



**Fabula / Les Colloques**

**« S'asseoir à la table ». La table des matières, du  
Moyen Âge à nos jours**

---

# « Rejointoyer les fragments de verre brisé » : une lecture poétique des tables des matières chez Yourcenar ?

**Palmyre de La Touanne**

---



## **Pour citer cet article**

Palmyre de La Touanne, « « Rejointoyer les fragments de verre brisé » : une lecture poétique des tables des matières chez Yourcenar ? », *Fabula / Les colloques*, « « S'asseoir à la table ». La table des matières, du Moyen Âge à nos jours », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document7282.php>, article mis en ligne le 05 Octobre 2021, consulté le 26 Avril 2024

---

## « Rejointoyer les fragments de verre brisé » : une lecture poétique des tables des matières chez Yourcenar ?

### Palmyre de La Touanne

---

Dans un passage de *Quoi ? L'éternité*, au début d'un chapitre qui sera consacré à la figure de Jeanne, proche amie de sa mère devenue amante de son père, Yourcenar interrompt un court instant le récit « autobiographique » pour se justifier de la reconstitution lacunaire à venir. De Jeanne, avec qui elle n'a pas eu le temps d'avoir de véritables conversations « d'adultes », il ne lui reste que quelques informations obtenues de sources « directe », des souvenirs transmis par son père, quelques récits de « dames âgées » l'ayant connue, et surtout beaucoup de « blancs ». C'est donc sur une matière incomplète, sur « des récits faits distraitemment au cours d'une promenade, ou les coudes sur une table desservie<sup>1</sup> » que le texte se tisse tant bien que mal. L'aveu est double : quel que soit le travail de recherche réalisé pour récolter son matériau — généalogique en grande partie ici, historique ailleurs — et dont on connaît l'importance chez Yourcenar, l'auteure est toujours, fatalement, laissée « à court ». Elle travaillera donc selon un impératif dont la visée a des allures plus modestes que l'image de l'œuvre « monument » ou « cathédrale » qui lui a été souvent associée<sup>2</sup> : « il faut boucher les trous de la tapisserie, ou rejointoyer les fragments de verre brisé<sup>3</sup> ». L'emploi du verbe à la connotation médiévale est trop important sous la plume de Yourcenar<sup>4</sup> pour que l'on ne puisse pas le considérer comme l'expression d'une poétique littéraire qui a traversé toute son œuvre mais ne s'est peut-être jamais autant dévoilée que lorsqu'est venu le temps d'écrire sur — ou à partir de — soi dans *Le Labyrinthe du monde*. L'écriture des *Mémoires d'Hadrien* et celle de *L'Œuvre au Noir* reposaient elles aussi sur le même impératif, quoique leurs compositions aient suivi des mouvements opposés. Le premier a été

---

<sup>1</sup> M. Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1238.

<sup>2</sup> Par exemple à propos de *L'Œuvre au Noir* : « Le nouveau roman de Marguerite Yourcenar a l'architecture d'une cathédrale où une religion d'amour se défendrait, comme aux premiers siècles, de toutes les souillures terrestres » (C. Bronne dans *Marginales*, 1er juillet 1968, n° 121, p. 76-77).

<sup>3</sup> M. Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1238.

<sup>4</sup> On retrouve l'expression du même procédé dans *Souvenirs pieux* et dans les essais, appliquée à la langue. Se rendant compte que certaines expressions françaises employées dans la lettre des *Mémoires d'Hadrien* sont intraduisibles en grec, Yourcenar évoque leur maladresse en les comparant au plâtre trop visible « qui rejointoie deux fragments de statue », dans « Ton et langage dans le roman historique », *Essais et mémoires*, op. cit., p. 296.

« reconstruit sur les fragments de réel », l'autre « imaginaire, [mais] nourri d'une bouillie de réalité<sup>5</sup> ». « Rejointoyer » la matière présentée comme fragmentaire de ces récits revient donc à tisser un fil qui noue les diverses inventions élaborées à partir de détails arrachés à leur « insignifiance » pour les intégrer à un récit original et cohérent. L'une des particularités de l'entreprise yourcenarienne est qu'elle a non seulement tissé, mais aussi exhibé les liens ou les blancs entre les composants du texte, à l'intérieur même du livre par différents procédés de reprise entre les début et fin de chapitre, mais plus encore peut-être aux frontières de celui-ci, dans les « seuils » que constituent les paratextes.

Parmi ces paratextes, la table des matières constitue l'un des outils majeurs pour ne pas faire perdre au lecteur le « fil » du livre et de sa lecture. Yourcenar en a fait un usage quasi systématique et elle a probablement accordé à toutes les tables le même soin que celui qu'elle demandait dans une lettre envoyée lors de la fabrication du recueil de poèmes *Les Charités d'Alcippe* dont elle trouvait la table trop encombrée<sup>6</sup>. Cette attention laisse penser que les tables revêtent bien pour elle un rôle de *représentation* du livre — avant ou après lecture — et qu'elles sont loin de ne constituer qu'un répertoire de chapitres à visée pratique de repérage. Le refus « très rare à toute époque<sup>7</sup> » d'adjoindre une numérotation à la liste des chapitres, observable seulement dans *Eugénie Grandet* et dans les *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*<sup>8</sup> pour la période moderne, va dans le sens d'une utilisation originale de la table chez Yourcenar. La réunion des titres y échapperait à la logique de la liste chiffrée du paratexte pour se constituer en un métatexte poétique par l'exposition du « rejointement » proposé entre unités fragmentaires (textes des recueils d'essais ou chapitres des romans, eux-mêmes constitués à partir de ce que Yourcenar nomme « fragments de réels »).

L'hypothèse est problématique, puisqu'elle suppose une table qui aurait été plus ou moins prévue par l'auteure, alors qu'elle est traditionnellement « censée suivre l'écriture comme si les subdivisions et les intertitres étaient conçus sans anticipation<sup>9</sup> ». Elle implique de se demander si les intertitres peuvent véritablement être considérés comme des fragments isolés que la table aurait pour visée de relier

---

<sup>5</sup> M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir. Carnets de notes de « L'Œuvre au Noir »* [1968], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 470.

<sup>6</sup> « Je trouve certaines pages encombrées, et parmi elles la page de titre et celle qui contient la table (...) » (M. Yourcenar, Lettre à Alexis Curvers, 1er novembre 1956, *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2004, p. 586).

<sup>7</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 396.

<sup>8</sup> On pourrait ajouter *Le Rivage des Syrtes* et *Au château d'Argol* de Julien Gracq.

<sup>9</sup> Cependant « il est au moins une règle implicite qui agit en sens inverse : la clarté de la table, dans ces ouvrages, exige que les intertitres ne soient pas trop longs, qu'ils tiennent le plus souvent dans la ligne, au plus sur une ligne et demie exceptionnellement, et particulièrement les titres des divisions les plus petites, le décalage hiérarchique à gauche raccourcissant la ligne (à mettre dans table inventaire) » (G. Mathieu, « Esquisse d'une poétique de la table des matières », dans G. Mathieu (dir.), *La Table des matières. Son histoire, ses règles, ses fonctions, son esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2017, p. 449-476.

en vertu d'un statut paratextuel et d'une disposition typographique spécifiques. Autrement dit, dans quelle mesure les tables peuvent-elles être pensées par Yourcenar comme une réunion de fragments, voire comme étant elles-mêmes des fragments isolés du reste du texte, lisibles de manière autonome<sup>10</sup> ?

Enfin, même à supposer qu'une relative autonomie de la table soit possible, il faut aussi se demander si cette poétique de la « rejointoyure » présente dans les tables des matières chez Yourcenar vise à exhiber une harmonie ou au contraire une poétique de l'hétéroclite et du discontinu. Les deux gestes qui dominent dans la constitution des tables, et qui recourent en partie seulement la distinction entre « romans » et « essais », traduisent en effet une tension essentielle entre l'exposition « après coup » de l'unité d'un texte, l'harmonie de sa progression et l'unité de son inspiration, d'une part<sup>11</sup> ; et l'exhibition du disparate, de l'hétéroclite de la matière d'une même œuvre d'autre part. Dans le premier cas, l'harmonie recrée n'est pas simplement de « contenu », elle est formelle et pensée sous forme de liste, en vue d'exhiber à l'extérieur la cohérence interne de l'œuvre. C'est alors l'*évidence* du lien tissé entre les fragments (fragments de réalité, fragments d'imaginaire, souvenirs, objets, ruines) qu'exhibe la table des matières. Dans le second au contraire, c'est la *réticence* à les relier qu'elle manifeste, quand bien même l'élaboration de la table, et à travers elle la composition du livre, a été extrêmement soignée, et non laissée au hasard comme Yourcenar elle-même tendrait à le faire croire<sup>12</sup>. L'évolution des tables au fil des publications permet de mettre en évidence différentes configurations possibles adoptées par Yourcenar. On privilégiera donc une approche chronologique et — partiellement — générique pour commencer à explorer ce que la table peut nous dire de la poétique yourcenarienne — sans prétendre les analyser de manière exhaustive.

---

<sup>10</sup> Certains cas rendent la question particulièrement complexe. Dans *L'Œuvre au Noir*, le chapitre intitulé « La Carrière d'Henri-Maximilien » s'ouvre sur le pronom « Il » mis à la place du prénom annoncé dans le titre du chapitre (et à la fin du chapitre précédent). « Henri-Maximilien » ne sera jamais mentionné et c'est le « il » qui est repris tout au long des pages qui suivent. Le fait que le référent du pronom soit inassignable tout au long du chapitre sans la présence du titre tend à faire de ce dernier un élément à part entière du texte. Si les titres paramètrent autant les débuts de chapitre, la table tend alors à devenir un répertoire des débuts de chapitres (ou table d'*incipits* !), sans autonomie aucune (M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, p. 168-177).

<sup>11</sup> Cette option justifie l'inscription de Yourcenar dans un paradigme de création « classique » où l'équilibre, l'harmonie et la clôture sont des valeurs dominantes. Valéry s'en faisait le représentant lorsqu'il affirmait que : « Jusques à nos jours, jamais une trouvaille, ni un ensemble de trouvailles, n'ont paru constituer un ouvrage » (M. Jarrety, « Valéry : du classique sans classicisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007/2 (Vol. 107), p. 359-369. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-2-page-359.htm>).

<sup>12</sup> Dans les entretiens avec Mathieu Galey, à la question sur le lien entre les différents essais publiés dans *Sous bénéfice d'inventaire*, Yourcenar répond, non sans provocation, qu'il n'y a pas de construction spécifique à ce recueil d'essais et que : « C'est la vie qui les relie » (M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 286. Citée par J. Hébert dans *L'essai chez Marguerite Yourcenar : métamorphoses d'une forme ouverte*, thèse de doctorat de l'Université Sorbonne nouvelle Paris III, vol. I, 2010, p. 29).

# I. Des tables de « manières » : (re)composer harmonieusement

Une première observation des tables des matières chez Yourcenar semble ne pas pouvoir permettre de leur attribuer une fonction autre que celle, traditionnelle, de balisage pour le lecteur. On les trouve majoritairement en accompagnement des livres les plus longs, divisés en chapitres, ou à la fin d'ouvrages dont la nature même rend nécessaire l'indexation des textes rassemblés (les recueils). Dans les premières années de publication de Yourcenar, à la fin des années vingt, les tables des matières ne sont donc pas systématiques, alors qu'elles le seront à partir des années cinquante, où seront publiés des ouvrages de plus grande ampleur<sup>13</sup>. Pourtant, si l'on observe d'un peu plus près le détail des tables, la fonction de « repérage » pour la recherche d'un passage après lecture n'explique pas à elle seule la pratique soignée de la table des matières chez Yourcenar<sup>14</sup>. Comment comprendre dans ce cas que les tables soient absentes d'un roman relativement long et à la composition complexe comme *Denier du rêve*, d'autant qu'il fut très décrié par les critiques pour son supposé manque de composition et son manque de clarté et qu'il a fait l'objet de nombreuses rééditions — toujours sans tables<sup>15</sup> ? L'absence de systématisme des tables là où on l'on aurait pu en attendre permet de penser qu'elles dépendent plus d'un souci esthétique propre à chaque livre que d'une préoccupation générale pour le balisage des parcours de lecture<sup>16</sup>.

Une table des matières est intéressante de ce point de vue : c'est celle d'un recueil de trois nouvelles regroupées sous le titre *La Mort conduit l'attelage* publié en 1934 aux éditions Grasset. Elle est sobre et d'apparence on ne peut plus classique, puisqu'elle reprend fidèlement les titres donnés aux trois textes du recueil : « D'après Dürer », « D'après Greco », « D'après Rembrandt ». Elle constitue donc bien une liste, un répertoire des constituants du livre. Mais elle vise aussi à produire un

---

<sup>13</sup> Pas de table, donc, pour *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929), *La Nouvelle Eurydice* (1931) et *Le Coup de grâce* (1938).

<sup>14</sup> La table peut aussi avoir pour fonction d'anticiper la lecture en identifiant les passages qu'un lecteur paresseux pourrait éventuellement vouloir passer, ou de convaincre un futur lecteur de se plonger dans un texte plein des promesses données par les titres qui la composent.

<sup>15</sup> Parmi les critiques représentatives de la réception du livre on lit par exemple que le roman est « d'une composition [si] curieuse et un peu secrète. Mme Yourcenar n'y a du reste point ménagé les chausse-trappes, et le détail même de chaque scène y demeure souvent aussi secret » et plus loin : « le *Denier du rêve* n'apparaît que de loin en loin, au hasard de scènes quasi sans lien » (R. Groos, « Avant le prix de la Renaissance. Et les romancières ? », dans *L'Intransigeant*, 1er mai 1934). On voit dans quelle mesure l'absence de table, conjuguée à une composition qui suit des personnages différents d'un chapitre à l'autre déconcerte les lecteurs et déjoue les attentes associées au genre romanesque. *Denier du rêve* passe d'ailleurs pour ne pas être un « vrai » roman dans la critique contemporaine.

<sup>16</sup> Dans *Denier du rêve*, le lien entre les différents chapitres, qui font l'objet d'une division muette et ne sont pas repris dans une table, est assurée par le motif du « denier » qui passe de mains en mains, et qui relie entre eux les personnages mais aussi les « fragments » textuels par la répétition du mot à des moments clés au début ou à la fin de chaque chapitre.

effet d'harmonie et d'unité entre les trois histoires. Ce qui ne peut manquer d'attirer l'attention du lecteur qui aura la curiosité ou le besoin de s'y reporter, c'est, avant tout, l'effet de composition harmonieuse dégagé par la table. Les trois titres sont en effet construits sur le même « patron » et visent à indiquer l'influence picturale de chaque récit (Dürer, Greco, Rembrandt). Si chaque texte, remanié et amplifié, donnera naissance aux textes ultérieurs plus connus<sup>17</sup>, au moment où ils paraissent pour la première fois ils sont encore considérés par Yourcenar comme les « fragments isolés<sup>18</sup> », d'une « ample fresque romanesque » conçue par elle comme un « roman océan » qu'elle n'a pas réussi à achever. Or, la solution trouvée pour « rejointoyer » entre eux ces fragments est celle de l'intitulation, dont l'uniformité ne se dégage véritablement que dans la table. À propos de ces trois titres, Yourcenar dit qu'elle les a trouvés « après-coup » pour former une œuvre véritable :

« Ces trois récits, unifiés et en même temps contrastés entre eux par des titres trouvés après coup (D'après Dürer, D'après Greco, D'après Rembrandt), n'étaient d'ailleurs que trois fragments isolés d'un énorme roman conçu et en partie fiévreusement composé entre 1921 et 1925<sup>19</sup> ».

C'est donc à travers la réunion *a posteriori* des titres qu'est envisagée la table comme liste, qui vient alors « réparer » un projet inabouti dont Yourcenar n'a pu sauver que des fragments. Le « rejointement » des textes s'effectue non par la reconstruction d'une unité thématique — fonction qu'assure la préface écrite pour le recueil<sup>20</sup> –, mais par l'évocation d'une « manière », qui ne peut ressortir véritablement que dans la structure tabulaire finale. La table est alors conçue comme un ajout, un autocommentaire de son propre texte ayant pour fonction première d'en exprimer l'unité et la cohérence de façon autonome, notamment par rapport au titre<sup>21</sup>, avec lequel elle n'entretient aucun rapport direct. L'harmonie entre les textes est d'ailleurs à tel point dissociée de leur contenu que Yourcenar ne peut s'empêcher, après coup là encore, de lui trouver un côté un peu factice qui sent « le musée<sup>22</sup> ». Mais elle ne remettra pas en cause le principe même de la

---

<sup>17</sup> « D'après Dürer » deviendra une matrice de *L'Œuvre au Noir* et « D'après Greco » celle du récit *Anna, soror...*, publié en 1981.

<sup>18</sup> M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir. Note de l'auteur, op. cit.*, p. 492.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> La préface donne aux textes une unité thématique : « Il est des siècles de fièvre, des époques où l'homme a rêvé davantage, cherché plus loin et davantage tenté. Siècles où la guerre, la révolte et la science sont les trois faces de l'aventure, où la passion dispose, non certes de plus de force, mais d'occasions d'oser [...] » (M. Yourcenar, *La Mort conduit l'attelage*, « Préface », p. 9, citée par A.-Y. Julien, *L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1993, p. 17.

<sup>21</sup> Titre qui a aussi été choisi conformément à une mode de l'époque, voir A.-Y. Julien, *op. cit.*, p. 16.

<sup>22</sup> « J'avais choisi de les nommer respectivement *D'après Dürer*, *D'après Greco*, et *D'après Rembrandt*, sans bien voir que ces titres, qui, quoiqu'on fasse, sentent le musée, risquaient de s'interposer entre le lecteur et ces textes souvent gauches, mais spontanés et quais obsessionnels d'autrefois » (M. Yourcenar, *Postface d'Anna, soror...*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1023).

reliure, qu'on retrouve aussi, moins explicite peut-être mais tout aussi nécessaire, dans la table des *Mémoires d'Hadrien*.

La table du récit publié en 1951 prend une allure différente puisqu'il ne s'agit pas de recueillir des textes autonomes. Par contre, Yourcenar conçoit aussi l'élaboration de la lettre d'Hadrien comme un assemblage de « fragments de réel » dont la diversité et la dimension lacunaire (le fait par exemple de n'avoir presque aucune trace de l'écriture d'Hadrien à part un fragment de poème) nécessite une recomposition harmonieuse. Plusieurs détails « pratiques » permettent d'interpréter la table des matières du livre (ci-dessous) en ce sens.

MÉMOIRES D'HADRIEN

|   |     |
|---|-----|
| Animula vagula blandula                       | 287 |
| Varium multiplex multiformis                  | 307 |
| Tellus stabilita                              | 359 |
| Sæculum aureum                                | 404 |
| Disciplina Augusta                            | 452 |
| Patientia                                     | 499 |
| Carnets de notes de <i>Mémoires d'Hadrien</i> | 519 |
| Note  | 543 |

Illustration n°1. Table des matières de *Mémoires d'Hadrien* (1951)

La table est presque aussi sobre que celle de *La Mort conduit l'attelage*. Elle réunit des formules latines prises à différentes sources historiques auxquelles Yourcenar a puisé pour écrire son livre. La première formule est empruntée au seul vers retrouvé d'un poème écrit par Hadrien. Les quatre suivantes reproduisent les inscriptions présentes sur les monnaies du règne de l'empereur. La table coche donc toutes les cases du canon de la beauté classique : sobriété (des titres), équilibre (du nombre), harmonie (de la langue et du sujet traité). Mais le nombre réduit de titres interroge : s'agit-il véritablement d'une traditionnelle table de chapitres ? C'est moins le nombre de pages associé à chaque intertitre — quoiqu'il constitue un indice à prendre en compte — que l'organisation matérielle interne au livre qui permet d'en douter. Les intertitres présents dans la table délimitent en effet des unités de texte longues (sauf pour le premier) mais discontinues. La lecture de la lettre d'Hadrien est moins scandée par ces — rares — titres que par des blancs typographiques disposés régulièrement dans le texte entre d'importants « blocs » de paragraphes — qui pourraient constituer des « chapitres », tandis que

les indications latines indiqueraient une unité de composition supérieure, comme une partie. L'unité et la clôture d'un épisode dans les *Mémoires d'Hadrien* se mesurent donc plus au niveau des paragraphes qui prennent en charge les « pauses » ménagées pour la lectrice ou le lecteur. La fonction de « coupe » semble à ce point confiée à la mise en page et à la typographie qu'on hésite à voir dans cette table une table des chapitres, tant l'idée qu'on se fait du chapitre semble réalisée dans le texte par des blancs typographiques entre « blocs » de texte, plus que par les titres qui apparaissent dans le corps de texte et qui sont repris dans la table. Plusieurs lettres adressées à Jacques Festy, responsable de la fabrication chez Gallimard, témoignent de l'importance accordée au « blanc » et à l'espace vide par Yourcenar dans la composition des épreuves, qu'il s'agisse des essais ou des romans<sup>23</sup>. Ne pouvant répertorier ces « blancs », la table des matières des *Mémoires d'Hadrien* revêt une fonction de balisage minimal, et le lecteur pressé est obligé d'admettre qu'il n'est pas aisé de retrouver rapidement un passage précis de la lettre à partir de la table. La table des matières n'est donc visiblement pas qu'un répertoire d'intertitres, mais constitue un discours en réduction du portrait d'Hadrien et qui vise à « rejointoyer » harmonieusement non seulement les épisodes, mais aussi la tonalité unique que Yourcenar a voulu conférer à la lettre. L'interprétation de ces différents intertitres le montre : chacun d'eux est associé à un moment de la vie d'Hadrien, de sa formation intellectuelle (*Varius multiplex multiformis* » : varié, divers, changeant), en passant par l'apogée de son règne tant sur le plan politique qu'amoureux, jusqu'à sa chute (« *Tellus stabilita* », « *Saeculum aureum* ») et jusqu'à l'attente de la mort qui annonce au lecteur le dénouement de la lettre (« *Patientia* »).

La table est donc le lieu de réunion des différentes étapes qui ont rythmé le parcours d'une vie d'homme. Elle redessine la vie d'Hadrien comme un contrepoint aux passages de la lettre qui évoquent l'effroi devant la perspective de faire le récit d'une vie « informe<sup>24</sup> ». La table apparaît alors comme la représentation du « plan » sous-jacent au parcours de l'empereur, qui s'efforce de trouver dans le récit des différents moments de sa vie une même orientation. Mais ce dessein « pyramidal » relevé par la critique n'apparaît pas comme le seul but de cette saisie simultanée

---

<sup>23</sup> Attention trouvée par exemple dans une lettre adressée à M. de Sacy du *Mercur de France*, le 2 novembre 1952 : « La seule difficulté présentée par ces secondes épreuves était l'absence d'astérisques dans les deux pages ajoutées, pour lesquelles l'imprimeur ne s'était évidemment pas référé au système suivi dans le reste de l'article. Je m'aperçois que, pour que ce genre de « "Pensées" prenne ou garde un sens, les blancs comptent au moins autant que le texte » ; ou encore à *Théâtre de France*, le 11 juin 1954 : « J'ajoute qu'il me paraît indispensable de garder les espacements avec astérisques pour lesquels j'ai essayé de prévoir la place nécessaire » (M. Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, op. cit., p. 195 et p. 354).

<sup>24</sup> À « l'informe » qui se dégage de toute vie humaine, Yourcenar, à travers Hadrien, oppose la figure du héros : « Quand je considère ma vie, je suis épouvanté de la trouver informe. L'existence des héros, celle qu'on nous raconte, est simple ; elle va droit au but comme une flèche. Et la plupart des hommes aiment à résumer leur vie dans une formule (...) leur mémoire leur fabrique complaisamment une existence explicable et claire » (M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 304).



des titres qui jalonnent la lettre. Si la table fait pendant à la vie informelle de l'empereur qui s'efforce de « lui trouver un plan, d'y suivre une veine de plomb ou d'or pour y trouver l'écoulement d'une rivière souterraine<sup>25</sup> », cette interprétation ne peut se faire qu'après avoir refermé le livre et elle postule un lecteur « chercheur » qui traduise et rende à chaque titre sa signification. À part « Tellus stabilita », les autres titres ne se retrouvent nulle part dans le texte : la table fonctionne donc plutôt comme un recueil de signes qui appose au récit de Yourcenar le sceau de l'Antiquité et donne à la lettre l'unité de ton disséminée au fil du texte. En réunissant les intertitres, elle unit les matières éparses du roman historique de Yourcenar en lui donnant une unité tonale et stylistique qui insiste sur la « manière » dont celui-ci a été — ou a voulu être — écrit. Le choix du latin renforce d'autant plus cette unité qu'elle ne pourra être brisée dans aucune traduction. La table des matières du livre ne se « traduira » pas d'un pays à l'autre. Au seuil d'un texte fragile dont chaque reformulation peut constituer une « fausse note », la table assure à la reproduction et à la diffusion du texte une unité *ininterrompue*. La table des matières des *Mémoires d'Hadrien* doit donc son originalité au fait qu'elle refuse de représenter le texte sous l'aspect du « catalogue », mais sous celui d'un discours autonome qui confère au texte entier son unité et sa cohérence<sup>26</sup>. C'est donc l'évidence du lien tissé entre les fragments sur lesquels s'élabore le texte qui est exhibée.

Mais on se tromperait en croyant que cette harmonisation a toujours lieu « après coup » chez Yourcenar, comme pour la table de *La Mort conduit l'attelage*. Un examen des schémas structuraux des *Mémoires d'Hadrien* permet bien de voir une forme d'anticipation de la table avant même l'écriture du texte. Les ébauches du plan étudiées par Béatrice Ness<sup>27</sup> p. 90-118. Le dossier étudié contient un manuscrit autographe auquel s'ajoutent de nombreuses notes et une série intitulée par la critique génétique : « Plan originaux ». On trouve dans cette section des calligrammes et des tracés graphiques, qui montrent que Yourcenar a immédiatement entrepris un schéma structural et travaille donc par plans qu'elle modifie au fur et à mesure qu'avance la rédaction de la lettre. montrent que l'effet d'harmonie conféré au texte par la table vient aussi car elle existe déjà pendant, voire avant même la rédaction et constitue une sorte de liste matricielle du texte<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 305. Hadrien ajoute : « Mais ce plan tout factice n'est qu'un trompe l'œil du souvenir ». La table qui reprend ce plan peut donc aussi être lue comme la reconstruction artificielle du processus mémoriel.

<sup>26</sup> Les points parfois ajoutés après les intertitres dans les tables des matières des *Mémoires d'Hadrien* (dans certaines éditions) renforcent l'impression d'être face à un court texte de quelques phrases qui serait une sorte de résumé du livre. La nature de la table serait donc plus *discursive* que tabulaire.

<sup>27</sup> B. Ness, *op. cit.*,

<sup>28</sup> Sur la table comme liste matricielle voir aussi la pratique de Pascal Quignard (A. Leblond, « Le Dernier Royaume de Quignard entre chapitre et fragment », dans C. Colin, T. Conrad, A. Leblond, (dir.) *Pratiques et poétiques du chapitre, du XIXe au XXIe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2017).

« Rejoindoyer les fragments de verre brisé » : une lecture poétique des tables des matières chez Yourcenar ?

Ces plans, comme l'explique Béatrice Ness, ont été refaits à plusieurs reprises en 1949 et 1950 (les deux versions en sont reproduites ci-dessous<sup>29</sup>).

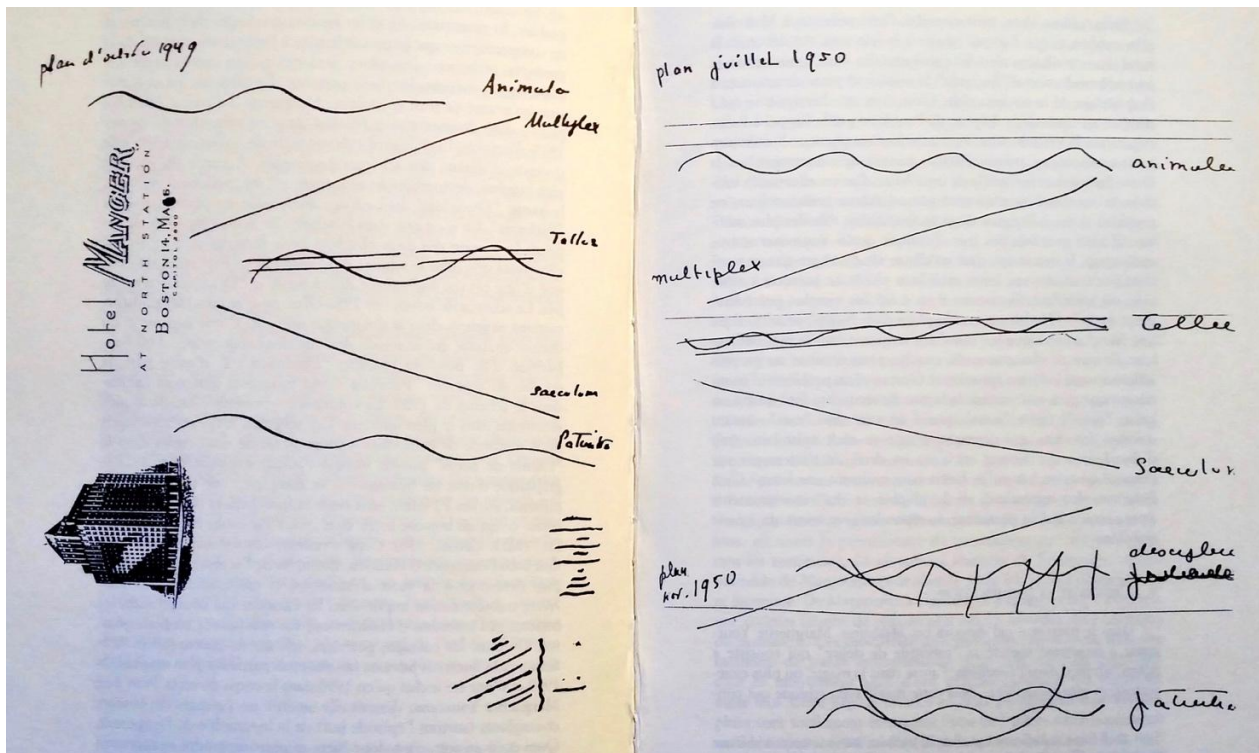


Illustration n°2 : Schémas structuraux des Mémoires d'Hadrien : schéma d'octobre 1949 à gauche, schéma de juillet 1950 à droite. Documents conservés à la Houghton Library de Harvard University et reproduits avec l'aimable autorisation du Trust Marguerite Yourcenar.

On y trouve deux types d'indications : des lignes droites ou courbes associées à des mots qui apparaissent comme des abréviations des titres de la table (« Animula », « Multiplex », « Tellus », « Saeculum », « Patientia »). Pour Béatrice Ness, ces lignes illustrent l'évolution de la vie d'Hadrien et prennent tout leur sens à la lecture du « Carnet de notes », dans lequel Yourcenar explique qu'elle a cherché à saisir la vie de son personnage à partir de l'articulation entre trois éléments :

« Ne jamais perdre de vue le graphique d'une vie humaine, qui ne se compose pas, quoiqu'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 été, ce qu'il a voulu être et ce qu'il fut<sup>30</sup> ».

<sup>29</sup> Documents conservés à la Houghton Library de Harvard University et reproduits avec l'aimable autorisation du Trust Marguerite Yourcenar.

<sup>30</sup> M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, « Carnet de notes », *op. cit.*, p. 536.

Si les trois lignes ne sont pas dessinées pour chaque étape du texte (c'est le cas une fois seulement dans le premier brouillon et trois fois sur cinq dans le second), ces précisions de composition sont précieuses pour comprendre que, comme souvent chez Yourcenar, l'engendrement textuel se déploie à partir d'une représentation visuelle de sa « matière » et dont la table constituera une trace. Si les chapitres de *L'Œuvre au Noir* sont écrits à partir de tableaux (« Les désordres de la chair » à partir du *Jardin des délices* de Bosch), ici la lettre d'Hadrien est pensée en lignes graphiques, que des mots viendront en quelque sorte traduire. Car la table ici n'est pas présentée sous forme de liste, mais en marge (à droite) de dessins qui paramètrent toute la tonalité du texte. D'une version à l'autre du plan, Yourcenar a ajouté en juillet en 1950 un nouveau chapitre, qui est en fait une scission d'avec « Saeculum aureum » : « Disciplina ». On voit donc que contrairement à ce qui s'était passé pour *La Mort conduit l'attelage*, la table des matières des *Mémoires d'Hadrien* se trouve déjà à l'origine de la composition du texte et qu'elle subsiste comme une trace de celle-ci. Elle est encore balbutiante et plus « dessinée » qu'écrite, mais elle apparaît dès les premières ébauches de plan, elle lui donne sa forme et informe et son contenu, mais elle ne le balise pas ni ne le découpe. C'est donc bien un ton et une manière que la table des matières du livre imprimé restitue, plutôt qu'une indexation des événements et des épisodes qui sont fondus dans cette vue panoramique du texte.

## II. Des tables « inventaires » : réordonner uniformément

Certaines tables, plus développées, donnent pourtant l'impression de juxtaposer une série de fragments non unifiés. Elles ne semblent alors constituer qu'un inventaire des composants du livre. C'est le cas de la table des matières du recueil de récits de rêves *Les Songes et les sorts*, publié en 1938.

## LES SONGES ET LES SORTS

|                                   |      |
|-----------------------------------|------|
| <i>Note de l'éditeur</i>          | 1527 |
| Préface                           | 1533 |
| Les Visions dans la cathédrale    | 1543 |
| La Mare maudite                   | 1547 |
| La Route sous la neige            | 1549 |
| Les Cœurs arrachés                | 1552 |
| Le Cadavre dans le ravin          | 1553 |
| Les Clefs de l'église             | 1556 |
| L'Eau bleue                       | 1559 |
| L'Île des dragons                 | 1561 |
| L'Avenue des décapités            | 1565 |
| L'Enfant bleu                     | 1568 |
| Les Cierges dans la cathédrale    | 1570 |
| Le Festin des bêtes               | 1573 |
| Les Chevaux sauvages              | 1575 |
| Le Vent dans les herbes           | 1578 |
| La Flaque dans l'église           | 1581 |
| La Maison des femmes pâles        | 1584 |
| La Route au crépuscule            | 1588 |
| Les Caisses à fleurs              | 1591 |
| La Lépreuse                       | 1594 |
| La Maison brûlée                  | 1595 |
| La jeune fille qui pleure         | 1598 |
| L'Amour et les Bandelettes de lin | 1602 |

Illustration n°3. Table des matières de *Les Songes et les sorts* (1938)

La table est construite sur un modèle typique depuis le XIX<sup>e</sup> (en concurrence avec la division muette) : la déclinaison d'une série de groupes nominaux, sauf que ces titres ne sont pas numérotés par Yourcenar. Mais la réunion de ces titres au patron unique (groupe nominal plus ou moins expansé) sur une même page invite le lecteur (passé ou futur) à visualiser des liens entre les différents récits, censés pourtant être les produits de l'inconscient et du hasard. La juxtaposition des fragments reliés entre eux par le patron titulaire dans l'espace offert par la table permet de mettre en écho des motifs qui échapperaient à la mémoire du lecteur ou de la lectrice au fil des pages : la cathédrale (« Les Visions dans la cathédrale », « Les Cierges dans la cathédrale »), la route (« La Route sous la neige », « La Route au crépuscule », l'eau (« L'eau bleue », « La Mare maudite », « La Flaque dans l'église »), la maison (« La Maison des femmes pâles », « La Maison brûlée »). Ces motifs invitent eux-mêmes à être mis en relation avec d'autres (à la cathédrale s'associe

l'église, à la route l'avenue). L'espace supplémentaire (et accessoire) de la table permet donc à Yourcenar d'exhiber à la fois le « disparate » de son matériau (ses propres rêves) et l'ultra rationalité de sa démarche. Alors qu'à l'intérieur du livre, chaque titre est interprété en fonction de son rapport au récit qu'il annonce, le caractère hétéroclite de la « matière » n'apparaît vraiment qu'à cet endroit. Pour renforcer cet effet de richesse et de profusion, Yourcenar n'hésite donc pas à déployer toutes les possibilités permises par la table : elle multiplie les intertitres que l'on peut y inclure, alors que l'on aurait pu imaginer, par exemple, des regroupements d'« ensembles » de rêves. Elle contrôle aussi soigneusement l'effet d'uniformité produit par le patron titulaire, afin que la série occupe tout l'espace de la page et que les deux premiers mots de chaque titre soient dans la mesure du possible alignés les uns par rapport aux autres. L'attention, au moment de la fabrication du livre, à l'effet visuel produit sur le lecteur ne fait donc pas de doute. Ici, la juxtaposition des rêves joue sciemment sur « l'encombrement », ou du moins sur l'occupation complète de la page pour mettre en évidence la richesse du matériau et aussi sa dimension hétéroclite, quasi surréaliste, qui font des rêves des « visions » à « l'intensité magique<sup>31</sup> ».

La cohérence formelle exhibée par la table est d'autant plus intéressante que celle-ci constitue l'inventaire de récits dont Yourcenar a largement exposé la composition dans un dossier dense intitulé « Dossier des Songes et les sorts » publié à la suite du recueil dans la Pléiade. L'ouvrage est donc accompagné d'un paratexte qui dévoile les questions sous-jacentes à l'écriture des rêves (les titres « brouillons », « notes », « documents divers », « citations » en témoignent), et qu'on peut retrouver, sous une autre forme — non discursive cette fois — dans la table. Parmi ces questions, qui cherchent toutes à prendre le contrepied des théories psychanalytiques, celle de la couleur des rêves occupe une partie importante du « Dossier » intitulée « Notes sur les songes<sup>32</sup> ». Yourcenar écrit dans l'une de ces notes :

« On se demande avec stupeur comment certains psychologues ont pu prétendre qu'on rêvait toujours en noir et blanc. Une bonne partie des personnes que j'ai interrogées rêvent en couleur. Dans mes expériences à moi, l'élément chromatique est peut-être le plus important du rêve<sup>33</sup> ».

Plus loin, une note beaucoup plus développée tente une synthèse personnelle de réponse à cette question, prenant le contrepied du présumé « scientifique<sup>34</sup>p. 1607. » sur l'absence des couleurs dans le rêve :

---

<sup>31</sup> M. Yourcenar, *Les Songes et les sorts*, « Préface », in *Essais et Mémoires*, op.cit., p. 1540.

<sup>32</sup> M. Yourcenar, « Notes sur les songes », *Les Songes et les sorts*, op. cit., p. 1606-1610. Pour une étude du rapport entre le « Dossier » et *Les Songes et les sorts*, voir Josette Pacaly, *Les Songes et les sorts*, Préface et « dossier » dans A.-Y. Julien (dir.), *Marguerite Yourcenar aux frontières du texte*, Lille, Roman 20-50, 1995, p. 31-43.

<sup>33</sup> M. Yourcenar, « Notes sur les songes », *Les Songes et les sorts*, op. cit., p. 1607-1608.

« Si j'essaie d'établir une liste (...) ce qui prédomine c'est le rose (...), un bleu profond, suave, lisse, mélangeant mollement en lui d'autres nuances de bleu (...) un bleu très dense, presque noir, mais parsemé de lumières comme celui de la nuit étoilée (...) ensuite un bleu riche et doux (...) puis un vert extraordinairement jeune et doux, souvent pâle comme celui des premières feuilles (...) Un blanc qui est presque toujours celui de la neige (...) Le rouge est si rare que j'ai peine à en donner un exemple<sup>35</sup>p. 1609. ».

La « liste » évoquée ici est intéressante dans la mesure où elle semble bien se retrouver quasi telle qu'elle dans la table, dominée par le bleu, explicitement cité dans deux titres assez rapprochés (« L'eau bleue » et « L'enfant bleu ») et implicitement contenu dans les motifs récurrents déjà évoqués (la mer, la flaque, l'eau), mais aussi par le vert (celui de l'herbe dans « Le vent dans les herbes ») et le blanc de la neige (« La Route sous la neige »). Le rouge n'apparaît pas du tout, mais certains motifs pourraient y renvoyer assez vivement, comme la décapitation ou les cœurs arrachés. Différentes intensités de la lumière sont aussi exhibées par la liste des titres avec l'évocation des cierges, des femmes « pâles » et du crépuscule. Tout se passe donc comme si la table avait eu pour rôle de constituer la représentation raisonnée — parce que reprise et uniformisée dans un patron titulaire simple — des questions abordées plus amplement dans les brouillons et les carnets. La table représente les couleurs et l'évocation de la lumière propres à chaque rêve, et a pour effet de s'ériger contre la dimension ineffable d'une telle entreprise, exprimée dans un autre des fragments du dossier :

« Important avant tout par son intensité. Les mots manquent pour dire la profondeur, la suavité, le rayonnement, l'éclat ou la sombre violence de ces grandes nappes de couleur des ciels, des vastes formations naturelles, plaines, océans ou montagnes<sup>36</sup> p. 1608. (...) ».

La table des matières revêt ce que l'on pourrait appeler une autonomie discursive dans la mesure où l'inventaire qu'elle recrée devient un lieu possible de restitution des questionnements, voire de l'argumentation et des impasses poétiques présentés ailleurs. Yourcenar y exhibe, là encore, l'évidence du lien tissé entre des récits disparates.

Cette fonction se retrouve aussi dans la table des matières de *L'Œuvre au Noir*, « inventaire » du livre dans la mesure où, contrairement à celle des *Mémoires d'Hadrien*, elle reprend de manière exhaustive les unités de « découpage » du texte. On y observe aussi l'uniformité du patron formel des titres (à une exception près<sup>37</sup>), comme dans les *Songes et les sorts*, mais sans que ce patron ne mette explicitement

---

<sup>34</sup> *Ibid.*,

<sup>35</sup> *Ibid.*,

<sup>36</sup> *Ibid.*,

« Rejointoyer les fragments de verre brisé » : une lecture poétique des tables des matières chez Yourcenar ?

en évidence une « manière » d'écriture ou de composition (comme c'était le cas dans la table de *La Mort conduit l'attelage*). La table (ci-dessous) ne nous montre pas une juxtaposition d'éléments hétéroclites, mais elle inventorie une succession d'épisodes autour du personnage central, le médecin et alchimiste Zénon.

---

<sup>37</sup> Il s'agit du chapitre intitulé « Une belle demeure », le seul à rompre avec le reste de la liste. Cet effet de « décrochage » lisible dans la table envisagée de manière autonome pourrait être pensé en lien étroit avec la lecture souhaitée du texte. Yourcenar indique dans ses entretiens avec Mathieu Galey qu'elle avait conçu ce chapitre comme ayant une tonalité à part du fait de sa dimension ironique. Le « rejointement » problématique de ce titre avec les autres aurait-il pu permettre que cette tonalité soit comprise des critiques ? Le jugement sévère porté sur la lecture à contresens du début de ce chapitre peut en tout cas laisser penser que le chapitre avait bien un statut à part que Yourcenar voulait faire ressortir : « [un lecteur] croyait voir dans un chapitre de *L'Œuvre au noir* la glorification de l'architecture de la Renaissance, alors qu'il s'agit d'une âpre satire : ces maisons somptueuses, bâties pour le prestige, recélant sous les plafonds mythologiques des êtres humains dénués de courage et de bonté. De telles interprétations sont navrantes ; elles sont parfois même odieuses. » (M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 338-339).

## L'ŒUVRE AU NOIR

### Première partie : LA VIE ERRANTE

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| Le Grand Chemin                | 559 |
| Les Enfances de Zénon          | 566 |
| Les Loisirs de l'été           | 579 |
| La Fête à Dranoutre            | 586 |
| Le Départ de Bruges            | 595 |
| La Voix publique               | 600 |
| La Mort à Münster              | 602 |
| Les Fugger de Cologne          | 620 |
| La Conversation à Innsbruck    | 636 |
| La Carrière d'Henri-Maximilien | 659 |
| Les Derniers Voyages de Zénon  | 665 |

### Deuxième partie : LA VIE IMMOBILE

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| Le Retour à Bruges        | 672 |
| L'Abîme                   | 683 |
| La Maladie du prieur      | 707 |
| Les Désordres de la chair | 731 |
| La Promenade sur la dune  | 752 |
| La Souricière             | 774 |

### Troisième partie : LA PRISON

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| L'Acte d'accusation   | 781 |
| Une belle demeure     | 805 |
| La Visite du chanoine | 813 |
| La Fin de Zénon       | 826 |

### Note de l'auteur

837

Illustration n°4. Table des matières de *L'Œuvre au Noir* (1968)

Les titres de chapitre renvoient tous à l'épisode ou au propos principal du chapitre, de manière explicite ou métaphorique. La reprise des noms des principaux personnages dans les titres facilite d'emblée le repérage du lecteur et le renvoi aux passages qu'il a pu lire, et la table de *L'Œuvre au Noir* est sans doute la meilleure illustration de « l'esprit de clarté » qui caractérise Yourcenar, tout comme de la « volonté subtilement dirigiste<sup>38</sup> » qui préside au choix des titres et à l'établissement du paratexte. La table fait donc partie intégrante d'un « dispositif coercitif » car elle est le lieu privilégié de la présentation « par surplomb des faits abordés ou des



données étudiées, imposant hauteur de vue et mise en perspective<sup>39</sup> ». Yourcenar introduit cette fois un niveau de hiérarchisation des titres qui prescrit un ordre chronologique de lecture. Les titres eux-mêmes permettent d'identifier le parcours de Zénon dans le temps, au sein d'un récit dont le début (« Les enfances de Zénon ») et la fin sont explicitement désignés, et quoique la vie du personnage soit plutôt dessinée sur le modèle du cercle que sur celui de la ligne droite (comme c'était le cas pour Hadrien), puisque le livre évoque à plusieurs reprises les retours en arrière du personnage (de manière explicite avec « Le Retour à Bruges », mais c'est aussi le cas du chapitre « La Promenade sur la dune » qui marque l'échec d'une tentative de départ). Le nombre des intertitres et leur longueur va diminuant du haut au bas de la page, de sorte que leur disposition évoque elle aussi un resserrement autour de la fin du texte. Si rien ne permet d'affirmer que Yourcenar a, dans ce cas précis, conçu les titres en imaginant leur succession dans un espace tabulaire, la table des matières n'en rend pas moins visible le parcours biographique du personnage. En même temps les noms de lieux, présents en nombre, concurrencent la logique chronologique par un déroulé spatial du parcours du personnage et donnent à voir d'un seul coup d'œil le parcours d'un jeune humaniste dans l'Europe de la Renaissance. Comme pour la table des matières des *Mémoires d'Hadrien*, ce sont donc aussi les images — en l'occurrence, les cartes géographiques que Yourcenar avait sous les yeux lors de la composition et de l'écriture du livre<sup>40</sup> — que la table donne à voir, constituant ainsi la trace textuelle d'une matière visuelle.

La table met surtout aussi en évidence un contraste thématique par l'intitulation des parties : celui du mouvement et de la liberté (« La Vie errante ») contre l'immobilité et l'aliénation (« La vie immobile », « La Prison »). C'est donc elle qui permet le déploiement des effets de la composition, en mettant en évidence les contrastes qui structurent le livre<sup>41</sup>. « Rejointoyer » les composants du texte revient alors moins à les harmoniser qu'à les distinguer, en tout cas à les restituer dans un *ordre de cohérence* choisi par l'auteur. Car si la table de type « inventaire » réordonne la matière du livre, c'est moins en assignant une numérotation qui pourrait indiquer un ordre prescriptif de lecture que parce que Yourcenar envisage

---

<sup>38</sup> B. Blanckeman, « Titres », in B. Blanckeman, (dir.), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 596. Sur la question du lien entre table et autorité, on pourrait aussi faire une analyse de la table comme espace de négociation entre l'auteur et l'éditeur, ce qui est particulièrement visible dans la « table des tables » présente dans l'édition de la Pléiade. Cette table « générale » est riche d'un ensemble d'indications génériques et de commentaires (comme « textes oubliés ») qui y ont été insérés par l'auteur où l'éditeur et qui illustrent des tensions qui ne mettent pas seulement en jeu la poétique à proprement parler, mais aussi les valeurs et les normes esthétiques défendues d'un côté et de l'autre.

<sup>39</sup> B. Blanckeman, *op. cit.*, « Autorité », p. 68.

<sup>40</sup> Sur la topographie dans *L'Œuvre au noir*, voir L. Manea : « Configurations de l'espace renaissant dans le roman historique contemporain (Yourcenar, Rufin, Senges), dans A. Camus et R. Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, p. 141-153. En ligne : <https://books.openedition.org/pur/38362?lang=f>, consulté le 15 juin 2020.

<sup>41</sup> Marguerite Yourcenar développe l'importance des effets de contraste dans la composition lorsqu'elle évoque le projet de triptyque avorté sur les « Trois Elisabeth » dans « Jeux de miroirs et feux-follets », dans *Essais et Mémoires*, *op. cit.*, p. 338-346.

la table comme un espace où la remémoration du texte — donc la restitution de l'ordre de lecture avec des renvois paginaux — s'associe à la re-présentation chronologique ou thématique de ses composants. Elle « ré » ordonne ainsi la matière éparsée qu'un travail littéraire acharné a fondu dans l'œuvre d'art qu'est le livre. La transformation de la matière du rêve en œuvre artistique est particulièrement visible grâce à la table des matières de *Les Songes et des Sorts*, où l'uniformité soignée de l'appareil titulaire devient un tableau surréaliste dans lequel se côtoient un cadavre, une lépreuse et une caisse à fleurs. La matière historique est elle aussi réordonnée avec soin dans l'inventaire des chapitres de *L'Œuvre au Noir*, qui donne l'image d'une œuvre close et achevée par les références aux début et fin de l'aventure du personnage. Les tables des matières peuvent donc bien avoir été envisagées comme support à l'exhibition d'une poétique de la clôture et de l'achèvement, par contraste — plus peut-être que par opposition — avec l'expression sous forme de fragments de la composition hésitante revendiquée dans les brouillons et les carnets<sup>42</sup>. C'est pourtant vers cette dernière que semblent nous diriger les tables des matières des essais et de la trilogie parue dans les années quatre-vingt.

### III. Des tables fragmentaires : rassembler éclectiquement

Si les tables des œuvres romanesques ou des premiers essais comme *Les Songes et les sorts* tendent à exhiber au lecteur l'unité et l'achèvement du livre, celles des recueils d'essais composés tout au long de sa vie par Yourcenar produisent un effet inverse. Les tables des matières de *Sous bénéfice d'inventaire*, *Le Temps, ce grand sculpteur*, *En pèlerin et en étranger* et *Le Tour de la prison* donnent justement à voir leur dimension hétéroclite, tandis que le titre choisi, parfois emprunté à l'un des essais du recueil, revêt la fonction de « rejointement » que prenaient naguère en charge la présentation et la disposition de la table, indépendamment du titre.

---

<sup>42</sup> Anne-Yvonne Julien écrit justement qu'« indiscutablement, Marguerite Yourcenar cherche à persuader son lecteur qu'elle a cultivé l'informe, l'excès » lorsqu'elle évoque le projet à l'origine de *L'Œuvre au Noir* intitulé *Remous* dans ses carnets. L'élaboration des deux grands romans y est présentée comme réalisée sur fond de destruction, de brouillons perdus, déchirés, brûlés etc. : « Visiblement, il importe à l'écrivain, qui s'est vu parfois cantonné par la critique dans une forme de néo-classicisme un peu guindé, de revendiquer la possession de ces territoires du chaos » (A.-Y. Julien, *op. cit.*, p. 16).

|  |      |   |     |
|--|------|---|-----|
| <b>TABLE</b>   | 1690 | <i>Table</i>                                |     |
| <i>Avant-propos de l'éditeur</i>                         |      | X. Fêtes de l'an qui tourne                 | 359 |
| <b>ESSAIS</b>  |      | XI. Qui sait si l'âme des bêtes va en bas ? | 376 |
| <b>SOUS BÉNÉFICE D'INVENTAIRE</b>                        |      | XII. Cette facilité sinistre de mourir      | 377 |
| Les Visages de l'Histoire dans <i>l'Histoire auguste</i> |      | XIII. L'Andalousie ou les Hespérides        | 379 |
| <i>Les Tragiques</i> d'Agrippa d'Aubigné                 |      | XIV. Oppien ou <i>les Chasses</i>           | 391 |
| Ah, mon beau château                                     |      | XV. Une civilisation à cloisons étanches    | 396 |
| Le Cerveau noir de Piranèse                              |      | XVI. Approches du tantrisme                 | 398 |
| Selma Lagerlöf, conteuse épique                          | 1    | XVII. Écrit dans un jardin                  | 404 |
| Présentation critique de Constantin Cavafy               | 1    | XVIII. Tombeaux                             | 408 |
| Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann                 | 1    |   |     |
| <b>MISHIMA OU LA VISION DU VIDE</b>                      | 1    | <b>EN PÈLERIN ET EN ÉTRANGER</b>            |     |
| <b>LE TEMPS, CE GRAND SCULPTEUR</b>                      |      | I. Grèce et Sicile                          | 427 |
| I. Sur quelques lignes de Bède le Vénérable              | :    | II. L'Improvisation sur Innsbruck           | 430 |
| II. Sixtine  | :    | III. Forces du passé et forces de l'avenir  | 460 |
| III. Ton et langage dans le roman historique             | :    | IV. À un ami argentin qui me demandait mon  |     |
| IV. Le Temps, ce grand sculpteur                         | :    | opinion sur l'œuvre d'Enrique Larreta       | 465 |
| V. Sur un rêve de Dürer                                  | :    | V. Une exposition Poussin à New York        | 468 |
| VI. La Noblesse de l'échec                               | :    | VI. Suite d'estampes pour Kou-Kou-Haï       | 474 |
| VII. Bêtes à fourrure                                    | :    | VII. Mozart à Salzbourg                     | 481 |
| VIII. Jeux de miroirs et feux follets                    | :    | VIII. Ravenne ou le Péché mortel            | 485 |
| IX. Sur quelques thèmes érotiques et mystiques           | :    | IX. Une femme étincelante et timide         | 490 |
| de la <i>Gita-Govinda</i>                                | :    | X. Wilde rue des Beaux-Arts                 | 499 |
|  |      | XI. Faust 1936                              | 510 |
|  |      | XII. <i>L'Île des morts</i> de Böcklin      | 516 |
|  |      | XIII. Le Catalogue des idoles               | 523 |
|  |      | XIV. Carnets de notes, 1942-1948            | 526 |
|  |      | XV. L'homme qui aimait les pierres          | 535 |
|  |      | XVI. Les Charms de l'innocence              | 556 |
|  |      | XVII. L'homme qui signait avec un ruisseau  | 564 |
|  |      | XVIII. <i>Deux noirs</i> de Rembrandt       | 567 |
|  |      | XIX. Borges ou le Voyant                    | 571 |

Illustration n°5. Tables des matières de *Sous bénéfice d'inventaire* (1962), *Le Temps, ce grand sculpteur* (1983) et *En Pèlerin et en étranger* (1989)

Comme l'a montré Julie Hébert dans son analyse de la composition des essais de Yourcenar, le choix du titre du premier recueil emprunté à la terminologie juridique (*Sous bénéfice d'inventaire*) renvoie explicitement à la volonté d'exposer et de parcourir les pièces d'un héritage culturel dont Yourcenar ne garde que quelques fragments<sup>43</sup>. À partir du second recueil, une numérotation est introduite pour hiérarchiser les textes, plus nombreux, qui sera gardée par la suite (mais *En pèlerin et en étranger* paraît à titre posthume). Ce choix qui avait été exclu pour toute l'œuvre romanesque est donc une marque générique, mais il n'en renseigne pas moins sur une deuxième tendance dans la constitution des tables : à côté de l'évidence du lien tissé entre les composants du texte dans certaines tables, c'est la réticence à les relier, en apparence, qui domine ici. Comme l'explique Julie Hébert à propos de la volonté de Yourcenar de sous-titrer son recueil avec le terme « Essais » au pluriel :

<sup>43</sup> On pourra lire l'intégralité de cette étude très riche dans les chapitres II (« De revues en recueils, retouches et refontes ») et III (« Ton et langages de l'essai ») de la première partie de la thèse de Julie Hébert, *op. cit.*, p. 65-111 et 111-167.

À la différence de Valéry, qui avec le singulier de *Variété*, proclame d'entrée de jeu l'unité générique d'un recueil de textes hétéroclites, rédigés dans des circonstances très diverses, Marguerite Yourcenar veut mettre en lumière l'éventail de sujets abordés, la disparate régnant dans le recueil comme dans un inventaire après héritage ; comparaison suggérée par la formule juridique choisie pour titre. Occasion pour elle de vanter l'éclectisme de ses centres d'intérêt, de dénigrer encore une fois l'ahurissement supposé des critiques acharnés à chercher une unité thématique « naturellement » introuvable, cette correction, plus sérieusement, lui permet d'affirmer que l'unité du recueil n'est pas à chercher dans les sujets retenus, mais bien plutôt dans le sujet dont émanent tous ces textes, fussent-ils de commande, sujet qui suffit à fédérer en un tout cohérent ce mélange, cette collection d'études. « C'est la vie qui les relie », répondait-elle à Matthieu Galey, qui l'interrogeait sur l'ordonnance du recueil. Espérant ainsi couper court à toute question sur la composition, elle désigne sans l'explicitier une cohérence subjective, cryptée, délibérément inaccessible au lecteur<sup>44</sup>.

Cette poétique qui tend à mettre en évidence le caractère disparate du recueil contraste et cohabite avec celle du « monument » qu'on a souvent associée à Yourcenar. Les recueils d'essais apparaissent bien plus comme des « compilations » que comme des ensembles construits et cohérents<sup>45</sup>, tant par les sujets abordés que par les différences de structures et de tonalité entre les titres. L'effet disparate produit par les tables des œuvres essayistiques ne signifie pas pour autant qu'elles aient été moins composées que celles des œuvres romanesques. Au contraire, on sait à quel point Yourcenar a été attentive à la disposition des textes les uns par rapport aux autres au moment de leur publication en volume ; en insistant par exemple auprès de Claude Gallimard pour que le texte sur Selma Lagerlöf apparaisse entre celui sur Piranèse et celui sur Thomas Mann dans *Sous bénéfice d'inventaire*<sup>46</sup>. L'intransigeance discrète de la composition vise ainsi à donner toute son importance à l'effet suggéré par la succession des auteurs évoqués dans la table finale.

Pourquoi tenir à ce que Selma Lagerlöf soit entourée de Piranèse et de Cavafy en particulier ? Si le recueil devait suivre le fil d'une vie d'essayiste à travers la succession des sujets d'étude, la conteuse suédoise fermerait logiquement la marche, Marguerite Yourcenar n'ayant écrit qu'en 1975 cet essai mi-biographique mi-critique. En revanche, il semble que la composition soit simplement fidèle à la succession de ces « morceaux de vie », prélevés sur dix-sept siècles d'Histoire, de la rédaction supposée du début de l'Histoire auguste jusqu'à la mort, alors récente, de Thomas Mann, en 1955<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> J. Hébert, *op. cit.*, p. 72.

<sup>45</sup> J. Hébert, *op. cit.*, p. 87.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 70. Julie Hébert précise que : « Évoquant pour un autre correspondant cet ajout, Marguerite Yourcenar se dit « assez contente que ce portrait de femme prenne place à côté de ces divers portraits d'hommes ».

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 72.

Substituer discrètement à l'ordre chronologique de rédaction, indiqué discrètement à la fin de chaque essai à l'intérieur du livre, celui de l'Histoire revenait donc en même temps à exhiber une diversité culturelle et thématique que Yourcenar voulait mettre en avant. Depuis l'Antiquité avec *L'Histoire Auguste* (thème du premier essai) jusqu'à l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle avec Mann, l'ordonnement historique des sujets traités s'accorde avec la disparité des œuvres évoquées, tour à tour littéraires avec les textes sur d'Aubigné, Lagerlöf, Cavafy et Mann, ou architecturale avec « Ah, mon beau château » (sur Chenonceaux). La table tend donc à faire renoncer le lecteur à chercher une unité thématique entre les textes<sup>48</sup>, tandis que l'unité stylistique a disparu. Cet effet dont on sait pourtant qu'il n'est pas dû à une négligence de composition nous dit peut-être mieux que sous la forme d'un discours combien Yourcenar voyait dans cet assemblage de textes réunis par le titre un héritage subjectif, faisant de l'auteure le réceptacle « où se concentrent les influences les plus diverses », tout en mettant le lecteur en position de devenir avec elle le « légataire universel<sup>49</sup> » d'une succession qui, comme l'écrit Julie Hébert, ne s'arrête pas « aux limites étroites de la famille, ni même de la *gens* ou du groupe » mais qui s'étend « à l'univers entier, selon une filiation par le sens, et non plus par le sang<sup>50</sup> ».

Alors que les tables de *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au Noir*<sup>51</sup> Yourcenar utilisaient toutes les possibilités de la table pour créer un lien entre les différentes parties plus ou moins autonomes d'un même livre, dans les tables des essais au contraire les liens entre les textes apparaissent rapidement au fil de la lecture mais ils sont comme « dissous » dans la table. C'est le cas entre l'essai sur « Oppien ou les *Chasses* », qui évoque la représentation poétique de la traque des animaux depuis l'Antiquité, et le texte qui lui succède intitulé « Une civilisation à cloisons étanches » qui évoque la mort des animaux dans les abattoirs modernes. L'évidence du lien tissé entre les époques au cours d'une lecture ininterrompue est gommée dans la table par le titre du second essai qui ne renvoie pas explicitement à son contenu. C'est donc un lecteur-chercheur avec lequel Yourcenar souhaite dialoguer, en réunissant sans modification ni unification les titres de textes parus de manière autonome avant leur publication en volume. L'unité tonale y est volontairement

---

<sup>48</sup> Unité thématique d'autant moins exhibée que la table des matières ne répertorie pas les textes qui appartiennent à un même ensemble, donc à la même « thématique ». Les textes « En mémoire de Diotime : Jeanne de Vietinghoff », « Ébauche d'un Jean Schlumberger » et « Tombeau de Jacques Masui » qui appartiennent à la série « Tombeaux » dans *Le Temps, ce grand sculpteur* ne sont pas mentionnés dans la table.

<sup>49</sup> M. Yourcenar, *Archives du Nord*, *op. cit.*, p. 974. Cité par J. Hébert, *op. cit.*, p. 73.

<sup>50</sup> J. Hébert, *op. cit.*, p. 74. Elle ajoute : « De la terre entière, certes, mais après une sélection sévère sélection inversée, où c'est l'héritier qui choisit ses ascendants... ».

<sup>51</sup> Il faudrait ajouter celle de *Feux*. La table est aussi construite sur un patron titulaire uniforme, où s'insèrent les premières lignes de chaque série de « pensées » encadrant les textes poétiques. Sur la construction du recueil, l'influence de la symétrie antique sur Yourcenar et les liens tissés entre eux à l'intérieur des textes, voir R. Poignault., *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, *Latomus*, vol. I, 1995, p. 182-184.

rompue par des titres dont la forme interrogative surprend le lecteur d'une table moderne (« Qui sait si l'âme des bêtes s'en va en bas ? ») ou dont la syntaxe renvoie à un dialogue avec un destinataire (« À un ami argentin qui me demandait mon opinion sur l'œuvre d'Enrique Larreta »). À la variété des thèmes abordés s'ajoute une tendance périphrastique dans l'intitulation (« Une femme étincelante et timide » pour Virginia Woolf, « L'homme qui aimait les pierres » pour un essai sur Caillois, « L'homme qui signait avec un ruisseau » sur Ruysdael) qui renforce la dimension cryptée donnée à ce « seuil » du texte. Le but est avant tout de susciter la curiosité et l'étonnement du lecteur.

On pourrait penser que l'effet produit par ces tables est simplement à mettre sur le compte de l'objet littéraire lui-même puisque les essais de Yourcenar (à part *Mishima ou la vision du vide*) ont tous été recueillis en volumes après des prépublications en revue — sans changement de titre d'un support à l'autre. Ce serait ne pas tenir compte de l'unité conférée par la table à d'autres recueils d'essais (comme *Les Songes et les sorts*), mais surtout oublier la dimension elle aussi disparate des tables du *Labyrinthe du monde*. Car c'est bien la mise en avant d'une matière fragmentaire et fragmentée que Yourcenar met sous les yeux du lecteur qui consulte au hasard la table de *Souvenirs Pieux*, *d'Archives du Nord*, ou de *Quoi ? L'éternité*. Au-delà de la tripartition entre un premier volume consacré à la remontée généalogique du côté maternel, un second consacré à la famille paternelle, et un troisième qui accueille progressivement la figure de la petite Marguerite, l'équilibre et l'unité qui auraient pu ressortir de cette organisation on ne peut plus classique disparaît brutalement. La table des matières de *Souvenirs pieux* est de peu d'aide à celui ou celle qui voudrait en faire un usage « apéritif » pour découvrir ce que le volume promet de lui apprendre sur les ascendants de Yourcenar ou à qui cherchera tel portrait d'un ancêtre rencontré dans le fil de sa lecture.

|  |     |
|--|-----|
| <i>L'accouchement</i>                                  | 9   |
| <i>La tournée des châteaux</i>                         | 73  |
| <i>Deux voyageurs en route vers la région immuable</i> | 163 |
| <i>Fernande</i>  | 267 |
| NOTE   | 365 |

Illustration n°6 : Table des matières de *Souvenirs pieux* (1974)

Là où vingt-et-un intertitres étaient déployés dans la table profuse de *L'Œuvre au Noir*, quatre intertitres balisent sobrement l'ouvrage ; soit cinq fois moins pour une longueur de texte à peu près équivalente, à une quarantaine de page près. Tour à tour brefs (« L'Accouchement ») ou énigmatiques et métaphoriques (« La tournée des châteaux », « Deux voyageurs en route vers la région immuable »), les titres accusent une discontinuité qui n'en paraît que plus flagrante. Comme dans les tables « inventaires » des recueils d'essais, Yourcenar prend plaisir dans les tables du récit de l'histoire familiale à jouer sur les écarts entre la taille et la structure des titres. La longue phrase qui donne son titre à l'avant-dernier chapitre de *Souvenirs pieux* brouille les frontières des discours, ne ressemblant ni véritablement à une phrase qu'on aurait extraite du texte, ni véritablement à un titre. Au sein du texte, la phrase averbale annonce tout naturellement le récit d'un nouvel épisode (l'histoire des deux grands oncles de Yourcenar, Rémo et Octave). Mais au sein de la table, le titre rompt une continuité qui aurait pu s'instaurer — s'exhiber — entre les parties. Est-ce à dire que la table n'aurait, cette fois, pas véritablement été anticipée ? Elle produit pourtant un effet de « boucle » rendu particulièrement visible par la brièveté de la table. L'ordre chronologique qu'on aurait pu attendre des mémoires y est en effet concurrencé par un schéma cyclique qui mènera le lecteur de « L'Accouchement », qui ouvre le portrait de la mère, à « Fernande », c'est-à-dire de nouveau à la mère — tandis que, là aussi, le fil de la lecture gomme cet aspect, puisque le chapitre intitulé « Fernande » est l'aboutissement logique d'un développement qui est remonté jusqu'aux ancêtres maternels du XVII<sup>e</sup> siècle avant d'arriver au début du XX<sup>e</sup>.

Entre la table des matières de *L'Œuvre au Noir* et celle du premier volume du *Labyrinthe du monde*, on est donc passé d'un niveau de détail élevé, et surtout d'une uniformité quasi totale de l'appareil titulaire, à une table largement réduite, aux titres hétéroclites, à la sobriété et à la logique déconcertantes. La hiérarchisation (même sommaire) qui organisait la table de *L'Œuvre au Noir* et l'harmonie stylistique qui caractérisait celle des *Mémoires d'Hadrien* ont disparu. Dans la table des matières d'*Archives du Nord*, une répartition tripartite est réintroduite, mais comme pour mieux mettre en évidence la dimension lacunaire de la table. La symétrie qui semble s'installer entre les deux premières parties, chacune divisée en deux « épisodes », est rompue par la troisième qui ne comprend, elle, qu'un chapitre. L'isolement de cet ultime titre déséquilibre la table et peut donner au lecteur l'impression que l'ouvrage est inachevé, alors que c'était l'effet de clôture qui dominait dans les tables des œuvres romanesques précédentes. Outre cette disposition dont le déséquilibre est flagrant par rapport aux tables des matières jusque-là élaborées par Yourcenar, le choix du référencement des épisodes à partir de la deuxième partie d'*Archives du Nord* semble lui aussi exhiber sa dimension

partielle et lacunaire en inscrivant dans la table des détails *a priori* « insignifiants », typiques du souvenir défaillant à partir duquel s'élabore le récit.

LE LABYRINTHE DU MONDE, II  
ARCHIVES DU NORD

|                         |      |
|-------------------------|------|
| Première partie         |      |
| La Nuit des temps       | 953  |
| Le Réseau               | 968  |
| Deuxième partie         |      |
| Le Jeune Michel Charles | 1007 |
| Rue Marais              | 1045 |
| Troisième partie        |      |
| Ananké                  | 1103 |
| Note                    | 1183 |

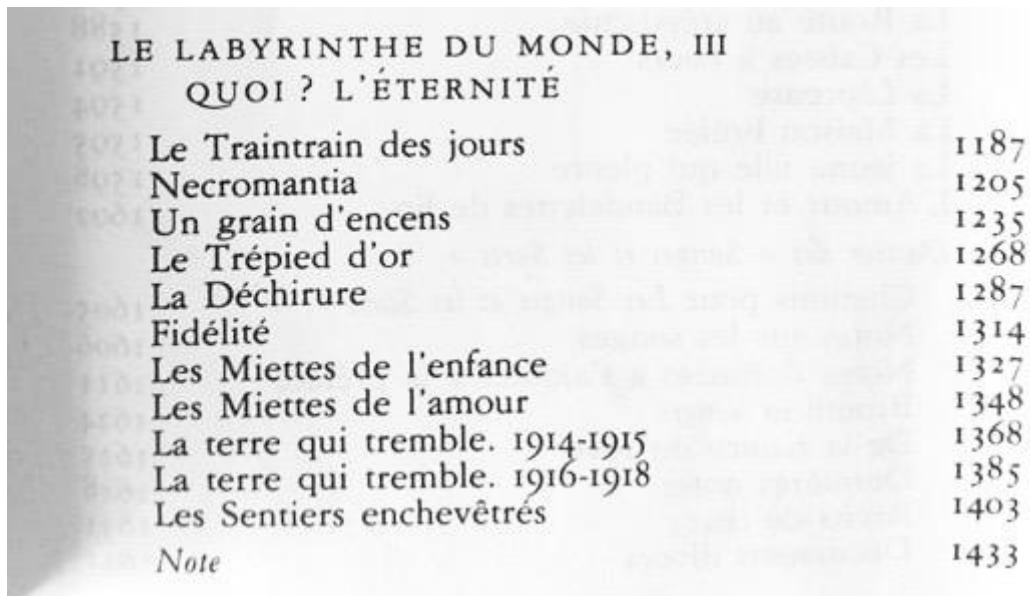
Illustration n°7 : Table des matières d'*Archives du Nord* (1977)

C'est le cas du titre « Rue Marais », inscription lisible sur une plaque de rue, qui évoque par métonymie la grand-mère paternelle de Yourcenar, et de la formule grecque « Ananké » (« La Fatalité »), inscription tatouée sur le bras de Michel de Crayencour que Yourcenar érige en symbole de la vie de son père. Le choix même du titre « Le jeune Michel Charles » peut se lire comme l'annonce d'un texte parcellaire, qui s'attachera à raconter une « partie » de vie (les années d'avant le mariage), mais renonce à saisir dans sa totalité et son achèvement l'histoire du personnage (le grand-père paternel). Comme les titres réunis dans les recueils d'essais qui faisaient référence à nombre d'artistes, d'œuvres, de lieux, et plus généralement à un héritage littéraire et culturel (Cavafy, la *Gita Govinda*), la table des matières d'*Archives du Nord* exhibe des détails « historiques » ou issus de la mémoire personnelle (le nom d'une rue) ainsi transformés par l'écriture en « trésors archéologiques<sup>52</sup> » que la table des matières a la charge d'exposer.

Le procédé est encore plus net dans la table de *Quoi ? L'éternité* (publié de manière posthume).

<sup>52</sup> J. Hébert, *op. cit.*, p. 84.





| LE LABYRINTHE DU MONDE, III     |      |
|---------------------------------|------|
| QUOI ? L'ÉTERNITÉ               |      |
| Le Traintrain des jours         | 1187 |
| Necromantia                     | 1205 |
| Un grain d'encens               | 1235 |
| Le Trépied d'or                 | 1268 |
| La Déchirure                    | 1287 |
| Fidélité                        | 1314 |
| Les Miettes de l'enfance        | 1327 |
| Les Miettes de l'amour          | 1348 |
| La terre qui tremble. 1914-1915 | 1368 |
| La terre qui tremble. 1916-1918 | 1385 |
| Les Sentiers enchevêtrés        | 1403 |
| Note                            | 1433 |

Illustration n°8. Table des matières de *Quoi ? L'éternité* (posthume, 1988)

Pour la première fois, Yourcenar y indique des dates qui montrent l'impossibilité d'une saisie panoramique du récit raconté et donne l'image d'un récit fragmenté en épisodes très courts à l'échelle de l'histoire humaine et terrestre. Les dates indiquées dans la dernière table (1914-1916 et 1916-1918) contrastent avec le titre du premier chapitre du volume précédent (« La Nuit des temps »). Dans ces tables, c'est la matière même qui est répertoriée, mais sans proposer un fil à tisser entre ces bribes de souvenirs. La manière de les « rejointoyer » a laissé place à un inventaire informe qui exhibe l'impossible ordonnancement des souvenirs qui le composent, sans jamais former une ligne — ou une liste — dont la cohérence ne serait même qu'apparente. La structure de la table apparaît alors comme un écho à l'un des thèmes mis en valeur par les titres : celui de l'émiettement de la mémoire et des souvenirs (« Les miettes de l'enfance », « Les miettes de l'amour »).

Des premières aux dernières tables, Yourcenar n'exhibe donc plus l'évidence du « rejointement » qui préside à l'élaboration de chaque livre. Sans renoncer à donner de sa matière une représentation uniformisée et hiérarchisée, les tables, lieu de réunion et d'exhibition des composants du texte, deviennent plutôt le lieu d'exposition de l'irréductible isolement des souvenirs et des faits que Yourcenar, au sein même du récit, tâche de rapprocher les uns des autres sans y parvenir<sup>53</sup>, dans des mémoires qui procèdent par retours en arrières et ellipses<sup>54</sup>. Pourtant, l'œuvre à l'apparence inachevée et déséquilibrée n'en a pas moins de valeur que les précédentes, soigneusement (re)composées et harmonisées. Les tables du *Labyrinthe du monde* donnent une représentation visuelle de l'impossible rapprochement des fragments de matières dont le lien a été brisé par le passage du Temps, laissant voir les « blancs » qui jalonnent une Histoire qui va bien au-delà de

la seule histoire humaine, mais remonte aux premiers temps de la formation du monde. Le modèle de la juxtaposition se substitue à celui de la succession (chronologique) et devient prédominant dans l'écriture, comme le montre le chapitre d'*Archives du Nord* intitulé « Le Réseau » :

« Je ne vais donc pas m'attarder à suivre génération par génération des Cleenwerk lentement devenus Crayencour (...) Je voudrais, à propos d'une dizaine de ces lignées dont je sais encore quelque chose, noter ici des analogies, des fréquences, des cheminements parallèles ou au contraire divergents<sup>55</sup> »

La table des matières issue de cette poétique peut donc faire penser à « l'exsangue et squelettique nomenclature » ou au « fond d'oubli » sur lesquels se détachent des souvenirs « fragmentaires, saisissants » que l'on se remémore « sans les ressentir, sans les revoir<sup>56</sup> ».

Ce faisant, les tables deviennent le lieu de l'expression visuelle de la méditation sur le temps menée par Yourcenar<sup>57</sup>. Si elles ont pu exhiber la composition d'une œuvre close et harmonieuse où l'artiste cherchait d'abord à « rejointoyer » les fragments d'une œuvre menacée par l'écoulement du temps, Yourcenar y montre aussi une image fragmentée de ses écrits, d'où disparaît toute structure argumentative ou rhétorique. C'est cette *réticence* à montrer la continuité et la cohérence d'une œuvre close rendue possible par l'utopie d'une « Tellus stabilita » que montrent les dernières tables d'une œuvre qui a la conscience de plus en plus vive de s'ériger sur « une terre qui tremble ». Cette évolution de la forme des tables chez Yourcenar invite donc à les considérer moins comme des paratextes accessoires que comme des textes quasi autonomes, à la fois porteurs de pré-textes intrigants pour le lecteur et annonceurs du texte à venir.

---

<sup>53</sup> À plusieurs reprises, Yourcenar exprime le doute qui la prend à « rejointoyer » un lieu et un autre, tant les différences d'une époque à l'autre les ont éloignés. Cette expression du doute s'exprime dès les premières pages de *Souvenirs pieux* lorsqu'elle semble assister en spectatrice à sa naissance : « Que cet enfant soit moi, je n'en puis doute sans douter de tout. Néanmoins, pour triompher en partie du sentiment d'irréalité que me donne cette identification, je suis forcée, tout comme je le serais pour un personnage historique que j'aurais tenté de recréer, de m'accrocher à des bribes de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main, à des informations tirées de bouts de lettres (...) que notre avidité de savoir pressure au-delà de ce qu'ils peuvent donner (...) Ces bribes de faits crus connus (...) je me mets ici les rejointoyer pour voir ce que va donner leur assemblage : l'image d'une personne et de quelques autres (...) ou, ça et là, une échappée momentanée sur ce qui est sans nom et sans forme » (M. Yourcenar, *Souvenirs pieux*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 707-708).

<sup>54</sup> La dimension en partie arbitraire de la progression du récit du fait des « blancs » laissés par le temps est sans cesse rappelée par Yourcenar elle-même, qui conduit avec autorité mais aussi amusement le lecteur ou la lectrice d'un épisode à l'autre : « Arrêtons-nous là » ; « Reprenons » ; Patience ! (...) nous arriverons toujours assez vite à nous-mêmes » (M. Yourcenar, *Archives du Nord*, in *Œuvres romanesques*, op.cit., p. 970 et p. 974).

<sup>55</sup> M. Yourcenar, *Archives du Nord*, op. cit., p. 974.

<sup>56</sup> M. Yourcenar, *Les Songes et les sorts*, Préface, op. cit., p. 1540.

<sup>57</sup> Le titre du recueil est pris à un vers du poème « À l'arc de triomphe » d'Hugo : « Et laissez le temps, ce grand sculpteur, travailler à toutes les statues ».

## PLAN

---

- I. Des tables de « manières » : (re)composer harmonieusement
- II. Des tables « inventaires » : réordonner uniformément
- III. Des tables fragmentaires : rassembler éclectiquement

## AUTEUR

---

Palmyre de La Touanne

[Voir ses autres contributions](#)