé.

Bibliographie sélective

(Textes lus pour la thèse)

I. Œuvres de Marguerite Yourcenar

Corpus principal

Le Coup de grâce, Paris, Gallimard, 1939.
Mémoires d'Hadrien, Paris, Plon, 1951.
L'Œuvre au Noir, Paris, Gallimard, 1968.

Œuvres citées à titre de référence

YOURCENAR, Marguerite, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

Autres œuvres de Marguerite Yourcenar

YOURCENAR, Marguerite, « L'écrivain devant l'Histoire », Conférence faite devant MM. les Recteurs, les Inspecteurs d'Académie et les Directrices et Directeurs d'Écoles Normales Le Vendredi 26 Février 1954, dans *Bulletin de la SIEY*, n° 36, 2015, p. 119-139.

YOURCENAR, Marguerite, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

YOURCENAR, Marguerite, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995.

Entretiens de Marguerite Yourcenar

DE ROSBO, Patrick, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1971.

YOURCENAR, Marguerite, *Les Yeux ouverts : entretiens avec Mattieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980.

YOURCENAR, Marguerite, *Portrait d'une voix*. *Vingt-trois entretiens (1952-1987),* Paris, Gallimard, 2002.

II. Travaux sur Marguerite Yourcenar

1. Ouvrages sur Marguerite Yourcenar

Bulletin de la SIEY (Société internationale d'études yourcenariennes), n° 1 à n° 43.

ARANCIBIA, Blanca et POIGNAULT, Rémy, *Lecture transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1997.

BIONDI, Carminella, BONALI FIQUET, Françoise, CAVAZZUTI, Maria et PESSINI, Elena, *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalité d'une écriture critique,* Tours, SIEY, 2000.

BLANCKEMAN, Bruno (dir.), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 2017.

BLANCKEMAN, Bruno (dir.), *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

CASTELLANI, Jean-Pierre, CHIAPPARO, Maria-Rosa, POIGNAULT, Rémy et TORRES, Vicente, *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 2004.

CHAUDIER, Stéphane et DI MÉO, Nicolas, *Yourcenar : Mémoires d'Hadrien*, Neuilly, Atlande, 2014.

CHEHAB, May et POIGNAULT, Rémy, *Marguerite Yourcenar entre littérature et science*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2007.

COUNIHAN, Francesca et DEPREZ, Bérangère, *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, P.I.E PETER LANG, Bruxelles, 2005.

DELCROIX, Maurice et DELCROIX, Simone, *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995.

DELCROIX, Maurice, POIGNAULT, Rémy et VODA CAPUSAN, Maria, *Marguerite Yourcenar citoyenne du monde*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2006.

DEPREZ, Bérengère et DE MEDEIROS, Ana (éd.), *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil. Actes du colloque de l'université de Kent*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 1998.

JULIEN, Anne-Yvonne, *"L'Œuvre au Noir" de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1993.

JULIEN, Anne-Yvonne, *Marguerite Yourcenar ou La signature de l'arbre*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

LEVILLAIN, Henriette, *Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1992.

POIGNAULT, Rémy, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Edition Latomus, Bruxelles, 1995.

POIGNAULT, Rémy et VAZQUEZ DE PARGA, Mariá José, *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. I, Tours, SIEY, 1994.

POIGNAULT, Rémy et VAZQUEZ DE PARGA, Mariá José, *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. II, Tours, SIEY, 1995.

TERNEUIL, Alexandre (dir.), *L'album illustré de L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Tournai (Belgique), La renaissance du livre, 2003.

2. Articles sur Marguerite Yourcenar

BACCOUCH, Malek, « La parole dans *Le Coup de grâce* : *Mea culpa* ou stratégie du mentir-vrai », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 40, 2019, p. 69-84.

BARON, Dumitra, « *Mémoires d'Hadrien* ou à la recherche de l'« *homo viator* » par l'« *homo scriptor* » », dans *Marguerite Yourcenar citoyenne du monde*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2006, p. 47-53.

BENOIT, Claude, « Le personnage yourcenarien : de l'individu a l'universel », dans *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. I, Tours, SIEY, 1994, p. 61-70.

BENOIT, Claude, « Marguerite Yourcenar : de la première à la troisième personne », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 3, 1989, p. 35-50.

BERGER, Michèle, « Histoire et roman : comment s'en défaire ? », dans *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995, p. 29-37.

BERTHELOT, Anne, « Zénon et le prieur Entre hérésie et politique, deux visages d'une libre pensée », dans COUNIHAN, Francesca et DEPREZ, Bérangère, *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, P.I.E PETER LANG, Bruxelles, 2005, p. 151-160.

BERTHELOT, Anne, « Matière et forme : Zénon, ou l'homme sans qualités », dans *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995, p. 239-249.

BIONDI, Carminella, « Réalité et fiction spatio-temporelles dans *Le Coup de grâce* », dans BLANCKEMAN, Bruno (dir.), *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 165-175.

BLANCKEMAN, Bruno, « Le déni du « roman historique » : *Mémoires d'Hadrien* dans la correspondance de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 35, 2014, p. 25-40.

BLANCKEMAN, Bruno, « Marguerite Yourcenar, écrivain du XXIe siècle ? », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 40, 2019, p. 23-40.

BODY, Jacques, « Marguerite Yourcenar et l'école des *Annales* : réflexions sur le "possibilisme" », dans *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995, p. 49-57.

CHEHAB, May, « Rentrer dans la peau d'Hadrien », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 35, 2015, p. 41-54.

COUNIHAN, Francesca, « Pouvoir social et exclusion : la voix des marginaux », dans COUNIHAN, Francesca et DEPREZ, Bérangère, *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, P.I.E PETER LANG, Bruxelles, 2005, p. 243-252

DOUPSIS, Mireille, « Comment recréer l'histoire du passé : Esquisse d'une comparaison entre *Les amants de Byzance* de Mika Waltari et *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 28, 2008, p. 49-71.

GAUDIN, Colette, « Hadrien corps et âme : aventures de l'identité », dans *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 2004, p. 25-35.

GILL, Brian, « Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* et la rhétorique », dans *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. I, Tours, SIEY, 1994, p. 185-196.

HAMZAOUI, A. Fettah, « L'alternance entre le vécu historique et la fiction historique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 14, 1994, p. 61-68.

HUFNAGEL, Henning, « « Ce coin obscur de pays balte ». Mythologie du ‹ poste perdu › dans *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar », dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 116, H. 3, Franz Steiner Verlag, 2006, p. 243-256.

LEDESMA, Manuela, « Plénitude temporelle et éthique dans *Mémoires d'Hadrien* », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 6, 1990, p. 81-94.

MARKS, Elaine, « “Getting Away with Murd(h)er”: Author’s Preface and Narrator’s Text. Reading Marguerite Yourcenar’s “Coup de Grâce” “After Auschwitz” », dans *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 20, No. 2, Journal of Narrative Theory, 1990, p. 210-220.

NESS, Beatrice, « Le Discours de l’aveu chez Marguerite Yourcenar », dans *French Forum*, Vol. 17, No. 1, University of Pennsylvania Press, 1992, p. 49-60.

NIELIPOWICZ, Natalia, « L’image littéraire et picturale de l’oppression du peuple flamand dans *L’Œuvre au Noir* », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 39, 2018, p. 85-116.

PEYROUX, Madame, « Paysage de l’Europe ancienne dans *Mémoires d’Hadrien* », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 4, 1989, p. 24-40.

POIGNAULT, Rémy, « *L’Histoire Auguste* au carrefour du temps », dans *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalité d’une écriture critique,* Tours, SIEY, 2000, p. 197-212.

POIGNAULT, Rémy, « La mythologie dans *Mémoires d’Hadrien* le titan et l’olympien », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 5, 1989, p. 61-76.

POIGNAULT, Rémy, « Maitrise du monde et maitrise de soi dans *Mémoires d’Hadrien* », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 1, 1987, p. 5-19.

POIGNAULT, Rémy, « Marguerite Yourcenar et les spécialistes de l’Antiquité », dans *Marguerite Yourcenar entre littérature et science*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2007, p. 135-155.

PORTMANN, Tatjana, « *Mémoires d’Hadrien* – roman historique ? », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 22, 2001, p. 89-104.

RASSON, Luc, « Un humanisme inadéquat. A propos du *Coup de grâce*. », dans *Bulletins de la SIEY*, n° 5, 1989, p. 47-60.

RASSON, Luc, « Yourcenar postmoderne ? », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 12, 1993, p. 1-6.

REGNIER-ROUX, Daniel, « “Les cloisons du temps semblaient avoir éclaté” Réflexions sur la chronologie dans *L’Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletins de la SIEY*, n° 17, 1996, p. 21-40.

REMISE, Anne, « Les lieux dans *L’Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 10, 1992, p. 61-74.

ROSSE, Dominique, « Alchimie sociale et alchimie littéraire dans *L’Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletins de la SIEY*, n° 14, 1994, p. 45-59.

SAINT, Nigel, « L’écrivain et sa source : l’essai sur *l’Histoire Auguste* », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 13, 1994, p. 71-84.

SANZ, Téofilo, « Carnet de notes des *Mémoires d’Hadrien* et de *L’Œuvre au Noir* : du factuel au fictionnel », dans *Lecture transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1997, p. 55-63.

TITIENI, Livia, « L’image des souverain(e)s dans *La Princesse de Clèves* et *L’Œuvre au Noir* », dans COUNIHAN, Francesca et DEPREZ, Bérangère, *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, P.I.E PETER LANG, Bruxelles, 2005, p. 177-186.

TROUVÉ, Alain, « Les figures de l’altérité dans Mémoires d’Hadrien », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 36, 2015, p. 53-74.

VAN DER STARRE, Evert, « Entre roman et histoire », dans *Roman, histoire et mythe dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995, p. 419-429.

VERGNIOLLE DE CHANTAL, Henri, « La voix du XVIe siècle dans *L’Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 20, 1999, p. 137-141.

WASSERFALLEN, François, « *L’Œuvre au Noir* : une voluptueuse solitude dans l’atemporalité », dans *Bulletin de la SIEY*, n° 6, 1990, p. 95-107.

WYSS, Antoine, « Auteur, narrateur, personnage : quelle historiographie pour *Mémoires d'Hadrien* ? », dans *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995, p. 483-491.

III. Etudes littéraires

BARTHES, Roland, « Le discours de l'histoire », dans *Social Science Information*, vol. 6 (4), London, SAGE Publications, 1967, p. 65-75.

BARTHES, Roland. « Histoire et Littérature : À Propos de Racine. », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 15, no. 3 (May – Jun, 1960), New York, Cambridge University Press, 1960, p. 524-537.

BERNARD, Claudie, *Le passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette supérieur, 1996.

CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

DASPRE, André, « Le roman historique et l'histoire », dans *Le roman historique, Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75e Année, No. 2/3, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 235-244.

DÉRUELLE, Aude et TASSEL, Alain (dir.), *Problèmes du roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.

LUKÁCS, Georg, *Le roman historique*, trad. Robert SAILLEY, Paris, Payot, 1965.

MOLINO, Jean, « Qu'est-ce que le roman historique ? », dans *Le roman historique, Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75e Année, No. 2/3, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 195-234.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

TOLSTOJ, Lev Nikolaevič, *La Guerre et la Paix,* trad. Henri MONGAULT, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

IV. Etudes historiques

BLOCH, Marc, *L'Histoire, la guerre, la résistance*, Paris, Gallimard, 2006.

BRAUDEL, Fernand, « Histoire et Sciences sociales : La longue durée », dans *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. 13 / 4, New York, Cambridge University Press, 1958, p. 725-753.

BRAUDEL, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969.

BRAUDEL, Fernand, *Écrits sur l'histoire II*, Paris, Flammarion, 1994.

DEWALD, Carolyn et MARINCOLA, John (éd.), *The Cambridge companion to Herodotus*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

Dion Cassius, *Histoire romaine de Dion Cassius*, traduite en français, avec des notes critiques, historiques, etc. par Étienne GROS, ouvrage continué par V. BOISSÉE, Tome 9, Firmin-Didot frères, Paris, 1867.

DOSSE, François, *L'histoire en miettes Des Annales à la « nouvelle histoire »*, Paris, La Découverte, 2010.

FEBVRE, Lucien, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992.

FEBVRE, Lucien, *Un destin : Martin Luther*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

GINZBURG, Carlo, « Microhistory: Two or Three Things That I Know about It », trad. John TEDESCHI et Anne C. TEDESCHI, dans *Critical inquiry*, vol. 20 / 1, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 10-35.

GINZBURG, Carlo, *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Paris, Flammarion, 2019.

GRIFFITHS, Alan, « Stories and storytelling in the *Histories* », dans DEWALD, Carolyn et MARINCOLA, John (éd.), *The Cambridge companion to Herodotus*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p. 130-144.

Hérodote, *L'Enquête. Livres I à IV*, texte présenté, traduit et annoté par Andrée BARGUET, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.

Hérodote, *L'Enquête. Livres V à IX*, texte présenté, traduit et annoté par Andrée BARGUET, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.

Herodotus, *The Histories*, translated by Robin WATERFIELD; with an introduction and notes by Carolyn DEWALD, Oxford University Press, New York, 1998.

JABLONKA, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Points, 2017.

JAUSS, Hans Robert, « L'usage de la fiction en histoire », dans *Le Débat*, vol. 54 / 2, Paris, Gallimard, 1989, p. 89-113.

MARROU, Henri-Irénée, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954.

POMIAN, Krzysztof, « Histoire et fiction », dans *Le Débat*, vol. 54 / 2, Paris, Gallimard, 1989, p. 114-137.

POPPER, Karl, *The Poverty of Historicism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1957.

PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Points, 2010.

RANCIERE, Jacques, *Les mots de l'histoire essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.

RATTI, Stéphane, *Histoire Auguste et autres historiens païens*, textes traduits, présentés et annotés par Stéphane RATTI, Paris, Gallimard, 2022.

STONE, Lawrence, « The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History », dans *Past & present*, Oxford, Past and Present Society, No. 85, 1979, p. 3-24.

SUZANNE, Champonnois et DE LABRIOLLE, François, *Estoniens, Lettons, Lituaniens histoire et destins*, Crozon, Armeline, 2004.

Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, texte présenté, traduit et annoté par Denis ROUSSEL, Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie,* Paris, Seuil, 1978.

WHITE, Hayden, *Metahistory : the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore (United States), The Johns Hopkins University Press, 1973.

WHITE, Hayden, *The Fiction of Narrative : Essays on History, Literature, and Theory*, Baltimore (United States), The Johns Hopkins University Press, 2010.