

**Bruno Blanckeman**

CENTRER/CADRER: UN USAGE DE LA CORRESPONDANCE  
YOURCENARIENNE

Épistolière proluxe, auteur de plusieurs milliers de lettres dont quelques centaines ont été à ce jour éditées, Marguerite Yourcenar ne dissocie pas l'usage de la lettre de la composition de son œuvre et de la construction de son identité d'écrivain. Dans le prolongement des articles que nous avons consacrés à cette correspondance, nous analysons ici une particularité de la démarche yourcenarienne : centrer la lettre sur quelque problématique privilégiée qui a échappé tout ou partie à la sagacité des lecteurs, cadrer ainsi la réception de l'œuvre au delà même de sa seule fabrication littéraire.

---

RELIEF 2 (2), 2008 – ISSN: 1873-5045. P237-247  
<http://www.revue-relief.org>  
URN:NBN:NL:UI:10-1-100008  
Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services  
© The author keeps the copyright of this article

---

Par la pratique épistolaire, un individu correspond à même sa propre vie avec un autre : la relation intersubjective en constitue donc la dynamique nodale. Lorsque cet individu est écrivain de métier et qu'il se nomme par ailleurs Marguerite Yourcenar, cette pratique engage une autre forme de correspondance. Les lettres visent à faire correspondre, c'est-à-dire coïncider de la façon la plus exacte qui soit, un projet littéraire et sa réception, une œuvre singulière bardée d'intentions et une lecture extérieure dotée de ses propres ressources. Identité et altérité recouvrent une acception simultanément existentielle – l'affirmation de soi au travers d'un échange avec autrui – et esthétique – la certification d'une œuvre, de son sens, de son intelligence. Dans la continuité de l'étude proposée lors du

colloque sur la réception de l'œuvre de Yourcenar organisé à l'Université de Clermont-Ferrand par Rémy Poignault en novembre 2007, je me propose d'analyser, lettres à l'appui, certaines modalités de cette relation épistolaire à autrui. J'appellerai effet de « centrer/cadrer » un phénomène observable dans les lettres que l'écrivain compose en réponse au courrier d'un lecteur qui, après avoir lu ou étudié l'un de ses ouvrages, lui fait part de ses réactions, de ses enthousiasmes, de ses interprétations, de ses réserves. Ce phénomène engage la question du lien, souvent litigieux, entre un acte de création et une situation de réception, la deuxième déplaçant en partie les enjeux et mobiles de la première. La lettre intervient pour recentrer la lecture par rapport à l'œuvre elle-même et la recadrer en rappelant ce qui s'apparente à un programme. Commentant les commentaires de ses livres, Marguerite Yourcenar ne se contente pas toutefois d'apporter des éléments de rectification : elle en décrit la genèse, en dévoile les sources, approfondit rétrospectivement sa propre recherche. Elle élabore un métadiscours tout à la fois érudit - rapport de l'œuvre aux éléments de savoir qu'elle s'approprie -, critique -interprétation de passages ou problématiques jugés mal perçues - et théorique - déduction des principes d'un art poétique qui tend souvent à une réflexion plus spéculative sur quelque point d'éthique. À bien des égards les lettres constituent donc le lieu où un ouvrage, en retour de ses lectures, approfondit la conscience de ses fins et de ses moyens, et l'œuvre en général, considérée comme un projet mûri de livre en livre et que seule leur somme compose, se centre autour de certains principes et se cadre autour de plusieurs valeurs.

Ce phénomène de « centrer/cadrer », je l'étudierai en m'intéressant à deux extraits de lettres qui permettent d'en étudier *in vivo* la dynamique, l'une extraite du volume *Lettre à ses amis et quelques autres*, lettre à Anat Barzilai en date du 20 septembre 1977, l'autre extraite du deuxième tome de la correspondance, Lettre à Atanazio Mozillo en date du 14 janvier 1957, deux lettres représentatives de cette tendance paratextuelle marquée<sup>1</sup>. Leur importance tient au fait que, s'adressant à un certain type de destinataires, des lecteurs de profession (un universitaire, une étudiante), l'écrivain est moins portée aux confidences d'ordre personnel, quand bien même celles-ci sont par principe toujours sévèrement contrôlées, qu'aux extrapolations théoriques.

À plusieurs reprises, Marguerite Yourcenar réagit à ce qu'elle considère, dans la lecture et l'interprétation de l'un de ses livres, comme un acte de mésinterprétation. Cette réaction dépasse la simple volonté de resituer une lecture déviante dans l'axe majeur de l'œuvre, donc de rappeler quel en est le centre de gravité. L'écrivain semble poussée dans ses retranchements, sinon atteinte, par cette lecture décalée dont elle se sent presque responsable, d'où le besoin de recentrer et recadrer après coup de façon plus précise, plus approfondie, sa propre intention. Par le surcroît d'informations qu'elles apportent ou la casuistique de la création qu'elles engagent, les lettres donnent à penser que l'écrivain éprouve comme un besoin de se justifier des erreurs ou des manques imputés par ailleurs, et sans le moindre état d'âme, au lecteur. Ainsi de la longue lettre-réponse adressée à Anat Barzilai, étudiante préparant une thèse sur son œuvre le 20 septembre 1977. L'écrivain souligne avec insistance l'influence exercée sur elle, et cela dès ses débuts, par les philosophies védiques.

Vous oubliez trop, ou peut-être ne vous êtes pas encore assez rendu compte que les bases ou les harmoniques de ma pensée ont été dès le départ la philosophie grecque (Platon dans mon adolescence, vite dépassé pour les néo-platonistes, et ceux-ci pour les présocratiques), les méditations des upanishads et des sutras, les axiomes taoïstes. Si je n'ai que très discrètement marqué dans mes livres le plan sur lequel ils se situent, c'est que ce genre de recherches est trop peu pratiqué, surtout en France, pour ne pas donner lieu à un malentendu de plus (*L*, 561).

Passage intéressant, à bien des égards : il se lit comme une étude critique de réception, l'auteur reprochant à l'étudiante d'occulter les soubassements intellectuels qui fondent sa vision du monde – une vision qui serait d'emblée extrêmement composite, marquée par un syncrétisme à toute épreuve puisqu'elle balaie d'Apollon à Bouddha, pour reprendre la formule plaisante de Jean Chalon. Mais ce même passage se lit aussi comme la compréhension de ce qui dans l'œuvre appelle le défaut d'interprétation pointé (« Si je n'ai que très discrètement marqué dans mes livres »), donc, sinon comme une autocritique, du moins comme la justification d'un choix d'auteur qui, faute d'être explicite, peut prêter à confusion. En jouant sur le registre de l'allusion, l'écrivain aurait en quelque sorte été la complice involontaire de la mésinterprétation

incriminée. L'argument retenu présente ceci de frappant que Marguerite Yourcenar se montre sensible, à côté de tout esprit de système et sans être, semble-t-il, avisée des travaux qui se développent alors en la matière, aux questions abordées par les théories de la réception (la lettre date de 1977, les travaux de Jauss se développent à partir des années 1960). Elle souligne l'inhibition par tout écrivain des limites propres au champ culturel dans lequel son œuvre s'inscrit et par là même le principe d'une prédétermination partielle de l'œuvre par sa réception escomptée. À suivre son raisonnement ses textes les plus anciens ne manifesteraient pas ouvertement leur part d'influence hindouiste en raison de l'incapacité du public français à la comprendre, faute que se trouvent requises les conditions de sa perception. On ne se prononcera pas sur le bien-fondé de ce point de vue, en partie justifié à l'époque de la première publication des *Nouvelles orientales*, quand jouer les barbares en Asie relevait encore de la curiosité que seuls s'autorisaient quelques poètes belges, un peu moins évident toutefois à la fin des années 1970, alors que le Bardo Thodol par exemple jouit d'une reconnaissance certaine, y compris chez des poètes français, comme Philippe Jaccottet (suisse d'origine - ceci explique sans doute cela). Si l'analyse importe, c'est par cette idée d'une prise en compte de la réception culturelle de l'œuvre en son temps réel d'écriture, donc d'une anticipation de sa lecture standard, et parce qu'elle propose implicitement une posture d'écrivain confronté à la question de son entente avec un public ne possédant pas les mêmes références qu'elle. En laissant dans le flou artistique des pans de culture orientale qu'elle juge pourtant déterminants pour comprendre sa pensée, Marguerite Yourcenar n'aurait pas cherché à transgresser les attentes des lecteurs ni les codes implicites de réception de son temps. Elle ne les aurait pas non plus respectées à la lettre en jouant la carte de la conformation totale aux normes et aux valeurs du pays et de l'époque. Elle aurait opté pour une voie médiane : ni transgression frontale, ni conventionnalisme servile, plutôt une subversion en mode mineur. Se trouvent ainsi *de facto* rejetés le modèle de l'écrivain avant-gardiste, pour lequel seule l'*ostranenie*, l'effet de décalage absolu selon les formalistes russes, signe la littérature, et celui de l'écrivain académique, pour lequel la seule voix qui vaille est celle du perroquet, au profit d'un autre modèle, celui de l'écrivain passeur, qui, en toute

discrétion, comme il se doit quand on s'adonne à quelque voyage illicite, fait glisser d'une rive à l'autre, d'Occident en Orient. On peut toutefois se demander si l'interprétation que Marguerite Yourcenar propose en 1977 de ses choix de jeune écrivain n'est pas conçue *a posteriori* comme une réponse façonnée par les réceptions successives de ses œuvres, avec leur cortège d'équivoques comme elle-même le signale, plutôt qu'établie d'emblée comme elle l'affirme. Auquel cas il conviendrait de départager ce qui relève de l'intention – orienter après coup la lecture de son œuvre selon une direction qu'elle juge encore trop ignorée de la critique européo-centriste, quitte à forcer le trait – de ce qui relève de l'illusion – être convaincue soi-même, pour des raisons qui tiennent au caractère d'évidence acquis, au fil des décennies, par certains systèmes de valeurs personnelles, que telle fut bel et bien l'intention première. Mais nous entrons là dans une approche quasi proustienne de la psychologie yourcenarienne qu'il ne nous appartient pas d'approfondir...

Autre exemple de ce phénomène de « centrer/cadrer », qui permet à l'écrivain de resserrer la lecture de l'un de ses ouvrages sur un point qu'elle juge essentiel, de préciser un projet qui lui tient à cœur par delà la publication de ce seul ouvrage, d'affiner une déontologie de créateur – mélange de nécessités esthétiques et d'impératifs éthiques – et d'affirmer une posture d'auteur, une figure d'autorité dans le paysage intellectuel : la lettre adressée en 1953 à Atanazio Mozillo, professeur à l'Université de Naples, en réponse à la lettre et un article sur *Mémoires d'Hadrien* que ce dernier lui a fait parvenir. Face au reproche d'avoir simplifié le traitement de la question des lois imputables à Hadrien, elle recense ses sources, les études qu'elle a lues en la matière, s'offrant même le luxe d'en citer certaines auxquelles son contempteur ne réfère pas – « J'ai lu et annoté à l'époque où j'écrivais ce livre des ouvrages sur l'œuvre législative d'Hadrien que vous citez vous-même [...] et aussi quelques autres, que votre brève bibliographie n'indique pas, tels que... » (HZII, 39). Premier effet de recentrage : la question des précellences, telle qu'elle profile celle de l'autorité intellectuelle, ou comment Marguerite Yourcenar ne s'accommode pas d'une division conventionnelle des compétences entre des spécialistes érudits, détenteurs d'une vérité canonique, et des dilettantes habiles à trousser, sur fond de savoir approximatif, des

fantaisies romanesques. Dans la correspondance, la relation professionnelle à autrui relève toujours au mieux de la paix armée. Si Marguerite Yourcenar ne conteste pas le magistère de la toge, elle entend bien affirmer celui de la plume – la sienne, en l'occurrence. Passées ces quelques remarques, l'écrivain développe un art poétique marqué à première vue par un prudent classicisme, et la lettre s'apparente au journal de bord d'une écriture - un journal sans biffures, ramené à l'essentiel parce que retravaillé après coup. « Mais il faut sans cesse rappeler que la volonté de retenir en tout le détail exact, si prédominante dans les recherches préparatoires, devait céder jusqu'à un certain point dans la rédaction finale au souci de présenter au lecteur un récit intégré, compréhensible et vivant » (*ibid.*). L'art de la formalisation inhérent à la pratique de la fiction ne doit pas conduire à un effet de schématisation incompatible avec l'exigence d'un savoir fondé. La nécessité de recréer une dynamique du vivant, définitoire du romanesque à deux niveaux, mimétique et organique, écriture qui simule la vie et écriture en elle-même vivante, c'est-à-dire animée, en mouvement, ne doit pas jouer au détriment de « l'exactitude historique ». Ce problème d'une articulation de contraintes apparemment antithétiques se résout si l'on prend en compte le public visé par le médium : le roman s'adresse au « lecteur cultivé, mais non spécialisé dans ce domaine » (*ibid.*) ou encore au « lecteur cultivé moyen » (*HZII*, 40)<sup>2</sup>. On retrouve deux éléments précédemment notés, deux constantes, donc, d'une représentation-modèle du travail de littérateur : d'une part, la prise en compte de l'instance-lecteur dans la réalisation de l'œuvre ; d'autre part, une conception classique de l'art romanesque, héritée de la tradition psychoréaliste mais actualisée de façon novatrice. La lettre analyse en effet l'harmonisation entre deux types d'exigences contraires qui, tel Hadrien en campagne, font camper la littérature à ses confins, aux frontières de son empire, à la lisière de l'histoire et de la fiction, de « la littéralité » d'un savoir (notion appliquée par l'écrivain au savoir du spécialiste) et de la littéarité de sa mise en œuvre. En cela, la position de Marguerite Yourcenar illustre pleinement celle d'une modernité d'accomplissement plutôt que de rupture, qui confère une vigueur nouvelle à des formes anciennes selon une dynamique exogène, les déplaçant à leurs marges, vers l'histoire ici, l'anthropologie là – façon comme une autre de remettre la

littérature au centre d'un paysage culturel qui tout au long du vingtième siècle tend à la faire glisser à la périphérie. En affirmant la nécessité de « concilier à la fois l'exactitude historique et l'angle de vue particulier à mon livre » (*ibid.*), l'écrivain engage une réflexion sur l'histoire, en tant que discipline, qu'elle mène aussi par ailleurs, dans d'autres lettres et certains essais (entre autres celui consacré à l'Histoire Auguste, repris dans *Sous bénéfice d'inventaire*).

La question de l'identité et de l'altérité se comprend donc ici non plus seulement en termes d'échange intersubjectif mais de confrontation interdisciplinaire. Le traitement romanesque de la matière historique n'est pas si éloigné que cela, dans ses opérations comme dans ses dérives, de son traitement strictement historique. Le souci d'exactitude, à ne pas confondre avec l'esprit d'exhaustivité, semble commun aux deux pratiques. Il suppose la sélection, la mise en relief, la mise en perspective des événements, autant d'étapes qui génèrent un processus de signification : ainsi une matière historique devient-elle histoire et des faits attestés recourent-ils des effets de prisme idéologiques variables dans le temps, qui font de toute écriture historique une interprétation de son propre objet, un « angle de vue particulier » (*ibid.*) qui ne remet pas en cause les événements mais les enchâsse dans une lecture orientée. Marguerite Yourcenar souligne combien, pour la seule question de l'œuvre législative d'Hadrien, il est « des à côtés » et un « arrière-plan juridique » d'une grande complexité qui appellent, si l'on s'intéresse à la figure globale de l'Empereur, un sens de la synthèse, c'est-à-dire de l'élagage raisonné. Ce qui s'applique à la romancière s'applique aussi à l'historien : l'un et l'autre ne peuvent jamais prétendre élaborer des objets de savoir qu'en configurant un champ de réalités entrecroisées selon des effets de causalité multiples qui n'offrent aucune homogénéité. Cette démarche trouve en elle-même sa légitimité en fondant ses propres critères de pertinence, à savoir le respect des faits authentifiés et le refus d'une lecture anachronique du passé, ce qui suppose la juste perception des réflexes culturels propres au présent et leur désactivation afin de ne pas écrire l'histoire « à l'encre rouge ou bleue de nos théories contemporaines ». L'historien pas plus que l'écrivain ne semble épargné par ce travers qui, pour Marguerite Yourcenar, se situe plus dans un effet de dérapage idéologique que de glissement

chronologique. Elle assume en effet dans la lettre le reproche qui lui est adressé d'avoir situé Hadrien quelque part entre Spartien et André Gide, c'est-à-dire d'avoir superposé certains aspects de l'histoire antique et de l'histoire contemporaine – un reproche qui traduit d'ailleurs le mélange de curiosité, d'intérêt et de malaise éprouvé par la critique face à une écriture qui superpose aussi les protocoles, littéraires et historiques, et déplace la littérature hors des zones familières du seul roman historique. « Tout compte fait, il n'est peut-être pas mauvais que les poètes et les romanciers d'une époque choisissent parmi les innombrables aspects du passé ceux qui correspondent à certains problèmes du présent. La vitalité même de la tradition historique est au prix de ce biaisement auquel les historiens de profession sont presque également soumis [...] ». Et l'écrivain d'en énumérer plusieurs exemples.

Par là même elle pose implicitement la question du rapport de toute écriture, de tout mode de connaissance, à la vérité. Contre l'idée de vérité objective, Marguerite Yourcenar privilégie celle d'une vérité d'ordre éthique. Le romancier, parce qu'il est un maître ès illusions, que son art consiste à raconter des histoires simulant des événements par un jeu d'artifices, semble plus sensible à la part illusoire, hypothétique de toute vérité, que certains historiens qui considèrent les faits comme acquis, le savoir comme nécessaire, la langue même qu'ils emploient comme neutre. Marguerite Yourcenar oppose ainsi à l'illusion scientifique la lucidité artistique. Celle-ci consiste à maîtriser suffisamment les phénomènes de l'illusion pour en faire, au terme d'un long itinéraire romanesque, les auxiliaires de quelque vérité instruite et construite, loin de toute vérité d'évidence. Son érudition rigoureuse et sa volonté spéculative sont contraires à tout esprit positiviste. En cela, elle fait le lien entre l'historien romantique, qui écrit à la même encre que les poètes, et l'historien structuraliste, conscient de la part littéraire de son travail d'écriture, des effets induits dans la formulation des vérités historiques par les contraintes tropologiques propres à la langue et à tout système de narration. Sa pensée entre alors en résonance implicite avec la réflexion menée sur la question de la (re)présentation de l'histoire par certains travaux comme ceux, contemporains, de Michel de Certeau.

On retrouve aussi une autre constante de la personnalité de Marguerite Yourcenar créatrice : son attirance pour des démarches de connaissance qui, tout en fondant avec scrupule leur propre logique d'investigation, excèdent la seule rationalité, expérimentent des procédures occultes comme la « *magie sympathique* » (OR, 526) et s'inspirent de philosophies orientales pour stimuler la conscience en mettant en veilleuse l'esprit cartésien et ses antinomies systématiques. Centrer, oui, mais dans l'extension des périmètres, cadrer, certes, mais dans le flottement des systèmes.

Plus qu'elle ne glose les circonstances de composition de l'œuvre ou qu'elle n'en accompagne la diffusion, la correspondance agit sur sa genèse et son accomplissement. La prise en compte des avis de lecture, surtout quand ils émanent de correspondants eux-mêmes impliqués dans le monde des Lettres, agit en retour sur la mise au net et l'approfondissement du projet littéraire. Le lien identité/altérité joue en ce sens sur le double plan de l'échange intersubjectif et de la relation transdisciplinaire. L'autre de l'écrivain, c'est à la fois le correspondant vivant, dans le cadre d'un échange obéissant à une rhétorique de la conviction, mais aussi la figure de l'historien ou, dans d'autres lettres, celle de l'anthropologue, de l'artiste, du scientifique, dans le cadre d'une réflexion permanente menée sur l'identité même du phénomène littéraire. Certaines lettres, comme celles ici commentées, remplissent à cet égard une fonction de correctif pédagogique, d'autocorrectif critique et de métadiscours théorique.

Correctif pédagogique : l'écrivain entend combler une lecture lacunaire ou rectifier une compréhension erronée de l'œuvre en relevant, dans l'un ou l'autre cas, un défaut de savoir ou une faute de sensibilité. Autocorrectif didactique : elle entend doubler l'œuvre par un mode d'emploi érudit que le travail littéraire, pour peu qu'il soit réussi, rend imperceptible, comme si une part de malentendu intellectuel manifestait paradoxalement à la lecture de l'œuvre un degré de réussite esthétique, ce qu'une écriture romanesque affinée accomplit jouant au détriment de ce qu'un discours de connaissance pragmatique expose. La lettre permet de rétablir de l'extérieur un équilibre entre la matière compacte d'un savoir et le travail de stylisation propre à l'écriture. Ce dispositif second semble une nécessité au regard de l'exigence d'un écrivain en quête de toutes les légitimations, qui n'entend faire fi ni de la liberté créatrice du romancier, ni

de la rigueur analytique de l'historien, ni de la puissance méditative du moraliste-philosophe. Ceci suffit à lui faire tenir à distance les catégories littéraires, ainsi des modèles du roman historique, trop peu fiable intellectuellement, et du roman à thèse, trop peu élaboré esthétiquement. Métadiscours théorique, enfin : l'écrivain expose une méthode de création qui prend en compte un objet de savoir ponctuel mais aussi les circonstances historiques, les conditions culturelles et les structures invariantes de l'univers dans lesquelles il s'insère. Cette visée simultanément spécifique et universalisante est revendiquée par une romancière qui abhorre autant les effets de rétrécissement anecdotique que les supputations abstraites, les écritures en roue libre autant que celles en peau de chagrin.

Quel statut, alors, pour la correspondance ? Est-elle l'autre de l'œuvre, celle en laquelle cette dernière se projette, nécessairement altérée, au gré des lectures déviantes qu'en font les destinataires ? Est-elle le lieu même, tout en tensions, d'une identité de l'œuvre – une identité abstraite, l'écrivain y affinant à côté des applications génériques (récit, fiction, théâtre, poésie, mémoires) le noyau éthique et esthétique d'un projet, d'être et d'écrire ? Question ouverte, que relanceront les éditions à venir d'un corpus épistolaire gigantesque, dont seules quelques centaines de lettres sont à ce jour livrées au public.

*Bruno Paul Blanckeman, Université Rennes 2 Haute Bretagne*

## Notes

1 Lettre à Anat Barzilai en date du 20 septembre 1977, *L*, 559-565. Lettre à Atanzio Mozillo, 14 janvier 1957, *HZII*, 38-45.

2 Lequel est gratifié d'un bagage qui laisse aujourd'hui pantois bien des professeurs de littérature, l'écrivain affirmant ainsi que ce « lecteur cultivé moyen n'eût guère su ce qu'était « le conseil de Bétique » tandis que la mention du « gouverneur de Cilicie » passait sans explication » (*ibid.*).

## Ouvrages cités

Marguerite Yourcenar, *Ceuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982 [réimpression de 1991] (sigle OR).

– *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami, Paris, Gallimard, 1995 (sigle L).

– *Une Volonté sans fléchissement*, correspondance 1956-1960 (*D'Hadrien à Zénon, II*), texte établi, annoté et préfacé par Joseph Brami et Maurice Delcroix, édition coordonnée par Colette Gaudin et Rémy Poignault avec la collaboration de Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 2007 (sigle HZII)