



HAL
open science

Analyse réceptionnelle des colloques consacrés à Marguerite Yourcenar : une critique diversifiée pour un sujet complexe

Maria-Antonietta Masiello

► **To cite this version:**

Maria-Antonietta Masiello. Analyse réceptionnelle des colloques consacrés à Marguerite Yourcenar : une critique diversifiée pour un sujet complexe. Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II; Università del Salento. Dipartimento di lingue e letterature straniere (Lecce (Italie)), 2012. Français. NNT : 2012CLF20028 . tel-01065669

HAL Id: tel-01065669

<https://theses.hal.science/tel-01065669>

Submitted on 18 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÀ DEL SALENTO
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL
ÉCOLE DOCTORALE DES LETTRES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

DOTTORATO IN STUDI LINGUISTICI, STORICO-LETTERARI E INTERCULTURALI
DOCTORAT EN LITTÉRATURE FRANÇAISE

XXIII CICLO

Thèse de Doctorat en Cotutelle

**ANALYSE RÉCEPTIONNELLE
DES COLLOQUES CONSACRÉS À
MARGUERITE YOURCENAR**

Une critique diversifiée pour un sujet complexe

Coordinatrice :
Ch.ma Prof.ssa Alizia Romanovic

Tutor :
Ch.ma Prof.ssa Barbara Wojciechowska

Co-Tutor :
Ch.mo Prof. Rémy Poignault

Dottoranda :
Dott.ssa Maria Antonietta Masiello

*Construire, c'est collaborer avec la terre :
c'est mettre une marque humaine sur un paysage
qui en sera modifié à jamais.*

(Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*,
1982, p. 384)

Remerciements

La réalisation de cette thèse a été une occasion merveilleuse de rencontrer de nombreuses personnes et d'avoir des échanges avec elles. Je reconnais que chacune a apporté, à des degrés divers, mais avec une égale bienveillance, une contribution positive à sa finalisation. Mes dettes de reconnaissance à leur égard sont, de ce point de vue, énormes. Je remercie profondément tous ceux qui m'ont psychologiquement et spirituellement aidée à terminer ce travail de longue haleine.

Je souhaite remercier en premier lieu mon directeur de thèse, Mme Barbara Wojciechowska, professeur de l'Università del Salento, pour m'avoir accueillie au sein de son groupe de travail. Son encouragement et ses suggestions m'ont aidée à bien mener ma thèse. Je lui suis infiniment reconnaissante pour sa disponibilité, ses qualités pédagogiques et scientifiques. J'ai beaucoup appris à ses côtés et je lui adresse toute ma gratitude.

Mes remerciements les plus chaleureux vont à M. Rémy Poignault, professeur de l'Université Blaise Pascal, d'avoir accepté de codiriger mes travaux et de m'avoir témoigné sa confiance. Je lui suis également reconnaissante pour la finesse de ses attitudes sur le plan aussi bien humain que scientifique. Ses remarques successives ont permis d'améliorer les différentes versions de ce travail. Il a toujours trouvé comme promoteur le juste équilibre entre la liberté qu'il m'a laissée dans le choix des grandes orientations et dans la détermination des pistes à suivre, d'une part, et un soutien total et sans faille dans les moments délicats, d'autre part. De lui, j'ai toujours reçu non seulement les encouragements dont le doctorant a tant besoin, mais aussi de précieux conseils. Grâce à son

approche respectueuse de la personne humaine, je me suis continuellement sentie à l'aise.

Je tiens à remercier toutes mes camarades du département de français de Lecce, plus particulièrement celles qui se reconnaîtront, pour leur soutien et leur bonne humeur. Je voudrais remercier aussi tout le personnel du laboratoire CELIS, qui m'a chaleureusement accueillie pendant la période de recherche à Clermont-Ferrand.

Cet ouvrage n'aurait jamais vu le jour sans le soutien inconditionnel de mes proches. D'abord mon copain, Giacomo, qui m'a sans cesse encouragée et qui a passé beaucoup de temps à discuter avec moi de l'approche psychologique de mon travail. Je remercie aussi mes parents pour leur soutien au cours de ces longues années d'études et sans lesquels je n'en serais pas là aujourd'hui. Notamment, je remercie mon père, qui a mis à profit sa retraite professionnelle pour la relecture totale de cette thèse. Il a procédé à une chasse sans merci aux fautes d'orthographe et aux coquilles.

À tous ces gens, je dédie cette thèse, dans l'espoir qu'elle donnera à plusieurs le goût d'une meilleure connaissance de Marguerite Yourcenar et le plaisir de la recherche littéraire, pour que la littérature soit un domaine de jouissances esthétiques, voire un accès à la connaissance intérieure de l'homme, puisque, d'une part, en tant qu'informatrice, la littérature nous enseigne des faits dont nous étions absents et que, d'autre part, elle est un guide pour les hommes et les interpelle au sujet de tout ce qui peut constituer une entrave pour leur bien-être.

Table des matières

TOME I

Présentation de la recherche	p. 9
Chapitre I : La critique littéraire: quelques précurseurs de la théorie de la réception	p. 20
I.1 Introduction	p. 21
I.2 Les différentes théories de critique littéraire	p. 22
I.2.1 Au-delà du seuil	p. 22
I.2.2 Les modèles du « devoir être » : la forme-traité	p. 23
I.2.3 À la recherche du sens : la forme-commentaire	p. 26
I.2.4 Le débat sur le goût	p. 28
I.2.5 La compréhension historique	p. 29
I.3 Le tournant romantique : critique comme participation	p. 31
I.3.1 Littérature et histoire	p. 35
I.3.2 La critique : une question scientifique au XIXe siècle	p. 38
I.3.3 Impressionnisme et éclectisme	p. 40
I.3.4 L'appréciation esthétique	p. 42
I.3.5 La transition des premières années du XXe siècle	p. 45
I.4 L'apport de la linguistique	p. 47
I.4.1 Les espions du style	p. 48
I.4.2 La méthode formelle	p. 50
I.4.3 Système et fonction : vers le structuralisme	p. 52
I.4.4 Le cas du signifiant	p. 53
I.4.5 La science du récit	p. 55
I.4.6 Sémantique-sémiotique	p. 56
I.4.7 La culture comme univers des signes	p. 57
I.5 La conception matérialiste de l'histoire	p. 58
I.5.1 Littérature et politique	p. 59
I.5.1.1 Gramsci et les différents niveaux de jugement critique	p. 60
I.5.2 Esthétique et prospective de Lukàcs	p. 62
I.5.3 Les études sociales de Francfort	p. 63
I.5.4 Marxisme et structuralisme	p. 67
I.5.5 Le travail des signes	p. 69
I.6 L'analyse de la profondeur	p. 70
I.6.1 La conception de l'art de Freud	p. 72
I.6.2 Psychanalyse de l'auteur, du personnage et des effets	p. 73
I.6.3 Dans le réseau des images	p. 75
I.6.4 Psychanalyse et structure du langage	p. 77

I.7 La lecture comme expérience	p. 79
I.7.1 Le cas Blanchot	p. 83
I.7.2 Le débat sur l'herméneutique	p. 84
I.7.3 Du poststructuralisme à la déconstruction	p. 88
I.7.4 Le relativisme des interprétations	p. 89
I.8 Bakhtine, Frye et Starobinski	p. 91
I.8.1 Bakhtine et la littérature pluri-discursive	p. 91
I.8.2 L'approche « mythique » de Frye	p. 93
I.8.3 La « relation critique » pour Starobinski	p. 94
I.9 L'École de Constance	p. 95
I.9.1 Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser	p. 100
I.10 Conclusion	p. 109

Chapitre II : Les premiers rencontres autour de l'œuvre de Marguerite Yourcenar (Évolution diachronique)	p. 112
II.1 Introduction	p. 113
II.1.1 Les différents genres d'analyse	p. 115
II.1.2 L'attention focalisée sur Marguerite Yourcenar	p. 119
II.2 « Marguerite Yourcenar »	p. 122
II.3 « Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire »	p. 133
II.4 « Giornata Internazionale di studio sull'opera di Marguerite Yourcenar »	p. 151
II.5 « Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie »	p. 157
II.6 Conclusion	p. 175

Chapitre III : Produire, présenter, promouvoir Le triomphe du paratexte	p. 177
III.1 Introduction	p. 178
III.2 Les sociétés et les centres d'étude yourcenariens	p. 180
III.2.1 La SIEY	p. 180
III.2.2 L'ACEY	p. 183
III.2.3 Le CIDMY	p. 184
III.2.4 La Villa Marguerite Yourcenar	p. 185
III.2.5 Le Musée et l'Association nationale des lecteurs et amis	p. 186
III.3 Un premier bilan	p. 187
III.4 Marguerite Yourcenar aux frontières du texte	p. 216
III.5 La lettre et l'œuvre. Les correspondances créatrices	p. 228
III.6 Yourcenar et le lecteur	p. 242
III.7 Conclusion	p. 244

Chapitre IV : Une narration qui parle toujours	p. 246
IV.1 Introduction	p. 247

IV.2 L'art et le côté sociocritique	p. 248
IV.3 L'Histoire et ses multiples facettes	p. 261
IV.3.1 Raconter l'histoire et le mythe dans le roman	p. 261
IV.3.2 L'Histoire avec le voyage et l'écriture	p. 274
IV.3.3 « Les diagonales du temps »	p. 286
IV.4 Deux thèmes focaux de l'œuvre yourcenarienne	p. 293
IV.4.1 « Le sacré »	p. 293
IV.4.2 « Les visages de la mort »	p. 300
IV. 5 Au croisement des cultures	p. 305
IV. 5.1 L'espace romanesque de la Méditerranée	p. 306
IV.5.2 Le regard yourcenarien sur les civilisations	p. 310
IV.5.3 « Marguerite Yourcenar citoyenne du monde »	p. 312
IV.5.4 Les visions de la ville	p. 316
IV.5.5 Entre littérature et science	p. 323
IV.5.6 L'enfance et les enfances	p. 326
IV.5.7 « Retour aux sources »	p. 329
IV.6 Naissance et identité d'une écrivaine	p. 333
IV.6.1 « Un certain lundi 8 juin 1903 »	p. 334
IV.6.2 Identité et altérité	p. 339
IV.7 Le théâtre et l'Orient	p. 344
IV.7.1 « Rencontres autour du théâtre »	p. 345
IV.7.2 « La scène mythique »	p. 347
IV.7.3 La beauté et l'énigme de l'Orient	p. 350
IV.8 Conclusion	p. 354

TOME II

Chapitre V : Appréciation de l'écriture yourcenarienne	p. 357
V.1 Introduction	p. 358
V.2 L'écriture archéologique, mémoires <i>sui generis</i>	p. 361
V.2.1 Une « écriture de l'autre »	p. 362
V.2.2 « Écriture, réécriture, traduction »	p. 369
V.2.3 Une « écriture de l'exil »	p. 377
V.2.4 L'écriture des essais	p. 383
V.2.5 Yourcenar, un « écrivain du XIXe siècle ? »	p. 393
V.2.6 Une « écriture du moi »	p. 404
V.2.7 « L'alchimie de la création » et « la clôture »	p. 410
V.2.8 Une « écriture du pouvoir »	p. 413
V.2.9 L'écriture de <i>Denier du rêve</i>	p. 422
V.3 Narrer est un destin	p. 428
V.3.1 « Une écriture femme ? »	p. 428
V.3.2 Une écriture « du masculin »	p. 436
V.4 De l'écriture à la lecture	p. 442

V.5 L'écriture poétique	p. 450
V.6 Sur les traces des accidents passagers	p. 458
V.7 Une écriture vers l'Universalité	p. 465
V.8 Conclusion	p. 477
En guise de conclusion	p. 480
Annexe	
Structures rationnelles appliquées aux colloques consacrés à Marguerite Yourcenar depuis 1987	p. 493
Bibliographie sélective	p. 595
Œuvres de Marguerite Yourcenar	p. 596
Œuvres sur Marguerite Yourcenar	p. 599
Articles sur Marguerite Yourcenar	p. 604
Œuvres de critique littéraire	p. 619
Repères en ligne	p. 634
Les rencontres consacrées à Marguerite Yourcenar de 1984 à nos jours	p. 635

Présentation de la recherche

Celui qui écrit – un texte – celui qui lit : entre ces entités complémentaires se réalise la magie de la réception littéraire. Au cœur de toute communication, réside le mystère de sa réception : qui reçoit, quoi et comment ? Qui influence qui ? Avec quels résultats ?

« L'œuvre propose, l'homme dispose ». ¹ Cette formule de Barthes résume le mécanisme de la réception, entre le pouvoir de suggestion indéfini d'un texte et les différentes motivations d'un lecteur. Il s'agit d'un point d'intersection du sujet et de l'objet, d'un moment décisif dans la décodification d'un message, de la rencontre de deux mondes différents.

La notion de « réception » recouvre des objets et des méthodes variés, relevant de traditions intellectuelles distinctes. Le terme lui-même renvoie à l'« esthétique de la réception », développée dans le domaine de la littérature à partir des années 1960, au sein de l'École de Constance, par l'universitaire allemand Hans Robert Jauss. Selon lui, une œuvre littéraire ne se constitue qu'au moment où elle devient l'objet de l'expérience littéraire des contemporains ou de la postérité. ² Dans cette conception profondément historiciste, l'œuvre a nécessairement un caractère polysémique, du fait de la pluralité des lecteurs et surtout des époques ou des contextes qui sont les leurs. La tâche de l'interprète consiste alors à reconstituer l'« horizon d'attente » du premier public, l'ensemble des conventions et des références partagées par celui-ci, et à mesurer l'écart esthétique que porte l'œuvre nouvelle qu'il considère, en se servant des réactions du public et des jugements de la critique. Mais cette esthétique de la réception ne vise pas uniquement le moment de la création des œuvres et leur pouvoir de

¹ Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 52.

² Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 169, [1978] 1990, 305 pp.

subversion face aux attentes des contemporains. La succession des interprétations dans le temps figure également à son programme. Ainsi cette théorie ne conçoit pas la signification des œuvres comme univoque et stable, mais, tout à l'inverse, comme historiquement construite et dialogique, puisque produite dans le champ séparant les propositions de l'œuvre et les multiples réponses des lecteurs.

La partie introductive de notre travail tentera de donner un bref excursus du panorama de la critique littéraire, en cherchant à délinéer quelques précurseurs de la théorie de la réception littéraire. Nous allons proposer un itinéraire dans l'histoire littéraire, de l'Antiquité à la Renaissance, de l'Humanisme au Réalisme et au Naturalisme, du Symbolisme à la Psychanalyse, du Formalisme à la Sémiologie.

On trouvera d'abord une critique traditionnelle, la forme-traité d'Aristote et de Platon, et la forme-commentaire de Dante et de Diderot. On analysera le débat sur le goût, avec Hume, Burke et Kant ; et après on passera au procès sur l'évolution mené par Vico et Brecht. La critique comme participation sera au centre des pensées romantiques, entre l'historisme tolérant de Goethe et la valeur du mélange et de l'antithèse de Schlegel. Ensuite, au XIXe siècle, avec Taine et Brunetière, la critique sera une question scientifique, et avec Baudelaire et Sainte-Beuve, la critique deviendra impressionniste et éclectique.

La transition des premières années du XXe siècle sera caractérisée par la sobriété et l'intériorité avec les italiens Serra et Boine. Et, finalement, on arrivera au XXe siècle, à l'apport de la linguistique avec Spitzer, Auerbach et le *New Criticism* de Tate et Brooks. La vision de la littérature change et, par conséquent, même la critique montre un nouveau visage, grâce au formalisme, au structuralisme, à la narratologie, à la sémiotique, au symbolisme, à l'esthétisme, à la sociologie, à la psychanalyse. Une critique qui ouvre la voie à l'idée d'une pluralité de lectures possibles.

La lecture, comme élément essentiel de la théorie de la réception, peut atteindre deux niveaux : un niveau centrifuge, sur l'axe syntagmatique narratif, et un niveau centripète, qui articule l'intratextuel à l'intertextuel. Également, on retrouve deux

types de lecteurs, correspondant à ces deux lectures³ : le lecteur-consommateur, intéressé à la lecture en soi (lecture rapide, plaisir métonymique), et le lecteur-interprète, intéressé au texte et à son plaisir (plaisir métaphorique). Les deux plans de lecture-réception du texte littéraire pourraient se fondre dans une seule pratique, dans une perspective sémiotique ; à l'intérieur d'un modèle sémiotique axé sur plusieurs niveaux (syntactique, sémantique, pragmatique,...), entre la dimension descriptive-analytique (intra-textuelle), scientifiquement fondée, et la dimension interprétative (inter- et trans- textuelle).⁴

À présent, à notre avis, le renouvellement de la critique opéré par Giambattista Vico avec sa « science nouvelle », sa métaphysique poétique, sa « métacritique », et les recherches herméneutiques de l'École de Constance, ont tenté de combler le hiatus entre le sujet et l'objet et de rendre enfin compte du processus interne de la réception. La réception n'est pas seulement l'un des pôles de la communication ; elle est le véritable moteur de l'histoire littéraire et de l'évolution culturelle. Hans Robert Jauss a finalement poussé plus loin la théorisation du phénomène de la réception, en cherchant à élucider, d'une part l'optique du lecteur par le moyen de la notion husserlienne d'*horizon d'attente*, et, de l'autre, l'articulation du dialogue entre le lecteur et l'œuvre grâce à la fameuse « logique de la question et de la réponse », due à Gadamer. L'un des mérites de Jauss est d'avoir tenté le premier de décrire les structures réceptrices qui composent cet horizon du lecteur. Il s'agit des catégories fondamentales de ce pré-savoir au moyen duquel la conscience va toujours au-devant de l'expérience, et qui, dans le cas de l'expérience esthétique, renvoient à un système de références culturelles acquises. Dans cette pré-science complexe, Jauss distingue le rôle des notions de genres, de thèmes et de formes, mais il discerne aussi l'intervention d'un sentiment plus profond des rapports entre le fictif et le réel. Cependant, au lieu de suivre l'action de ces structures dans leur pouvoir constituant, à travers l'ensemble des opérations dynamiques de synthèses qui définissent le processus de la réception, Jauss fixe ces structures

³ P. PAIONI, «Il piacere della lettura», in *Didattiche della lingua materna e della lingua seconda*, Actes du colloque tenu à Chiusi de la Verna, Italie (20-22 septembre 1979), Firenze, Nardini, 1981, pp. 276-280.

⁴ *Cfr.*, Alba PELLEGRINO CECCARELLI, «Ricezione del testo teatrale», dans *Lettura e ricezione del testo*, Actes du colloque international tenu à Lecce, Italie (8-11 octobre 1981), textes réunis par Barbara Wojciechowska Bianco, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1982, pp. 177-192.

référentielles en un système clos et constitué de normes esthétiques. Le but de Jauss n'est pas d'élaborer une véritable théorie de la réception, mais de fonder une sorte d'esthétique empirique.

Par le présent travail, nous nous proposons de contribuer aux recherches yourcenariennes en explorant un aspect qui, nous semble-t-il, n'a pas encore été étudié en profondeur, c'est-à-dire celui de la réception de la production yourcenarienne à travers la critique des colloques.

De la copieuse production née de la lecture de l'œuvre de Marguerite Yourcenar⁵, nous avons choisi ces textes de son épitexte car ils sont produits à des moments propices aux rencontres, aux échanges et aux découvertes. Un colloque permet de souligner l'idée d'une littérature en mouvement, des nombreux profits de chaque expérience de lecteur, des effets produits par la rencontre de plusieurs exégètes.

La critique de colloque met au jour et évalue les caractéristiques formelles et sémantiques des œuvres, leurs effets sur le spectateur/public. Cette critique serait alors une critique élargie aux questions de contextes de production et d'exposition des études, aux questions de leur usage (critique instrumentale), de leur place et de leur rôle dans l'espace public.

Notre étude cherchera à mettre en pratique la démarche théorique abordée dans la première partie de ce travail. Avec une "lecture" de *textes littéraires*, notre but sera de mettre de l'ordre dans le dédale des théories à ce sujet, en montrant que toute approche sur la réception doit situer son objet dans une triple dimension du processus herméneutique : la compréhension, l'interprétation et l'application du texte à la situation historique de l'interprète.

Selon la méthodologie de la réception de Jauss, qui fournit des outils pour une relecture critique de tout produit littéraire, nous allons étudier les actes des colloques consacrés à Marguerite Yourcenar sur la base de différents genres d'analyse : l'édition du texte, l'analyse thématique, lexicale et sémantique, herméneutique, génétique, pragmatique, psychocritique, sociocritique, l'étude du paratexte (épitexte et péri-texte) et l'étude comparatiste.

⁵ Voir la précieuse bibliographie fournie par Françoise BONALI-FIQUET, *Réception de l'Œuvre de Marguerite Yourcenar: Essai de bibliographie chronologique (1922-1994)*, Tours, SIEY, 1994, pp. 239 ; et *Marguerite Yourcenar: Essai de bibliographie chronologique (1995-2006)*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2007, pp. 131.

L'idée de cette étude est née en 2003, quand nous avons fait la "connaissance" d'un étrange homme qui vit le passage du Moyen Âge à la Renaissance, et qui, en raison de ses pensées novatrices, capture notre attention, à un tel point que nous sommes poussée à refaire dans les rues de Bruges chacune des allées et venues de Zénon, à visiter les beautés de ce petit centre flamand. Et, quelques jours plus tard, nous nous abandonnons à la "lecture" personnelle d'André Delvaux et, de ce moment-là, nous sommes complètement absorbée par la magie yourcenarienne.

Sur cette écrivaine les mots exprimés par le monde littéraire donnent abondance de détails, d'éclaircissements, d'idées. En suivant le filon d'une critique "constructive", nous chercherons à *analyser* le monde yourcenarien à travers la production critique *produite* à l'occasion des colloques organisés sur l'œuvre et la personne de Marguerite Yourcenar. Nous proposons ici une « critique de la critique » des actes parus dans les dernières vingt-sept années, au long de quarante-quatre rencontres "yourcenariennes".

Tout d'abord, nous allons suivre un ordre chronologique des colloques, en étudiant l'évolution diachronique et les relatives variations.

En 1984, l'Espagnole Elena Real a été la pionnière des promoteurs des rencontres yourcenariennes ; elle a laissé carte blanche aux *critiques*, dans le premier colloque qu'elle a organisé, pour connaître les différents points abordés par eux et commencer à tracer des lignes guides dans la production de cette séduisante écrivaine française.

Après le colloque de Valencia, un an plus tard, on bouge en France, précisément à Tours, pour le deuxième rendez-vous qui porte lui aussi, tout simplement le titre de « Marguerite Yourcenar », bien que, pour la publication des Actes, les éditeurs y ajoutent après-coup un sous-titre qui rend l'ensemble plus défini : *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, qui présente cinq rubriques toujours très générales, mais qui indiquent des thématiques qui ont émergé au cours du premier colloque, et annoncent les autres colloques à venir.

Et, dans la même année, les passionnés de l'œuvre yourcenarienne se rencontrent en Italie, à Pavie, sur un sujet encore très général, certes, mais où se produit le

ralliement de l'un des groupes les plus fidèles et les plus solides au sein des études yourcenariennes, le groupe italien.

Presque un an plus tard, en 1986, l'Université de Valencia prend une nouvelle fois l'initiative et organise un nouveau colloque, mais les organisateurs proposent cette fois un sujet bien précis et tout à fait passionnant : *Marguerite Yourcenar. Biographie, Autobiographie.*

Ces quatre premiers colloques peuvent être considérés comme les rencontres promotrices d'un long voyage dans l'art yourcenarien.

L'intérêt manifesté en seulement trois années se révèle si important que « produire, présenter, promouvoir » deviennent une prérogative pour le groupe yourcenarien. Dans la troisième partie de ce travail nous présenterons plusieurs sociétés et centres d'étude qui voient le jour à partir du 1987, poussés par ce besoin de divulgation et de critique « saine » et judicieuse autour de l'œuvre et la personne de Marguerite Yourcenar, en donnant la possibilité d'échanges, de confrontations et d'une production variée à ce sujet. On citera, la société internationale S.I.E.Y., son antenne colombienne, A.C.E.Y., la société belge C.I.D.M.Y., la Villa Marguerite Yourcenar dans le Nord-Pas-de-Calais, le Musée Marguerite Yourcenar, et l'Association nationale des lecteurs et amis de Yourcenar.

Nous allons ensuite abandonner l'ordre historique des colloques, pour essayer de tracer un premier bilan de ce type d'échange particulier. D'abord, notre attention se focalisera sur le colloque de Clermont-Ferrand en 2007, *La réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar* , centré totalement sur l'épitéxte yourcenarien. Deux précédentes rencontres avaient essayé à pénétrer cet univers de contour des textes yourcenariens, l'une de Paris en 1994, *Marguerite Yourcenar aux frontières du texte*, et l'autre de Toulon en 2004, *La lettre et l'œuvre. Les correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar.*

Nous examinerons, ainsi, l'appareil paratextuel des œuvres yourcenariennes, puisque l'étude du paratexte semble être l'approche préférée par les intervenants de ces trois colloques. Le paratexte représente un efficace guide de lecture, avec des recommandations, des suggestions sur le contenu de l'œuvre, des indications pour le destinataire. Et les trois colloques que nous allons découvrir dans ce

chapitre se proposent d'étudier la façon dont le paratexte sert le Texte, en étant un auxiliaire ; à travers les différentes interprétations de l'œuvre yourcenarienne, on cherchera à démontrer que le paratexte acquiert une certaine autonomie et devient lui-même texte. L'écrivaine confie à ce procédé l'espérance d'une ouverture dans le cadre d'une collaboration entre celui qui écrit les pages et celui qui les reçoit. Ces trois colloques soulignent le rôle fondamental joué par le lecteur dans la production yourcenarienne ; le lecteur est au centre de ses pensées et de son écriture. Yourcenar s'intéresse à illustrer l'échange inextricable entre sa vie et son œuvre, entre le texte et ce qui peut paraître un hors-texte, en tissant de mille manières son autobiographie morcelée et indirecte dans les interstices de ses écrits les plus impersonnels.

Déjà les sept premiers colloques étudiés attestent que l'œuvre yourcenarienne est « une narration qui parle toujours ».

Le premier rendez-vous espagnol a marqué la date d'ouverture des travaux critiques, et, après cette rencontre, en 1988, les "amis" yourcenariens se questionnent sur son art caractéristique. Depuis ce moment-là, ils commencent à analyser les aspects thématologiques de l'œuvre yourcenarienne : la Méditerranée, les origines, l'exil, biographie et autobiographie, histoire et mythe, le théâtre, le sacré, la mort, l'universalité, etc. Tout cela nous permet de saisir dans le détail les lignes de force et certains *topoi* de la production de Marguerite Yourcenar.

Les intervenants du colloque d'Anvers du 1990 se questionnent alors sur le rôle de l'histoire et du mythe dans la production romanesque yourcenarienne. Et, trois années plus tard, une nouvelle rencontre italienne continue la réflexion sur l'histoire, à côté du voyage et de l'écriture.

De son côté, le colloque de Cerisy la Salle, organisé en 2006, se focalise sur « les diagonales du temps », vu que la production littéraire yourcenarienne invite à penser aux formes, aux productions esthétiques, aux impulsions de civilisation, aux idéologies du vingtième siècle. Cette rencontre donne l'occasion de questionner la modernité de Yourcenar, d'une écrivaine face à son temps.

On recourt alors à l'analepse dans notre promenade critique à la découverte des rencontres yourcenariennes, puisque on se reporte à 1992, où deux colloques sont organisés autour des mêmes éléments pivots de l'œuvre de notre écrivaine. D'une

part, la rencontre belge porte l'intérêt sur le sacré, qui, pour l'écrivaine, se révèle dans plusieurs domaines privilégiés, tels que le cosmos, l'œuvre d'art et la conscience humaine. Et, à côté du sacré, dans l'œuvre yourcenarienne, le thème de la mort est fréquemment ponctué ; la rencontre américaine essaye de pénétrer cette expérience ultime des personnages-clefs ou des comparses, à travers laquelle l'auteure rappelle la précarité de la vie et cherche à déclencher ses méditations, pour se préparer à sa mort authentique.

En suivant ce "voyage déchronologique", notre regard ira aux "amis" yourcenariens réunis à Clermont-Ferrand en 1991, qui portent leur attention sur les valeurs symboliques de l'expérience méditerranéenne de l'écrivaine, au carrefour des courants des pensées, des croyances et des traditions d'origine diverse. Et deux années plus tard, ils se rencontrent en Bulgarie pour examiner la pensée yourcenarienne au sujet des civilisations éloignées, méconnues ou oubliées.

On est face à une auteure « citoyenne du monde », par son acte d'écriture et les très nombreuses traductions de ses ouvrages ; les exégètes qui se donnent rendez-vous en Roumanie en 1993 analysent alors le parcours de l'espace yourcenarien, entre voyage et écriture, grâce à la rencontre avec l'*autre*, qui révèle les états d'âme et les interrogations de l'auteure.

L'écriture yourcenarienne fait revivre l'espace de la ville avec les personnages qui la peuplent. Nombreuses sont les villes, méditerranéennes ou non, évoquées dans son œuvre ; la ville comme lieu d'action est presque personnifiée pour Yourcenar, elle est intimement liée à ses habitants. Voilà pourquoi, en 1998, une rencontre est organisée en Italie sur ce thème.

Au centre de la réflexion de notre auteure il y a la recherche du vrai, et dans cette quête la littérature rencontre la science ; c'est alors que le groupe yourcenarien se donne rendez-vous à Nicosie, en 2003, pour réfléchir sur les recherches de Yourcenar dans l'écriture de ses romans.

Dans la même année, qui coïncide avec le centenaire de la naissance de notre académicienne, une autre rencontre est organisée dans le Nord de la France, pour étudier l'enfance de Yourcenar, située dans la Flandre, source d'inspiration pour sa création romanesque.

Chez elle, tout est source ; déjà en 1993, le « retour aux sources » se trouve au centre des réflexions d'un colloque roumain qui ouvre la voie au questionnement sur la naissance et l'identité de notre écrivaine. Recherche qui continue en 2003, à l'occasion de la rencontre parisienne *Marguerite Yourcenar « un certain lundi 8 juin 1903 »*, et, aussi, en 2008, à l'occasion du colloque hollandais *Identité et altérité chez Marguerite Yourcenar*.

Parallèlement à l'écriture romanesque, on retrouve l'écriture des œuvres théâtrales. Nous allons dédier la dernière partie de ce chapitre à analyser deux rencontres organisées dans les années 1989 et 1990, respectivement en France et en Italie, au sujet du théâtre yourcenarien.

L'œuvre dramatique est le lieu choisi par Yourcenar pour converser avec son lecteur, même si sa création théâtrale relève, au départ, d'une démarche personnelle liée à son désir d'altérité, devenir *autre*, faire l'expérience de la vie sous une autre forme ; ou peut-être à la volonté de n'être pas simplement *personne*, comme un maître de Nô, vide d'existence pour se voir doté d'une nouvelle humanité, par le truchement du masque. Elle offre au lecteur des pièces aux résonances multiples de temps et d'espace potentiels, des rencontres avec soi-même et avec les grands mythes universels, avec l'Orient, avec des formes artistiques et théâtrales "autres", comme « l'ample et flottant paysage métaphorique des Nô »⁶. La rencontre dans le Nord français en 1995 se propose d'exploiter cet univers oriental dans la pensée yourcenarienne.

Comment faut-il définir alors l'écriture yourcenarienne ?

Le dernier chapitre de ce travail essaiera de répondre à cette question, abordée dans les colloques analysés précédemment. Nous allons proposer une critique de seize colloques qui s'intéressent à l'écriture yourcenarienne, étudiée dans sa rencontre avec l'*autre*, en rapport avec le *moi*, dans l'exil, dans les essais, l'alchimie, la clôture, le pouvoir. Des intervenants se questionnent aussi sur le genre de cette écriture et d'autres se demandent si l'on est vraiment devant une auteure du XXe siècle.

⁶ Marguerite YOURCENAR, *Avant-propos. Cinq Nô modernes* de Yukio Mishima, Paris, Gallimard, 1991, p. 20.

Pour cette raison, le groupe yourcenarien cherche à exploiter la poétique ou la poéticité dans l'écriture yourcenarienne, sans oublier son écriture critique, qui se rattache à d'autres écritures et, dans les lectures, se délinée un univers particulier. Dans ce "monde" très importants sont les rôles des personnages, de l'*autre*, les enjeux idéologiques de la narration, la réalité de l'année 1934, exploitée dans *Denier du rêve* en particulier, un récit moderne où la grande histoire sert à l'invention romanesque.

Avec son écriture, Yourcenar atteint une universalité et une profondeur de pensée, alliée à une rigueur éthique, qui touche et bouleverse les critiques de son œuvre.

C'est ainsi que l'œuvre yourcenarienne peut, sous certaines conditions, en misant sur l'universel et en modelant « à l'antique »⁷, se retrouver en avance sur son temps et sur les vogues.

De Montréal à Tours, de l'Angleterre à l'Italie, de Thessalonique à Bogotá, de Rome à Dublin, de l'Andalousie au Languedoc, de l'Argentine à l'Asie, de l'Italie à l'Espagne, au centre des réflexions au long de dix-sept ans il y a l'appréciation de cette écriture particulière.

Une écriture qui encore aujourd'hui, en 2012, stimule la curiosité du groupe yourcenarien qui va se rencontrer encore une fois à Chypre pour questionner *Le(s) style(s) de Marguerite Yourcenar*⁸.

La recherche de style est devenue omniprésente dans un monde qui ne cesse d'inventer et a besoin d'identité et de reconnaissance sur cette base. Le style retrace, par définition, une manière d'agir et d'être particulière. En rappelant les mots de Nietzsche, on a besoin de

donner du style à son caractère – voilà un art grand et rare! Celui-là l'exerce qui embrasse tout ce que sa nature offre de forces et de faiblesses, et qui sait ensuite si bien l'intégrer à un plan artistique que chaque élément apparaisse comme un morceau d'art et de raison et que même la faiblesse ait la vertu de charmer le regard.⁹

⁷ Marguerite YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1974, p. 78.

⁸ Colloque prévu du 4 au 6 octobre 2012, à l'Université de Chypre (Nicosie), sous l'organisation de May CHEHAB, et le comité scientifique formé par Carminella Biondi, Maurice Delcroix, Rémy Poignault et Bruno Blanckeman.

⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Œuvres philosophiques complètes V*, (trad. P. Klossowski), Paris, Gallimard, 1982, p.197.

Et, comme cela a été souligné par une intervenante à un colloque italien¹⁰, Yourcenar éprouve, sait et écrit : l'écriture devient le lieu de la plénitude, d'un bonheur qui peut éclairer celui qui écrit pour l'éternité.

Nous ajoutons même que celui qui s'abandonne à la lecture des textes yourcenariens y est absorbé et éprouve la joie de la découverte et du voyage dans un univers magique.

¹⁰ Elena PESSINI, « Raconter le voyage, exercice de style ou pratique de l'instantané », *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et modalités d'une écriture critique*, sous la direction de Carminella BIONDI, Françoise BONALI FIQUET, Maria CAVAZZUTI et Elena PESSINI, SIEY, Tours, 2000, pp. 257-268.

CHAPITRE I

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE : QUELQUES PRÉCURSEURS DE LA THÉORIE DE LA RÉCEPTION

1.1 Introduction

À quoi bon la critique? À quoi bon? Vaste et terrible point d'interrogation, qui saisit la critique au collet dès les premiers pas qu'elle veut faire dans son premier chapitre. L'artiste reproche tout d'abord à la critique de ne pouvoir rien enseigner au bourgeois, qui ne veut ni peindre, ni rimer, ni à l'art, puisque c'est de ses entrailles que la critique est sortie. Et pourtant que d'artistes de ce temps-ci doivent à elle seule leur pauvre renommée! C'est peut-être là le vrai reproche à lui faire.¹

Il s'agit d'une question que Baudelaire se pose dans son « Salon de 1846 », mais elle serait aussi appropriée au début du XXI^e siècle, sans peut-être recevoir la même réponse.

Dans le champ littéraire, la relation que l'objet *texte* entretient avec un lecteur, un récepteur², lui permet d'exister. Dans cette optique, le critique est un lecteur privilégié, destinataire et même destinataire du texte.

Le texte littéraire et le texte critique se trouvent ainsi, tous les deux, dans la *notion de critique littéraire*.

Dans le seul domaine littéraire, le terme de *critique*, tout comme l'anglais *criticism*, peut désigner un jugement, ou une analyse d'œuvre, ou, plutôt, une exégèse à caractère scientifique ressortissant à une science de la littérature.

En suivant alors la question de Baudelaire, à quoi bon une entrée du DITL³ sur la critique? En premier lieu, parce qu'en littérature, le discours critique est nécessaire à l'œuvre. Son utilité est reconnue par les auteurs eux-mêmes qui ont besoin de voir leurs œuvres prolongées, objectivées ; ils ont besoin de comprendre ce qu'ils ont fait par l'approche d'un autre.

La critique littéraire savante a pour fonction de prolonger un enchantement et de l'interrompre en même temps. On recherche le roman théorique du roman. Pour un écrivain, déjà la deuxième lecture prolonge son plaisir et, en même temps, elle lui permet de passer au stade de l'analyse et de l'organisation.

¹ Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, pp. 417-418.

² En littérature, la réception est la façon dont une idée ou une œuvre est reçue par quelqu'un.

³ *Dictionnaire international des termes littéraires*, Coopérative de recherche fondée par l'Association Internationale de Littérature Comparée (AILC), 1964, sous la direction de Robert Escarpit, Directeur scientifique Jean-Marie Grassin.

Toute la critique littéraire de ces vingt dernières années s'est concentrée sur la question de l'essence de la littérature, de son fonctionnement interne. Est-ce vraiment ce qu'il y a de plus intéressant à chercher dans la littérature ? La question de son effet, de sa fonction ne mérite-t-elle pas autant d'intérêt ?

N'importe qui lisant un texte, même s'il le fait dans la solitude, n'est jamais vraiment seul : les lectures précédentes continuent à l'influencer et, quelle que soit la façon dont il se comporte, peut-être sans le savoir, il se réfère à des méthodes désormais établies. En même temps, chaque lecteur est responsable de faire exister le texte une fois de plus : qu'il le veuille ou non, il est un nouveau critique. Quel que soit le texte, il est toujours utile de connaître la discussion autour de la critique. Quel est son but ? La critique doit-elle se limiter à un support "léger", en quantité suffisante pour faciliter la compréhension ? Ou, bien, doit-elle émettre un jugement ? Ces problèmes et beaucoup d'autres ont été débattus dans le cours du temps avec une grande masse de formulations théoriques et méthodologies d'enquête, souvent en concurrence entre elles.

Dans ce chapitre, en suivant le travail de l'Italien Francesco Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*⁴, nous allons donner un panorama, même s'il n'est pas exhaustif, des théories de la critique littéraire. On s'arrêtera sur quelques fondateurs ou représentants les plus influents, qui ont ouvert la voie à la théorie de la réception.

1.2 Les différentes théories de critique littéraire

Les méthodes de critique littéraire ne doivent pas être considérées comme des procédures rigides ; ce sont, plutôt, des hypothèses de travail, toutes à vérifier et, éventuellement, à modifier un déterminé texte.

1.2.1 Au-delà du seuil

Selon l'étymologie du terme *critique*⁵, la critique, comme examen des

⁴ Cfr., l'importante étude de critique littéraire, produite par Francesco MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci Editore, 2005, 251 pp.

⁵ Du latin *criticus*, issu du grec ancien κριτικός *kritikos* (« capable de discernement, de jugement ») apparenté à κρίσις *crisis* (« crise ») ; dérivé du verbe *krinein* (qui signifie « juger »),

textes, a commencé en Grèce antique.

On trouve les alertes dans la philosophie de Platon. D'un côté, dans *La République*⁶, Platon arrive à répudier et presque à censurer les *fausses fables* des poètes : l'éducation dans l'État idéal ne doit pas s'inspirer de ces fables, mais seulement d'imitations qui proposent de bons modèles sociaux. Toutefois, Platon même avait offert une solution différente toute en faveur de la différence de l'art : dans le dialogue intitulé *Ion*, la poésie est une fureur sacrée (en grec *mania*) qui apparente le poète à un être divin. Le feu de son esprit est comparé à la force magnétique qui tient unis les anneaux d'une chaîne.

L'art a quelque chose qui dépasse la limite de la raison. Le *Traité du Sublime*⁷ attribué à Longin (213-273) pose les grands auteurs au-dessus des existences communes puisque sources d'irrésistible enthousiasme. Comme l'auteur est possédé de la divine inspiration, même l'auditeur est transporté par l'irrésistible fascination de cette force.

Par contre, pour Théophile Gautier (1811-1872), le critique n'est rien d'autre qu'un écrivain raté ; il est un eunuque obligé à assister aux amusements du patron.

1.2.2 Les modèles du « devoir être » : la forme-traité

Pour longtemps, le traité a été la forme dominante de la réflexion sur la littérature, en configurant une activité critique vue comme construction d'un modèle. Aucun jugement ne peut avoir un modèle dérivé des expériences précédentes du critique, mais les modèles peuvent être plus ou moins ductiles et ouverts.

Le prototype de la forme-traité peut être vu dans la *Poétique* d'Aristote. Il considère la littérature comme un mode de représentation. Il s'agit toujours d'imitation ; si l'historien doit décrire les choses réellement arrivées, le poète doit

« séparer », « choisir », « décider », « passer au tamis »). D'une certaine façon, être critique c'est faire passer une chose au crible d'un jugement.

⁶ PLATON, *La République*, Paris, Éd. Flammarion Nouvelle, 2002, 801 pp. Il s'agit d'un dialogue à la fois politique et psychologique, dans la mesure où son propos est justement de montrer que l'un ne peut être séparé de l'autre, que la politique n'est rien de plus que les tentatives faites par l'homme pour mettre de l'ordre, ou du désordre, dans sa vie sociale et intérieure.

⁷ LONGIN, *Traité du Sublime*, traduit par Nicolas Boileau, Paris, Le Livre de Poche, 1995, 214 pp.

s'occuper de ces choses qui peuvent arriver. Ainsi, le vraisemblable artistique peut cohabiter avec le vrai.

D'un côté, Platon nous parle de *mimesis* et diégèse ; de l'autre, Aristote de l'extension de la *mimesis*.⁸

Aristote étend la *mimesis* comme idée générale des représentations à un principe global, et articule ultérieurement la réflexion sur les genres, en prenant en considération, au-delà des modalités, les moyens et, surtout, les objets (si les personnes imitées sont nobles ou ignobles). Cette dernière alternative vaut à distinguer la tragédie, qui traite de grands hommes, de la comédie, et, en se basant sur des caractères de moindre importance, touche des sujets bas et triviaux. Ainsi, au schéma classificatoire se superpose une hiérarchie de valeurs qui voit la tragédie au sommet de l'échelle. Dans la *Poétique*, le travail d'explication technique est toujours lié à l'activité jugeante. L'intention normative pousserait le traité en avant, vers les œuvres futures auxquelles le chemin est indiqué. Aristote lie l'idéal de la beauté à l'unité de l'œuvre comme cohérence et rapport des parties. La beauté est énoncée en termes d'organicité : l'œuvre doit avoir la même harmonie et la même proportion qu'un organisme vivant.

Sur la question de l'effet, Aristote se différencie de Platon : la théorie de la *catharsis* ne coïncide pas avec la théorie de la *manie*. La tragédie, à travers des cas qui suscitent de la pitié et de la terreur, produit la purification (*katharsis*) de ce genre de passions. On n'a pas donc un déchaînement de l'émotivité, mais les sentiments ambivalents, d'un côté de participation (la pitié), de l'autre de rejet (la terreur), suscités par la tragédie, sont destinés à être dépassés et clarifiés dans une sorte de prise de conscience collective des spectateurs.

L'*Ars poetica* d'Horace laisse plus de marges de liberté. Ce texte fournit des conseils plutôt que des prescriptions : l'avantage, l'équilibre, la non-contradiction. Horace pose la fonction de la poésie entre l'affabilité et la valeur éducative, donc entre l'utile et l'agréable. La figure du critique est évoquée contre le sans-gêne et la présomption des mauvais poètes. Le poète doit devenir un Aristarque (archétype du juge sévère) dans la correction des détails. La fonction de la critique dans l'âge classique est éminemment réformatrice.

⁸ Cfr., Hadrien FRANCE-LANORD, *Heidegger, Aristote et Platon. Dialogue à trois voix*, Paris, Cerf, 2011, 116 pp.

Comme Horace, même Cicéron, avec ses *Dialogues* (notamment *De oratore*, mais aussi *Brutus*, par exemple) et Quintilien, avec son *Institution oratoire*, essayent de pratiquer la critique comme évaluation des textes dans leur rapport avec le langage et avec le style, par exemple l'atticisme⁹ et l'asianisme¹⁰ chez les orateurs grecs puis latins.

Les auteurs de traités italiens du XVI^e siècle ont été les principaux héritiers d'Aristote. La *Poétique* a été remise en circulation d'abord en version latine, ensuite dans l'original grec. Quelques aspects ont été raidis, par exemple le critère de l'unité fixé dans les trois unités d'action, de temps et de lieu. La même *catharsis* était entendue comme plaisir mental, en accord avec la morale chrétienne, comme purgation des passions perturbatrices telles que l'ire (la colère), l'avarice ou la luxure. Le principe de l'art comme imitation était repris même dans le sens de l'exemplarité de la tradition classique. La recherche sur les genres s'élargit même à ceux qui n'étaient pas traités par Aristote, comme la satire ou l'élégie.

L'auto-conscience est exaltée, en polémique avec la conception platonicienne de la fureur. Dans le versant platonicien du traité, le degré d'émanation fantastique de la poésie et sa valeur de clé ésotérique du monde s'accroissent. Giordano Bruno (1548-1600), dans *De gli eroici furori*¹¹, affirmait que les règles dérivent de la poésie et ne pouvaient pas être imposées. Contre la codification des genres littéraires, il affirmait qu'il y a autant de genres que de poètes.

Les auteurs de traités du XVII^e siècle se concentreront sur la notion d'acuité.¹²

En Baltasar Gracian (1601-1658), auteur du traité *L'acuité et l'art du talent*, et en Emanuele Tesauro (1592-1675), auteur du *Télescope aristotélique*, on trouve

⁹ L'atticisme est la délicatesse de goût et de langage.

¹⁰ Le terme asianisme ne désigne pas une forme de langue, mais un style bien reconnaissable, fondé sur un discours plein d'artifices, d'expédients techniques et jouant sur les sonorités. Né en réaction à la rhétorique de l'Attique, il s'impose ainsi comme une forme de discours brillante et efficace, mais il tombe graduellement dans l'enflure et le *pathos*, l'exagération, les effets faciles, les tournures maniérées et recherchées.

¹¹ Giordano BRUNO, *De gli eroici furori* ("Des héroïques fureurs"). *Parigi, appresso Antonio Baio l'anno 1585*, in *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Micheli Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000, 202 pp.

¹² On fait référence ici au travail de Jean-Pierre CAVAILLÉ, « Histoires d'équivoques », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 33/2004, mis en ligne le 05 septembre 2008, consulté le 22 avril 2011. URL : <http://ccrh.revues.org/254> ; DOI : 10.4000/ccrh.254

des références plus à l'Aristote de la *Rhétorique* qu'à celui de la *Poétique*. Le problème n'est plus la vraisemblance, mais plutôt l'habileté de donner du goût, avec des solutions trouvées et toujours plus audacieuses : une vérité en soi crue. Les baroques évaluent au maximum l'invention et la nouveauté. Comme Gracian l'a écrit, l'issue du talent est un miracle, fruit d'une manière subtile de raisonner. Le texte représente une sorte de banc d'essai dans lequel l'auteur est appelé à se distinguer par sa finesse. L'équilibre est mis à dure épreuve et on peut arriver même à admettre la contradiction comme point limite de la hardiesse. La fin que les baroques se proposent est de solliciter le destinataire avec une stimulation continue en le tenant en suspens, pour ensuite le surprendre avec des résultats inattendus, dont l'étonnement.

Dans l'*Art poétique*, Nicolas Boileau (1636-1711) pose comme valeurs à la lumière du bon sens le naturel, le vraisemblable, l'équilibre, le juste moyen, la spontanéité et l'harmonie. Il prêche la clarté, en demandant au texte littéraire de communiquer, sans forcer le lecteur à quelque fatigue, selon la valeur de la fluidité. La rationalité soutenue par Boileau ne se montre pas à travers la construction d'un devoir être, en soi cohérente, mais est avalisée d'un renvoi au public. Se poser le problème du public, de la façon de tenir éveillée son attention, indique que le succès artistique doit être conquis sur le champ.

1.2.3 À la recherche du sens : la forme-commentaire

L'autre grande façon dans laquelle depuis l'antiquité l'activité critique a été exercée a été le commentaire¹³. Tandis que la forme-traité veut avoir une fonction de guide, la forme commentaire se met au service du texte. En travaillant à ses marges et en le rendant plus compréhensible, pour le rendre plus proche au lecteur et favoriser, donc, le transfert de la tradition. Des annotations de source différente peuvent cohabiter et varier en de multiples directions. De nos jours, dans ladite édition critique, le commentaire philologique acquiert une importance particulière, visant à établir l'exactitude du texte et la succession de ses états. La première grande entreprise philologique a été accomplie par les Alexandrins avec la constitution définitive des poèmes homériques. La tâche du commentaire est que

¹³ Voir à ce propos l'œuvre de Régine BORDERIE, *Le commentaire composé : littérature française et comparée*, Paris, Éd. Vuibert, 1997, 173 pp.

le geste, avec lequel l'œuvre est offerte au lecteur, comporte l'aplanissement des difficultés, la résolution des passages obscurs. Là où le texte ne communique pas immédiatement, l'interprétation devient nécessaire. Le nom classique de l'art de l'interprétation est *herméneutique*. Les anciens ont lu Homère à travers l'allégorie, terme qui indique *dire autre*. Les absurdités du mythe pouvaient être conçues comme un merveilleux revêtement de concepts moraux. Dans le Moyen Âge, l'interprétation assumera un rôle culturel prioritaire : dans le christianisme, la religion se fonde sur un livre, les Écritures Sacrées, qui parlent par des énigmes et des paraboles. Plus qu'à la rationalisation du mythe, l'exégèse biblique tend à accéder au sens mystique, au mystère voilé dans le Mot. Il faut même reconnaître à l'exégèse une productivité inventive qui est arrivée à s'articuler dans la doctrine des quatre sens : littéral, allégorique (un personnage représentait une vertu), morale (une indication pour le comportement) et anagogique (une projection dans la perspective de l'histoire du salut).

Dante Alighieri (1265-1321) a adopté la doctrine des quatre sens surtout dans les pages du *Convivio*, à travers l'autocommentaire, qu'il écrit à l'abri de ses textes comme intégration et aide à la compréhension. Dante met en évidence la raison qu'on obtient en expliquant le sens littéral en vue de la réalisation de la vérité allégorique cachée sous le manteau des fables. Tirer quelque chose de profond et de non immédiatement visible n'est pas sans problèmes : en effet, une fois qu'on a perdu la certitude dans le sens immédiatement communiqué, il semble que rien ne puisse freiner l'arbitraire de l'interprétation.

On peut comprendre ce qu'on veut ? Cet interrogatif produira aux seuils de l'âge moderne un écartement entre le commentaire philologique et l'interprétation critique.

Bénit Spinoza (1632-1677), dans son *Traité théologico-politique* soutient qu'on doit distinguer entre vérité et sens littéral : le second peut être établi, tandis que pour la première il faut laisser à chacun le droit de juger librement. Spinoza précise même quelques critères sur la base desquels élucider le sens de l'Écriture : l'emploi de la langue, le contexte, l'histoire des textes. Les prophètes ont voulu offrir des hiéroglyphes dans le sens négatif parce qu'on ne peut pas déduire le signifié, mais seulement chercher à le deviner. Il est évident que la polémique de

Spinoza concerne le fait de fixer autoritairement l'interprétation. Il restitue à l'interprète sa liberté.

Même le philosophe des Lumières, Denis Diderot (1713-1784), dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, adopte le terme hiéroglyphique. Il faut saisir l'esprit qui anime et vivifie toutes les parties du texte, conçu comme un tissu de hiéroglyphes entassés les uns sur les autres. Chaque poésie est emblématique. Pour délicat et subtil qu'il soit, ce niveau de compréhension n'est pas concédé à tous, mais le nœud décisif réside dans le hiéroglyphique. Même si ces remarques de Diderot sur les lecteurs des hiéroglyphes poétiques ne parviennent pas à se défaire de certaines connotations élitaires (« l'homme de goût » etc.), il faudra bien voir que l'exigence de certaines techniques interprétatives¹⁴ (qui d'ailleurs font appel autant à la raison, la « sagacité », qu'à l'imagination), conduit Diderot à entamer l'autre grande discussion esthétique de sa *Lettre*, celle qui porte sur un éventuel principe d'unité dans les arts.

Avec le philosophe allemand, Ernst Schleiermacher, (1768-1834) et son herméneutique romantique, l'interprétation réservée aux pas obscurs est remplacée par une interprétation de l'auteur, et ainsi le texte est remis aux caractéristiques psychologiques de l'écrivain. On parle alors d'herméneutique psychologique.

1.2.4 Le débat sur le goût

Le philosophe écossais, David Hume (1711-1776), avec sa *Règle du goût*, part de la constatation de la grande variété des goûts, et affirme que la beauté que nous percevons n'est pas une qualité inhérente aux choses, mais est liée à notre regard subjectif. Elle existe seulement dans les esprits qui contemplant les choses, et chaque esprit perçoit une beauté différente. À partir du *fatum* empirique, que quelques œuvres reçoivent des approbations majeures et qui sont objet d'une admiration durable, Hume penche à croire qu'il existe une structure mentale qui induit l'homme à éprouver du plaisir pour quelques qualités et du chagrin pour d'autres.

¹⁴ Que l'interprétation des œuvres d'art ne soit pas gratuite, mais exige une connaissance formelle des techniques artistiques, cela constituera également l'un des acquis de la critique d'art ultérieure de Diderot.

Edmund Burke¹⁵, en posant un essai *Sur le goût*, au début de son œuvre *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, est parvenu à l'affirmation que les différences des jugements sont des différences de degrés qui dépendent des dons naturels et de l'exercice.

Dans la *Critique du Jugement* d'Emmanuel Kant¹⁶ (1724-1804), puisque juger belle quelque chose signifie s'apercevoir de l'accord de l'objet avec nos facultés cognitives, le jugement renvoie à un sens commun et cela rend licite l'espoir de l'approbation et de l'adhésion d'autrui. Donc, selon Kant, on ne peut pas discuter sur le goût mais on peut légitimement se mesurer avec lui. Le bon goût est pour Kant celui qui est désintéressé. Dans le jugement entrent en jeu l'imagination et le concept. La poésie est vue comme une exhibition d'un concept, jointe avec la circulation d'une quantité d'autres pensées, ayant l'effet de fortifier l'esprit. Également, Kant met en lumière l'ambivalence et l'interconnexion des réactions du plaisir et du chagrin, en arrachant ainsi l'art à la simple dégustation de l'agréable. Kant suggère quelques maximes sur le goût : « penser soi-même » (et donc originalement), « penser largement » (dans la perspective de la communauté humaine), « penser pour être toujours en accord avec soi-même » (de façon conséquente).

1.2.5 La compréhension historique

La considération sur l'origine historique des textes porte à jeter un regard sur le processus de l'évolution.

En Italie, depuis la première moitié du XVIIIe siècle, Giambattista Vico, philosophe et savant, avec sa *Scienza nuova (Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura dei popoli)* (1725), inaugure une approche historique de la littérature, qui, à la différence des timides essais français, allait renouveler profondément les méthodes critiques. Dans cette œuvre colossale, Vico construit sa méthode historique comme un système d'interprétation philologique des textes successifs de la culture occidentale depuis Virgile : la mythologie, la

¹⁵ Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Saint-Girons, B. (éd), Paris, Vrin, 1990.

¹⁶ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.

poésie et le droit. Son originalité réside dans sa conception de l'histoire non comme récit visant la vérité, mais comme simple narration (le simple fait de raconter) et transformation des éléments à l'intérieur de l'histoire de la culture.

Aussi ne sépare-t-il pas littérature (poésie), droit et histoire.¹⁷

Vico cherche à lire le développement selon les phases de la vie humaine. La littérature, ou mieux la poésie, se trouve dans une des phases initiales, dans l'époque héroïque quand les hommes par manque des catégories intellectuelles utilisaient les fables, les mythes et les métaphores. Une telle conception a le mérite de reconnaître à la poésie sa valeur cognitive et sa fonction sociale.

Il s'agit surtout pour lui de rechercher ce qui est commun et différent à la fois aux nations, en revenant au commencement de leur histoire et en situant chaque vestige dans son milieu. Or, si la poésie est commune à tous les peuples, elle trouve des significations différentes selon les cas. Ainsi, amené souvent à évoquer Homère, Vico l'aborde d'emblée selon un point de vue historique: « Si les deux poèmes d'Homère constituent l'histoire civile des anciennes coutumes de la Grèce, ils sont pour nous deux magnifiques trésors du droit naturel des peuples de la Grèce »¹⁸. Et par la suite, c'est à la fois comme chantre de l'âge héroïque et barbare et comme détenteur de « sagesse poétique » qu'il évoque le même Homère. L'exemple de Vico pousse à rejeter les règles classiques comme principes absolus.

Dans la philosophie de Johann Gottfried von Herder¹⁹ (1744-1803), le placement des produits culturels dans leur case chronologique est l'indice d'une attitude tolérante qui, tendanciellement, accueille la validité de toutes les contributions portées au patrimoine de l'humanité, dans le cours du temps. Face à chaque époque, il ne faut pas se mettre dans la position d'un juge qui évalue l'avantage ou le désavantage, mais dans l'immersion de la sympathie. L'historicité ouvre la route à la compréhension justificative.

¹⁷ Pour un aperçu général de l'œuvre de Giambattista Vico, voir l'étude de Paolo Cristofolini, *La scienza nuova di Vico. Introduzione alla lettura*, Roma, Carocci, 1995. Soulignons par ailleurs qu'il s'agit d'analyser uniquement les fonctions du discours métacritique.

¹⁸ Giambattista VICO, *Principes d'une science nouvelle, relative à la nature commune des nations*, Paris, Nagel, 1953, trad. Ariel Doubine, p. 68.

¹⁹ Johann Gottfried VON HERDER, *Histoire et culture*, Paris, Flammarion, 2000, 201 pp.

Et alors l'histoire se sépare-t-elle de la critique ? L'histoire littéraire est-elle une branche de l'histoire ou doit-elle être comprise parmi les genres de la critique ?

Dans le premier cas, les livres devraient être traités de pair avec les faits et les événements et, donc, inventoriés sans hiérarchies de valeur, sur la base de leurs données chronologiques. Dans le second cas, par contre, l'histoire littéraire sera vue comme le sommet d'une des saisons culturelles dans laquelle l'histoire littéraire sera amenée à se concentrer sur des textes de jugement esthétique.

Selon le dramaturge allemand, Bertolt Brecht (1898-1956), rapporter le texte aux tensions historiques signifie ne pas se faire d'illusions sur son désintéressement. Même si l'art tient souvent à apparaître supérieur aux motivations matérielles, il est toutefois licite de se questionner sur l'intérêt de l'art. Brecht suggère l'analyse des écrits comme fonctionnels d'un point de vue social, pour vérifier comment ils peuvent jouer en défense d'une certaine culture ou avoir une influence sur des couches déterminées de la population, et la mesure selon laquelle ils peuvent peser sur la situation sociale existante.

1.3 Le tournant romantique : critique comme participation

Avec le mouvement romantique, qui naît en Allemagne entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, on assiste à un tournant même dans le rôle assigné à la critique. En premier lieu, la notion classique d'imitation est dépassée : l'artiste et l'écrivain ne devront plus reproduire le monde extérieur, mais exprimer un monde intérieur ; représenter non pas la réalité, mais l'idée. Refusées les règles, la réalisation du résultat artistique reste l'apanage d'une grande personnalité : le génie. Face à l'œuvre du génie, la critique ne doit pas se poser à juger du dehors, mais elle doit entrer dans l'œuvre et contribuer à ses effets. L'identification et la commotion deviennent des pivots de l'approche de la littérature. La tentative d'adhérer à la constitution profonde du texte donne son début à la modernité.²⁰

²⁰ Cfr., Jean STAROBINSKI, « Les directions nouvelles de la critique littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, Volume 16, pp. 121-141.

Les points clés de la position romantique sont exprimés dans l'essai de Friedrich Schiller (1759-1805), *Sur la poésie naïve et sentimentale*. La question principale qu'il ouvre est celle de la discontinuité avec la tradition : entre les anciens et les modernes il y a une différence substantielle dans la façon de faire de la poésie. La cause de ce changement est, selon Schiller, dans la séparation d'avec la nature. L'homme moderne ne vit pas naturellement et, donc, doit chercher la nature hors de la nature. La poésie sentimentale des modernes est forcée d'aller à la recherche de la spontanéité perdue et de réfléchir sur la perte même. Puisque pour le moderne le réel et l'idéal ne peuvent pas coïncider, il œuvre sur un double niveau, en faisant interagir la sensibilité et l'imagination des objets particuliers avec les idées générales de la raison. Schiller propose de subdiviser la poésie sentimentale en dispositions poétiques qui descendent de la scission entre réel et idéal : satire (lorsque l'idéal contraste avec le réel et le rend objet de son aversion), élégie (quand il y a oscillation entre la nature perdue et l'idéal impossible à atteindre) et l'idylle (lorsqu'un accord est atteint, propre à réconcilier l'idéal et le réel). Schiller met en comparaison l'état d'esprit des modernes par rapport à celui des anciens. Il ne choisit pas en faveur du dynamisme ; toutefois, quand il discourt de l'effet poétique, il exprime ses notations positives en termes de tension, puissance, force, impulsion, pathos.

À l'intérieur du romantisme il faut distinguer deux lignes différentes.

La première est incarnée par l'historisme tolérant de Goethe (1749-1832), selon lequel la critique productive doit entrer dans les raisons de l'auteur et se demander ce qu'a voulu faire l'auteur. Goethe parle d'un jugement qui penche au positif. Il arrivera à dire qu'on apprend vraiment quelque chose seulement à travers des livres que nous ne sommes pas capables de juger. De ses essais, on tire même une atténuation dans le contraste entre classicisme et modernité. Il sauve la notion classique de l'art comme imitation de la nature.

La deuxième ligne approfondit l'opposition entre classicisme et romantisme, développée par Frédéric Schlegel²¹ (1772-1829) et appliquée en particulier à l'évolution du drame. Le caractère fondateur du romantisme se trouve dans l'hétérogénéité et le contradictoire des éléments de l'œuvre artistique ; à la

²¹ Cfr., Laurent VAN EYNDE, *Introduction au romantisme d'Iéna. F. Schlegel et l'Athenaeum*, Bruxelles, Ousia, 1997.

perfection et à l'unité des anciens, les modernes substituent la valeur du mélange et de l'antithèse. Schlegel définit la poésie romantique comme une poésie toujours en devenir, une tendance active à la synthèse qui doit tenir ensemble poésie et prose, talent et critique. Le romantique n'est pas ici synonyme d'une pure effusion d'affection mais, plutôt, il prévoit l'intervention décisive de la réflexion. La perspective de la critique schlegelienne est de rechercher en profondeur un sens qui n'apparaît pas immédiatement. D'un côté, cette recherche devra procéder lentement, dans les moindres plis du texte, à l'analyse constante du détail ; de l'autre côté, elle devra être prête à cueillir avec un coup d'œil rapide le noyau central. Pour comprendre vraiment une œuvre, il est nécessaire de la reconstruire dans les parties qui la composent, pour découvrir et mettre en évidence son caractère particulier. Le jugement comporte le fait que le critique comprend l'auteur mieux que ce que l'auteur est arrivé à comprendre lui-même ; mais, pour le pouvoir faire, il est nécessaire d'avoir réussi à comprendre la façon selon laquelle l'auteur comprenait lui-même. La critique serait le développement de l'auto-compréhension de l'auteur.

Novalis (1772-1801) est près de ces hypothèses ; pour lui la critique est la prolongation productive de l'œuvre : le vrai lecteur doit être l'auteur agrandi. Il raisonne en termes de stratégie et de physiologie. La comparaison qu'il fait entre l'activité du critique et celle du médecin ne doit pas étonner : le critique traditionnel, qui signale les défauts et les manques de l'œuvre, est comme un médecin qui se limite à découvrir la maladie et à la divulguer avec joie maligne, au lieu de chercher à améliorer la disposition chancelante. Considérable même l'allusion à un sens physionomique du texte : comme les traits d'un visage expriment le caractère, ainsi le langage est expression des idées. Mais la recherche du sens, l'interprétation, est ici quelque chose qui a à faire avec l'excitation et la stimulation des énergies.

En Europe, après la Restauration, les valeurs qui prévaudront sont celles de la spontanéité, de l'état émotif direct, du sublime traduit dans une fougue facile et tourné vers un public populaire. Où prévaut le pathétique, la réflexion critique n'a pas grand-chose à procéder.

À côté de la conception productive des premiers romantiques il y aura l'Anglais Samuel Coleridge (1772-1834). Selon lui, le génie n'est pas une force spontanée de la nature, ou un automate, mais il est l'union du poète et du philosophe. Le poète est celui qui met en activité toute l'âme de l'homme.

Plus près de la ligne irrationaliste platonicienne apparaît Percy Bysshe Shelley (1792-1822), avec son œuvre *Défense de la poésie*. Même s'il voit la poésie comme un élargissement spirituel avec une série de combinaisons insoupçonnées de pensée, il préfère le caractère instinctif de la faculté poétique, involontaire et transfigurante.

Madame de Staël (1766-1817), pour sa part, a privilégié l'aspect affectif des indications des Allemands. Comprendre les auteurs équivaut à entrer en communion avec leur état psychologique et avec leur sens religieux. Mais, pour exprimer le mystère de la beauté, il n'y a pas de mots.

En Italie, l'exigence naturelle d'une littérature adaptée aux nouveaux temps a trouvé des réponses dans les notions du pathétique.

Plus intéressante est la comparaison entre Alessandro Manzoni (1785-1873) et Giacomo Leopardi (1798-1837).²² Aussi Manzoni que Leopardi retiennent comme décisif de juger l'effet de la poésie. Afin de justifier l'emploi de la vérité historique dans la tragédie, Manzoni soutient que les faits réels suscitent dans l'homme un intérêt plus fort, une attraction plus vivante, enfin, une sympathie plus grande pour les personnages du drame. La discussion sur les unités aristotéliennes est résolue par Manzoni avec le refus des règles et la revendication de la liberté de l'artiste, qui doit se conformer seulement au sujet qu'il a choisi, au point de jeter les hommes hors d'eux-mêmes. De son côté, Leopardi évalue la poésie selon la capacité de susciter l'intérêt.

Pour ce qui concerne les différences entre ces deux écrivains italiens, il faut remarquer que Manzoni modèle sa théorie sur une catharsis tournée vers un but moral ; tandis que pour Leopardi, l'effet concerne la sensibilité et la vitalité d'une façon presque physique. Si, dans la pensée de Manzoni, les passions sont soulevées pour montrer comment la force morale peut réussir à les dominer, pour Leopardi, la valeur classique de l'unité de l'œuvre est dépassée par la valeur du

²² Mario PAZZAGLIA, *Lungo l'Ottocento. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Modène, Mucchi, 2000, 262 pp.

mouvement et du contraste. Manzoni donne aux problèmes soulevés du romantisme la solution la plus traditionnelle, tandis que Leopardi est plus proche de la conception dynamique de la ligne Schiller-Schlegel-Novalis.

1.3.1 Littérature et histoire

La notion de la critique comme participation poussait à prendre en examen même l'instant temporel dans lequel chaque œuvre avait été pensée et produite. D'abord, les indications sur le climat et sur l'environnement géographique, ensuite trouvera toujours plus de place le dessein de la nature des temps, avec un regard sur la vie sociale. Reparcourir les étapes de l'histoire littéraire nationale était évidemment une façon pour réveiller la conscience unitaire de la nation. Il ne faut pas oublier l'intérêt du romantisme pour les origines.²³

Dans cette ligne s'insère, par exemple, le texte de l'écrivain italien Ugo Foscolo, *Vi esorto alle storie* ("Je vous exhorte aux histoires"²⁴), qui, d'une part, explique les causes de la décadence de la littérature utile et, de l'autre, ne s'abstient pas du jugement sur les auteurs, en intervenant plus sur le mérite que sur le nombre des écrivains. Puisqu'ici on touche quelques problèmes importants, comme l'exigence d'une ligne historique qui mette de l'ordre dans les faits et le dépassement d'une historiographie purement de compilation, il y a deux risques : le risque d'imposer à l'histoire un modèle d'évolution idéale aprioristique et le risque de se réduire à un pèlerinage parmi les chefs-d'œuvre. Même pour Hegel, l'art représente une phase dans la vie de l'esprit humain destinée à être dépassée dans le progrès, vers l'accomplissement de l'Esprit absolu. Dans les degrés de ce progrès, l'art doit céder le pas à la religion et à la philosophie. L'art a cessé d'être le besoin suprême de l'esprit et, ainsi, l'historicité a le chemin marqué : les phases doivent exactement dériver du déploiement des potentialités inhérentes à l'idée. Les phases sont trois : la phase initiale (l'art symbolique de l'Orient et de l'ancienne Egypte) serait caractérisée par la prévalence de la forme ; la phase centrale (l'art classique gréco-romain) par l'harmonie et la médiation entre les

²³ Cfr., Marie-Paule CAIRE-JABINET, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Éd. Armand Colin, 2008, 125 pp. ; et l'œuvre de Philippe POIRRIER, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Belin, 2009, 191 pp.

²⁴ Notre traduction.

deux termes ; la troisième et dernière phase (l'art romantique, qui en Hegel est généralisée à couvrir toute la production artistique après la venue du christianisme) est celle de la prévalence du contenu.

En réfléchissant sur l'historiographie précédente²⁵, l'Italien Francesco De Sanctis (1817-1883) ne trouvera acceptables ni les idées préconçues de qui a tout jugé déjà au départ, ni l'association impromptue d'une informe compilation, pleine de lacunes et de jugements superficiels, hâtifs et partisans.²⁶ De Sanctis a réussi à rendre riche de contrastes et dense d'épaisseur théorique le tracé des grandes lignes de l'historiographie et, en même temps, de la maintenir aux résultats de l'enquête empirique. Dans la partie conclusive de son œuvre *Histoire*, il propose d'unir les deux tendances, la tendance idéale et la tendance historique, spéculation et investigation, construction mentale et recherche concrète. De Sanctis a subi l'influence d'Hegel, mais il en a renversé la façon de procéder : ce n'est pas à l'histoire de s'adapter au déroulement de l'idée, mais à l'idée de se manifester selon les conditions posées par la situation historique. Son dessein historique met au centre, surtout, le problème du changement culturel, de l'élaboration d'une nouvelle culture. Tant que cette nouvelle culture n'apparaît pas, la littérature ne réussit à accomplir aucun tournant décisif, puisque l'art est un fait social, un résultat de la culture de la vie nationale. Donc, aux dépens de l'historien qui place les auteurs selon la position qu'ils ont eue dans le développement évolutif, le critique doit toujours agir avec son jugement de valeur. La genèse de l'œuvre est le développement organique, naturel, vif, d'un certain contenu dans une certaine forme. Alors que l'historien peut apprécier beaucoup d'auteurs, le critique est presque toujours insatisfait à cause des obstacles de nature historique qui ont empêché la réussite parfaite. Le développement culturel et le développement des techniques littéraires trouvent leur point de confluence dans la personnalité de l'auteur. Elle devient centrale dans l'*Histoire* de De Sanctis et, le plus souvent, même le jugement critique consiste à voir quel rôle y prévaut : l'homme (quand le nouveau contenu est cultivé, mais reste brut et non

²⁵ Cfr., Anna Maria RAO, « Lumières et révolution de l'historiographie italienne », *Annales historiques de la Révolution française*, Volume 334, 2003, pp. 83-104.

²⁶ Voir Francesco DE SANCTIS, *Recenti ricerche*, Napoli, Coll. Acta philosophica, Institut Italien pour les Études Philosophiques, 1989, 120 pp.

réalisé), l'artiste (quand l'écrivain rejoint l'harmonie mais l'applique de l'extérieur) ou le poète (l'écrivain capable de trouver l'unité et la compénétration entre forme et contenu).

L'idée de l'organicité formelle demeure, mais ce qui fait vivre et développer le contenu n'est pas seulement la charge émotive, le sentiment. Lorsque le sentimental prend tout le champ et fait la loi même à un genre dans tel repli intérieur, il devient impossible de rejoindre la chose. Si la base du poète est l'homme, dans le contenu doivent intervenir avec force tous les aspects de la personnalité, pas seulement de la vie intellectuelle mais même de la vie active. La base du contenu est morale et politique. L'enthousiasme que le critique apprécie dans les auteurs se transmet à son écriture même. Son intérêt pour la personnalité de l'auteur arrive à personnifier l'auteur même et à l'appeler directement en cause, en le faisant dialoguer avec l'époque actuelle. Les jugements de De Sanctis sont liés à un certain goût et ses critères ne manquent pas de liens avec les conceptions romantiques et idéalistes. Mais il y a quelques aspects qui rendent cette tentative d'histoire littéraire toujours très intéressante : car il met en lumière les lignes de l'évolution dans leur parabole mais aussi dans leur trame, en soulignant, à travers une série de comparaisons, les différentes voies praticables et leurs revers culturels, mais, surtout, pour la capacité de rappeler l'histoire sociale non en la juxtaposant mécaniquement aux œuvres, mais en l'amalgamant étroitement à l'évaluation des textes, en entrant et en sortant de la sphère littéraire selon les nécessités de son discours.

Pour ce qui concerne l'apport de la Russie dans le discours sur la critique²⁷, particulièrement importantes sont les idées de Vissarion Belinskij (1810-1861) et Nikolaj Dobroľubov (1836-1861).

Le premier théoricien a lié de plus en plus sa lecture des textes au niveau général de la situation sociale et historique. Il considère les textes littéraires comme toujours plongés dans la vie publique. Dans cette optique, ce qui esthétiquement serait des défauts pourra apparaître même comme des valeurs. L'art exprime la

²⁷ Cfr., Isabelle DESPRÉS, « La réception et la transposition des concepts occidentaux en Russie. Postmodernisme et post-modernité. », dans Sylvie Martin (dir.) *Circulation des concepts entre Occident et Russie*, [en ligne], Lyon, ENS LSH, 2008.
<http://institut-est-ouest.ens-lsh.fr/spip.php?article142>

société et en esquisse le cadre fidèle. Le regard critique de Belinskij anticipe le réalisme. Avec Dobroljubov aussi la littérature continuera à être liée à la vie réelle. Il commence à se poser le problème du caractère politique du texte. Il soutient que ce n'est pas nécessairement à l'auteur de donner même la solution, à côté du problème. Dans cette perspective, le critique n'est pas tant le juge de l'œuvre, que l'avocat qui en plaide la cause. La méthode la meilleure du critique est de laisser au lecteur la possibilité de parvenir tout seul à sa conclusion.

1.3.2 La critique : une question scientifique au XIXe siècle

En plein XIXe siècle, une sorte de syndrome scientifique se propage dans toutes les branches du savoir littéraire. Toute une série de recherches relèvent d'un idéal de scientificité : les éditions critiques, les études sur le succès et la diffusion des auteurs. Sans rien enlever au sourire de la beauté, l'examen détaillé des données et la solution sur base empirique de chaque problème produisaient des œuvres de grand succès.

Avec sa *Philosophie de l'art*²⁸, Hippolyte Taine (1828-1893), par exemple, se pose devant les œuvres comme des faits dont il est nécessaire d'examiner les causes. D'abord, il faut contextualiser historiquement le texte, en considérant que l'œuvre n'est pas isolée mais en relation avec les autres œuvres de l'auteur, celles de son école, la culture et le goût d'une époque, et peut être expliquée seulement en remontant à l'ensemble dont elle dépend. Pour la comprendre exactement, nous devons avoir une idée de l'état général de l'esprit et des mœurs de son temps, qui en sont la cause principale. La science ne condamne pas, ni ne pardonne : elle constate et explique. Les créations de l'imagination humaine doivent trouver toute leur justification et leur place, et Taine dit que la première opération de l'historien, en remontant à des époques passées, ne peut être qu'un mouvement de sympathie. Le jugement de valeur est récupéré par Taine en affirmant que les mêmes caractères naturels peuvent être ordonnés hiérarchiquement ; certains sont plus considérables et plus dominants que d'autres. Les œuvres doivent être évaluées selon les caractères qu'elles adoptent principalement. Taine offre trois échelles de

²⁸ Hippolyte TAINÉ, *Philosophie de l'art. Voyage en Italie. Essai de critique et d'histoire*, Textes présentés et annotés par Jean-François Revel, Préface de Roger Bruyeron, Paris, Hermann, 2009, 181 pp.

référence : l'importance (la priorité au caractère qui a la majeure invariabilité dans le temps), l'utilité morale des caractères (en distinguant entre salutaires et nuisibles et la combinaison des éléments dans l'œuvre) et les effets du style. Le critère dit de la "convergence des effets" garde beaucoup du vieil idéal classique de l'unité de l'œuvre et de la symétrie de ses parties.

Une autre tentative de s'approcher physiquement des phénomènes littéraires est celle effectuée par Ferdinand Brunetière²⁹ (1849-1906). Le modèle scientifique est repris de la théorie de l'évolution de l'espèce de Darwin. Il s'agit d'une perspective historique, même si elle semble plutôt se dérouler à l'intérieur de l'horizon littéraire. Par rapport à Taine, ici il devient plus important de trouver la juste place pour l'œuvre dans la chaîne évolutive, que de trouver le modèle humain auquel elle est référentielle. Les causes sont de nature endogène, se trouvent dans la vie des genres. Le critique français voit dans la fixation un fait positif. L'instant le meilleur dans l'évolution sera, en effet, celui dans lequel le genre se réalise soi-même, jusqu'à la plénitude et à la perfection de ses moyens. L'impératif « à classer » n'empêche pas de juger. Comme déjà chez Taine, les prémisses scientifiques se plient à recevoir le jugement, que même Brunetière retient comme fondamental et fondé.

Dans les essais de Paul Bourget (1852-1935), même si c'est d'une façon générique, une attitude observatrice se met en évidence. L'analyse se focalise sur les contemporains et y lit le stigmate négatif des comportements modernes. En évaluant les entrelacements des singularités psychologiques avec l'atmosphère morale de l'époque, ces recherches préparent le terrain dans lequel le filon de la critique psychanalytique se développera.

Une des positions les plus intéressantes produites par le scientisme³⁰ du XIXe siècle est occupée par le Russe Aleksandr Veselovskij (1838-1906). En polémique avec les Français, il déplore que la méthode des recherches historiques prenne souvent, par hasard, les éléments sociaux ou psychologiques qui se trouvent sous la main, en résolvant ensuite les problèmes du développement

²⁹ Cfr., André VANDEGANS, « La Pensée de Ferdinand Brunetière », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1956, vol. 34, n° 2, pp. 470-472.

³⁰ Cfr., Marie-Ève THÉRENTY, *Les mouvements littéraires du XIXe et du XXe siècle*, Paris, Hatier, Coll. Profil Littérature, 2001, 159 pp. ; et Yves STALLONI et Daniel BERGEZ, *Écoles et courants littéraires*, Paris, Armand Colin, 2009, 194 pp.

historique avec l'apparition du grand homme. Par contre, la méthode comparative, proposée par Veselovskij, procède par la comparaison de beaucoup de séries de phénomènes. Ils émergent de surprenantes ressemblances parmi des œuvres éloignées dans l'espace ou dans le temps. Comme dans le langage, nous adaptons à nos exigences une langue que nous trouvons déjà faite, ainsi les écrivains utilisent des formes préexistantes déposées dans la tradition. À sa théorie, il donne le nom de *Poétique historique*. *Poétique* parce que, selon la mode aristotélicienne, elle relève, à la base de la littérature, de modèles constants. *Historique* parce qu'elle voit dans l'histoire extralittéraire le ressort de la transformation et de la réinvention des formes. Les formes constituent un réservoir stable auquel les contenus qui émergent historiquement peuvent puiser. Ce qui unit des œuvres de genres, de cultures et d'époques différentes est la ressemblance de certains schémas d'action que Veselovskij appelle « entrelacements ». Il propose de distinguer les raisons des entrelacements. Pour *raisons* on entend les formules que l'imaginaire des hommes élabore dans une réponse aux problèmes de la vie. Face au lever de nouvelles exigences, les formules deviennent plus complexes et se combinent avec les *entrelacements*. Les forces historiques décrètent la reprise et le renouvellement de vieux entrelacements, en faisant émerger dans eux de nouvelles raisons.

1.3.3 Impressionnisme et éclectisme

L'exercice du métier du critique académique conservait le pouvoir de qui dispense des postes aux auteurs, en les faisant entrer dans l'histoire. De l'autre côté, le critique journaliste avait, par contre, la fonction de conseiller public pour stimuler les lecteurs. Dans les deux cas, devient décisive l'autorité de celui qui s'élève au statut d'arbitre de goût. La critique impressionniste qui se répand au XIXe siècle consiste à rendre normatif le résultat de la rencontre avec le texte. Le critique rend compte des effets que le texte provoque en lui, et souligne que le plaisir ou le chagrin qu'il signale doit être éprouvé même par les autres. Dans la communication de ses propres impressions, le critique recourt à une écriture qui, à son tour, doit s'exprimer et s'imposer à l'attention du destinataire. Le principal mouvement rhétorique est l'évocation, avec laquelle la scène ou l'environnement

de l'œuvre est rendu présent de façon vive. Il existe une comparaison entre le comportement de l'auteur, cueilli à travers une image, et l'intervention personnelle du *je* du critique qui cherche à retracer les circonstances qui ont accompagné sa lecture.³¹

Charles Baudelaire (1821-1867) considère le poète comme le meilleur de tous les critiques. Au critique, une capacité créative est demandée, similaire à celle de l'écrivain.

De son côté, Oscar Wilde (1854-1900), dans son œuvre *Le critique comme artiste*, présente la critique rachetée de la conception commune, qui la veut subalterne à l'œuvre et montre qu'elle arrive à recevoir elle-même le rang de création. Pour lui, il s'agit d'une création dans une création. La critique peut se considérer indépendante de l'œuvre. Un critique artiste de ce genre ne s'applique pas à l'explication mais plutôt à rendre plus intense le mystère. Son but ne sera pas tout à fait la rigueur, mais le tempérament. La critique avec le "C" majuscule prend le rôle de guide, et coïncide enfin avec l'Esprit du monde.

Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) est le représentant le plus important de la critique journalistique, surtout pour la rubrique hebdomadaire. Il excelle dans la conversation critique, c'est-à-dire un discours libre qui touche différents niveaux et qui se sert d'apports méthodologiques les plus variés.³² Son approche procède à l'enseignement de l'éclectisme. Il vise à la reconstruction de l'époque, de l'environnement, du cercle dans lequel chaque auteur est né, en focalisant son intérêt sur l'écrivain. L'attitude scientifique et non jugeante doit porter à connaître un homme. Pour ce versant, la critique va se conjuguer étroitement avec la biographie. Dans ce qu'il appelle la *critique physiologique*, l'individu-talent se trouve au centre du tableau. La forme préférée par lui est le portrait littéraire. Le critique biographe doit représenter le génie de l'écrivain, lui donner l'apparence physique. Le critique doit se transférer dans son auteur comme une sorte de métamorphose, en arrivant presque à s'identifier et à cohabiter avec lui. Sainte-Beuve contemple et emploie avec modération des critères différents. Il

³¹ Cfr., AA.VV., *Stylistiques ?*, sous la direction de Laurence Bougault et Judith Wulf, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Interférences, 2010, 504 pp.

³² Cfr., Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Pour la critique*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992, 395 pp.

passage de l'érudition à l'impression, de l'histoire à la psychologie, du classement à l'évaluation. Chez lui, la critique journalistique finit par s'accorder avec la critique académique. L'intérêt pour la naissance de nouveaux talents ne correspond pas avec la fonction professorale de veiller sur le maintien de la tradition.

En Italie, Giosué Carducci (1835-1907) sera le meilleur à réunir en soi les figures du poète-critique et du critique-professeur. Il ne se soustraira pas au détail des recherches érudites et de la récolte des matériaux. La valeur de la poésie reste au-delà de l'érudition.

À cheval entre biographie, histoire et participation, on rappelle le Danois Georg Brandes (1842-1927). De ses œuvres, on remarque l'élargissement hors des frontières nationales, vers la littérature européenne, et le raisonnement pour des lignes de tendance, en regroupant les auteurs dans les courants principaux.

Près de Sainte-Beuve, il y a l'Américain Henry James (1843-1916). Connue comme narrateur mais active même comme critique sur son terrain préféré, c'est-à-dire l'art du roman.³³ Pour lui la critique est l'aide de l'auteur : la critique doit être exercée avec respect et, même, avec tendresse. Il faut se projeter et se plonger dans le texte. L'auteur doit être assimilé intimement et compris dans sa conception de fond, dans son projet. À cela, les indications biographiques voire les images concourent. Particulières sont les comparaisons zoomorphes utilisées par James. L'aspect intéressant de sa critique est la distinction entre sujet et exécution, et, au lieu de juger de la moralité du sujet, il s'agit de se rendre compte des difficultés dépassées pour le réaliser.

1.3.4 L'appréciation esthétique

L'âge moderne est caractérisé par l'affirmation de l'esthétique. Du côté de l'esthétisme, il ne manque pas des positions riches d'aspects problématiques.³⁴

³³ Cfr., François AUBEL, « Henry James face à ses confrères français », [En ligne], Recherche, *Magazine Littéraire* n. 501, 2010

<http://www.magazine-litteraire.com/content/ecrivains/article?id=16655>

Cfr., Jean BESSIÈRE, « L'Énigmaticité d'Henry James, en passant par la réception française de son œuvre », *E-rea* [En ligne], 3.2, 2005, document 7

<http://erea.revues.org/554>

³⁴ La postmodernité abandonne les critères seulement esthétiques du jugement. L'évaluation esthétique tient désormais compte du contenu de l'œuvre, de son contexte et de sa pertinence

Dans les écrits de l'Américain Edgar Allan Poe (1809-1849) une idée de beauté circule, comme rapprochement avec une essence métaphysique qui ne peut se cueillir en poésie que pour de brèves et indistinctes lueurs. Il jette les bases du symbolisme. Mais, puisque la beauté tend à se conjuguer avec l'originalité, il faut considérer la technique que Poe a employée dans le commentaire de son œuvre *Philosophie de la composition*.

Baudelaire affirme que le beau est toujours bizarre. Non plus un idéal éternel, mais modifié par la contradiction, puisque ouvert au relatif, au passager, à la rapide transformation de la modernité : une beauté qui fait les comptes avec la contingence et l'historicité.

Pour l'Anglais Walter Pater (1839-1894), l'essentiel n'est pas seulement relever la beauté mais même expliquer et analyser l'impression reçue. L'appréciation des points élevés, des sommets, des instants élus, mène à la liaison extra-historique parmi les artistes de génie, tous également hôtes dans la maison de la beauté et, toutefois, chacun à sa façon. La beauté est relative et on ne peut pas en donner une définition abstraite. Le charme est quelque chose de particulier ; le charme est unique, la beauté singulière.

Le principal problème est comment reporter la sphère esthétique aux autres secteurs de l'analyse philosophique. Sur le positionnement de l'esthétique à l'intérieur de l'élévation de l'Esprit, les philosophes de l'idéalisme divergent : Schelling lui donne le rang principal. Il lui attribue le pouvoir de résoudre chaque contradiction avec l'intuition, dans l'identité d'une harmonie infinie ; pendant qu'Hegel en fait un degré inférieur. La parfaite transparence de l'intérieur dans l'extérieur se relève seulement dans l'art classique. Le dynamisme du libre jeu des facultés, présent dans l'esthétique kantienne, ne se retrouve pas dans l'esthétique schellingienne, non plus que dans l'esthétique hégélienne dans laquelle, par contre, se développe un type de critique tendant à se fixer sur l'idée contenue dans l'œuvre, en créditant la tendance de la critique à faire prévaloir le contenu d'une œuvre sur sa forme.

sociale. Certains jugent que l'importance du contenu dans l'art est liée à un regain d'intérêt pour les valeurs morales, dans les années 1990 (voir Edward LUCIE-SMITH, *Les Mouvements artistiques depuis 1945*, Paris, Thames and Hudson, 1999, p. 10).

Arthur Schopenhauer (1788-1860) considère l'art comme une intuition contemplative qui abstrait l'homme de sa vie routinière, où il est traîné par l'aveugle volonté de vivre. Donc, puisqu'il réussit à nous libérer de l'esclavage de la volonté, l'art est un réconfort qui fait oublier, même si c'est seulement momentanément, les tourments de la vie.

Pour Friedrich Nietzsche (1844-1900), la beauté esthétique sert à rendre tolérable le poids de l'existence. La beauté est une astuce de la force primordiale pour permettre à la vie de continuer. Il a proposé d'abandonner la figure du critique érudit pour passer à la figure de l'auditeur esthétique.

En Italie, à partir d'*Esthétique*, Benedetto Croce (1866-1952) travaille à subdiviser l'activité de l'Esprit en différents domaines : l'esthétique est ainsi séparée de la pensée conceptuelle, comme la sphère économique-pratique de la sphère morale. L'art est distingué de la logique : il est connaissance, mais connaissance prélogique, intuitive, qui n'emploie pas de concepts mais plutôt des images.³⁵ L'art est intuition. Croce tient constamment à exclure du beau les niveaux de réflexion la plus élaborée et, paradoxalement, un système de pensée sera mis en œuvre pour récupérer la position du lecteur naïf. Croce voit dans l'intuition quelque chose déjà pacifié. L'intuition artistique est un instant supérieur à la simple perception et sensation. L'intuition valide est celle qui est accompagnée par son expression, donc, déjà dans une certaine façon, formée. Pour Croce ce n'est pas un procès qui porte du contenu à la forme, mais les deux aspects doivent émerger ensemble. Son esthétique parvient à la prédilection de la forme, mais l'écrivain ne doit pas aller pour rien à la recherche de la forme la meilleure. L'expression ne peut pas être trouvée déjà prête en règles préfixées. Du point de vue de Croce, l'esthétique ne peut pas se servir de quelque méthode comparative : les comparaisons entre deux artistes différents endommagent l'un et l'autre. Croce tend à exclure beaucoup des modalités d'approche du texte établies dans le XIXe siècle. Il n'admet pas l'explication à travers les causes extérieures ; l'œuvre littéraire ne peut pas être réabsorbée dans l'histoire parce que les intentions déclarées par l'auteur ne sont pas retenues comme suffisantes, comme

³⁵ Cfr., Benedetto CROCE, *Essai d'esthétique, textes choisis*, trad. et présentés par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991 (Collection *Tel*, 184), contient « La critique et l'historiographie artistique et littéraire » et « L'Histoire de l'esthétique », p. 72-75 et 75-83.

l'intuition est au-delà de la conscience. Même les ponts entre critique et biographie sont coupés. Croce réduit l'importance de l'érudition. Dans l'esthétique, la seule solution possible semble être celle de la coparticipation. Il ne reste qu'à recréer l'œuvre en nous. La méthode critique proposée par Croce coïnciderait avec l'identification jusqu'à la stricte identité. Pourtant, dans cette forme, le mouvement de la compréhension ne perd pas de vue le jugement. La critique de Croce dérive de ses convictions esthétiques et est toujours tournée à l'appréciation. Pour marquer la valeur artistique, Croce choisira le terme *poésie*, qui devient synonyme de *beau*. Avec la *Poésie*, Croce réussit à mieux articuler l'opération critique. Au-delà du beau, il est possible de retrouver la *caractéristique*, c'est-à-dire cette raison génératrice qui permet de définir l'état d'esprit fondamental de chaque auteur. Dans la *Poésie*, la connexion entre esthétique et l'histoire est précisée. Cela ne comporte, cependant, ni l'explication de l'art à travers les changements sociaux, ni sa connexion avec la sphère pratique. Le seul horizon historique concevable est celui d'une communion éternelle des œuvres belles. La position de Croce a été dominante en Italie et a aussi eu des influences sur le reste de l'Europe. Certes, les disciples de Croce ont rendu plus élastique sa méthode, en revenant à l'art comme sentiment ou en visant sur le plaisir des fragments particuliers, étrangers à l'ensemble.

1.3.5 La transition des premières années du XXe siècle

Les Italiens Renato Serra (1884-1915) et Giovanni Boine (1887-1917) ont porté l'impressionnisme critique aux extrêmes conséquences, mais avec des solutions pour beaucoup de raisons opposées.³⁶

Serra arrive à suivre les impressions jusqu'au véritable récit de la lecture. Il porte de l'attention à toute une série de données sur l'auteur et sur ses lieux aimés. Comme cela se produisait dans le cas de l'éclectisme de Sainte-Beuve, pour Serra les impressions aussi sont faites des données biographiques. Serra offre à l'œuvre beaucoup d'espace à travers l'abondance de citations directes. Le mètre de la valeur d'un texte n'est pas le beau, défini philosophiquement comme pour Croce, mais le *charme* que l'œuvre a su créer en capturant le lecteur. Un autre terme que

³⁶ Cfr., Marino BIONDI, *Renato Serra. Storia e biografia della critica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Coll. Temi e Testi, Fondazione Serra, 2008, 400 pp.

Serra emploie comme marque positive est le *bonheur*. Le résultat atteint par l'œuvre est heureux, comme l'état qu'elle procure. La différence avec Croce sur ce point se réduit de beaucoup : pour Serra la littérature est caractérisée par la sobriété heureuse des classiques et par la civilisation.³⁷

Boine constitue, pour beaucoup d'aspects, le contraire de Serra. Pour Boiné, le jugement est essentiel au risque de l'exercer de manière drastique. Cela veut être une nouvelle page de la revue littéraire "Frustra Letteraria" (« Fouet Littéraire »)³⁸, un "fouet" qui s'exerce, surtout, sur la narration commerciale mais aussi sur la poésie. Le refus est formulé en portant à l'excès la personnalisation du discours de la critique impressionniste. Avec Croce, Boiné entretient une dure polémique sur les pages de la revue florentine *La Voce* ("La Voix"). Au contraire de Croce, Boiné propose de substituer au *beau*, comme terme de l'évaluation positive, le *grand*. Boiné va à la recherche de l'homme et non du poète. Mais la référence à l'homme ne finit pas dans un serein biographisme, il s'intéresse plutôt au tourment interne de la personnalité et au conflit qui casse la sublimation et fait revivre les schémas littéraires morts. L'hypothèse d'écriture que Boiné comme critique retrouve reçoit le nom d'*écriture lyrique*. Mais, dans un sens qui diverge beaucoup de l'emploi de Croce. Chez Serra, le texte est considéré comme un enchantement magique auquel on doit s'abandonner. En Boiné, par contre, le rapport est vu comme un choc.

Le Français Albert Thibaudet (1874-1936) renverse la critique physiologique de Sainte-Beuve, en proposant sa *Philosophie de la critique*³⁹, articulée dans les trois branches de la critique professionnelle, parlée et d'artiste. Aussi bien la critique universitaire que celle déroulée par la presse ont pour tâche l'inventaire ; mais l'une le remplit sur le passé, l'autre sur le présent. La critique journalistique, à son tour, est le point haut de cette critique parlée. Les différents

³⁷ AA. VV., *L'Abaco. Annuario di critica, letteraria, teatrale e cinematografica diretto da Rocco Paternostro*, Rome, Aracne Editrice, 2010, 544 pp.

³⁸ L'Italien Giuseppe Baretta, avec sa revue "Frustra Letteraria" assume les traits d'un nouveau Aristarque (ou mieux son alter ego fictif est *Aristarco Scannabue*). Baretta interprète la fonction de critique, avec un engagement pas penché sur les goûts prédominants, mais prêt à se ranger contre-courant. Contre la manière stéréotypée de l'Arcadie, Baretta renvoie encore de plus au bon goût et au bon sens. Son mérite est dans l'extraordinaire effervescence stylistique.

³⁹ Albert THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, « Quarto », édition établie et annotée par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, préface d'Antoine Compagnon, 2007, 1775 pp.

types de critique encadrent des compétences diversifiées, mais, à son avis, ils ne manquent pas de relations et, au contraire, leur correction réciproque est utile.

Paul Valéry (1871-1945) est un lecteur très attentif à reconstruire l'intériorité de l'auteur. Mais cela le porte à contester la validité de la critique biographique, puisque les faits extérieurs n'ont aucune référence nécessaire à l'activité mentale qui produit l'œuvre. Avec sa conception de la poésie comme art du langage, pendulairement oscillant entre son et sens. Valéry consigne au futur structuralisme le problème du rapport entre signifiant et signifié. Ainsi, le problème de la liberté de l'interprétation est posé. Le poète français s'exprime contre la passivité dans la lecture.

Selon Thomas Stearns Eliot (1888-1965), la poésie contient déjà en elle le germe du travail critique et, néanmoins, le critique doit avoir un sens factuel extrêmement développé. Les principaux moyens sont surtout l'analyse et la comparaison. L'importance de la perspective historique est que le présent peut être compris seulement par rapport au passé.

Encore en Angleterre, avec Virginia Woolf (1882-1941), la polémique concerne le fait que les femmes sont peu considérées dans le monde littéraire et, au départ, ont beaucoup moins de possibilités d'accéder à l'écriture. Woolf s'occupe des écrivains, et ici peut prévaloir l'intérêt biographique et camper la reconstruction de la figure auctoriale. Ou bien, l'emploi de l'imagination pour entrer dans les événements comme si on participait à eux ; ou encore, l'emploi de métaphores vivides. Woolf voudrait se plonger dans le lecteur commun et, toutefois, continue à confier au critique de profession une tâche de support et de stimulation, non d'autorité, mais d'aide à mieux spécifier les impressions confuses de la lecture. De fait, l'attitude de sympathie et d'adhésion n'est pas suffisante : la lutte contre les préjugés et les marginalisations a besoin aussi d'un instant jugeant. Woolf conseille de ne pas hésiter à émettre le jugement le plus sévère.

1.4 L'apport de la linguistique

Ferdinand de Saussure (1857-1913) a éclairé trois distinctions.

Pour commencer les termes *signifiant* et *signifié* : deux niveaux repérés sur lesquels les disciplines de la phonologie (qui étudie les traits distinctifs et l'articulation des signifiants) et de la sémantique (tournée vers l'analyse des signifiés) s'établissent.⁴⁰

Ensuite, les termes *langue* et *parole*, dont *langue* indique le code, c'est-à-dire le système de la langue, tandis que la *parole* est appelée à désigner le message.

Enfin, la couple *synchronie/diachronie*, dont la *synchronie* se réfère à l'état de la langue dans un moment déterminé, tandis que la *diachronie* est tournée vers la compréhension des processus de changement et de mutation.

Louis Hjelmslev (1899-1965) retient que la langue est à la fois *expression* (*signifiant*) et *contenu* (*signifié*), auxquels on peut attribuer une forme et une substance. Avec la linguistique, une mentalité scientifique s'est diffusée. Il est né une critique qui n'hésite pas à se servir de schémas, voire de graphiques, pour classer ses données et en définir les liens d'affinité, de différence et d'opposition.

1.4.1 Les espions du style

Dans l'exercice concret de la critique, il a été possible d'utiliser les occasions de l'analyse linguistique. Le trait linguistique qui marque le plus l'auteur et fait de son style quelque chose de reconnaissable devient objet d'étude. La notion de style sert à désigner l'aspect individuel de la langue. Et la critique stylistique sera alors celle qui tend à la détermination des particularités qui rendent significative la figure d'un auteur ou même d'un texte.

Leo Spitzer (1887-1960) a mis au point la méthode de la stylistique.⁴¹ Il part du présupposé qu'existe toujours un rapport réciproque entre l'état intérieur et les faits de langage. Le critique, en partant de quelque trait qu'on trouve sur la superficie verbale, doit arriver aux centres émotifs. Il faut saisir l'expressivité du langage que Spitzer dénomme *espion stylistique* et la reporter à la racine psychologique d'origine. Le critique part armé de ses impressions qui lui signalent

⁴⁰ Cfr., Pierre BRUNEL, *La critique littéraire*, Presses Universitaires de France PUF, coll. « Que sais-je ? », 2001, 127 pp. ; et Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, 520 pp.

⁴¹ Leo SPITZER, *Études de style*, précédé de « Leo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski », Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1980, 531 pp.

un détail comme décisif pour l'interprétation. Ce qui fait allumer l'espion et met en action l'analyse ne peut pas être évident et immédiat. Spitzer recommande de lire et de relire avec patience. En outre, cet élément linguistique est toujours subordonné à la vérification : il doit montrer qu'il n'est pas un fait contingent et isolé mais un dénominateur commun. Mot et œuvre devraient se retrouver liés dans une harmonie préétablie. Spitzer a théorisé un mouvement pendulaire du détail au général, de la circonférence au centre du cercle et vice-versa, en le dénommant « cercle philologique ». Une fois qu'on a eu accès au centre de l'œuvre, à travers les espions, l'impression esthétique entre en scène. L'emploi normal de la langue, appelé même *standard* ou *degré zéro*, est difficilement vérifiable de façon définitive. On établit quels choix l'écrivain a accomplis dans ces points de la langue qui, en étant plus élastiques, offrent la possibilité de différentes nuances. Mais personne ne peut se transférer dans l'esprit de l'auteur pour savoir exactement quels choix ont été accomplis et sur quelles alternatives.

Pour sa part, Erich Auerbach (1892-1957), successeur de Spitzer, expose sa méthode de l'échantillonnage. Pendant que Spitzer cueille comme significatif un petit élément à l'intérieur du texte, Auerbach préfère travailler sur un échantillon assez étendu, contenant toutes les caractéristiques fondamentales du style. *Mimesis* est un grand excursus historique qui compare différentes solutions stylistiques. Selon Auerbach, chaque texte prend position par rapport aux niveaux stylistiques et à leur hiérarchie : en promouvant la séparation (en distançant le style sublime du style bas) ou, comme au Moyen Âge et à l'âge moderne, en favorisant le mélange. Le texte est compréhensible et jugeable seulement selon les paramètres de son propre temps. La stylistique d'Auerbach est une stylistique qui se situe dans un contexte historique. La situation sociale explique le style.⁴²

Dans les textes poétiques, William Empson (1906-1984) a analysé les ambiguïtés dans tous leurs types, en réussissant à cueillir, en paraphrase, l'obscurité et la richesse de passages particulièrement ardues, sans exclure l'instant apprécié. Empson considère la créativité individuelle et la convention collective.

⁴² Cfr, Pierre GUIRAUD, *Essais de stylistique*, Klincksieck, Initiation à la linguistique, 1969, 278 pp.; et Pierre GUIRAUD et Pierre KUENTZ, *Initiation à la linguistique, série A, n° 1. La stylistique*, Klincksieck, 1970, 327 pp.

Allen Tate (1899-1979) et Cleanth Brooks (1906-1994) sont les représentants du *New Criticism*. Plus qu'une compacte adresse méthodologique, nous avons à faire à un ensemble de perspectives critiques associables. Sur la base du commun intérêt pour la lecture rapprochée avec la multiplicité des signifiés du langage poétique, Tate et Brooks affrontent la complexité du paradoxe et de l'ironie et tiennent présent l'emploi figuratif du mot en poésie.

1.4.2 La méthode formelle

Les Russes Roman Jakobson (1896-1982), Victor Sklovskij (1893-1984) et Jurij Tynjanov (1894-1943) ont donné la vie à la théorie de la méthode formelle. Selon Sklovskij, notre façon de voir les choses est rendue obtuse par l'habitude. Pour réveiller la capacité de vision, il est nécessaire que l'observateur se mette dans une perspective inédite et surprenante.⁴³

Les formalistes assument la notion d'écart, de déviation de la règle. Ils ont affronté la question par la confrontation entre « langage littéraire » et « langage pratique ». Le langage pratique emploie les mots comme moyens pour réaliser les divers buts de la vie. Par contre dans le langage littéraire, le mot n'est plus un moyen mais une fin en soi-même. Les écarts étudiés ont été principalement le rythme et la rime dans la poésie, et l'intrigue dans le roman.

Osip Brik (1888-1945) a distingué l'impulsion rythmique des lois de la métrique, pour pouvoir entamer l'analyse du vers libre.

De la même manière, dans le domaine de l'intrigue, Sklovskij détermine différents schémas de construction par procédés⁴⁴ (lorsque l'histoire procède par des ajouts successifs, et lorsqu'à une action, une contraction fait suite), avec des intrigues parallèles, par l'ajout de nouvelles dans un cadre et ainsi de suite. L'aspect technique est privilégié. Les formalistes se proposent de porter à la lumière les secrets de fabrication, en cherchant à voir avec quelles procédures l'œuvre organise ses matériaux. Sklovskij portera à l'extrême cette position, jusqu'à considérer comme peu importants les matériaux et à retenir que les

⁴³ Cfr., Catherine DEPRETTO, « Le formalisme russe et ses sources. Quelques considérations de méthode », *Cahiers du monde russe*, volume 51, Paris, E.H.E.S.S., 2010, 378 pp.

⁴⁴ V. SKLOVSKIJ, « L'art comme procédé », dans T. Todorov (éd.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, 1965, pp. 75-97.

motivations techniques sont les seules décisives. Dans cette optique, selon laquelle le contenu de l'œuvre est sa forme, on comprend l'intérêt de Sklovskij pour la mise à nu du procédé et, en général, pour la parodie.

La tâche que les formalistes se sont fixée n'est pas d'évaluer, mais d'expliquer comment un texte est fait. Le critique, comme expert, doit rendre compte du fonctionnement des mécanismes littéraires.

Une tentative d'observer de plus près les fonctions de chaque élément textuel a été accomplie par Propp sur le corpus des fables russes de magie. Il a découvert qu'il y a un seul schéma réalisé différemment dans chaque fable. Il y a une constante que Propp détermine comme une fonction du récit à laquelle il donne le nom de *prohibition*. L'analyse morphologique montre que la fable de magie se base sur un nombre limité de fonctions, où chacune puise pour composer sa séquence.

Pour Sklovskij, la littérature n'avance pas en ligne droite, mais par des écarts et des sauts continus. Tynjanov a donné à la systématité l'étendue la plus vaste. Pour lui, l'œuvre littéraire est un système et la littérature est un système. L'évolution littéraire devra être considérée comme une alternance de systèmes. La littérature est vue comme une construction verbale dynamique. À côté du terme clé de système, la fonction a une grande importance. Tynjanov tient à distinguer l'*auto-fonction* qu'un élément assume en passant d'une œuvre à l'autre, dans le parcours de la tradition littéraire, et la *co-fonction*, donnée par des rapports avec les autres éléments de l'œuvre-système. Sans oublier qu'une fonction est sujette aux changements : par exemple un archaïsme qui, dans une certaine époque est employé sérieusement pour anoblir l'expression, peut recevoir par la suite une fonction contraire et être employé en sens parodique et démystifiant. Tynjanov reconnaît l'importance de la diachronie et ne manque pas de montrer du doigt le problème avec les fonctions linguistiques. La littérature tire des matériels des mœurs pour casser les automatismes de la tradition. Inversement, les phénomènes littéraires, une fois épuisée leur fonction dans le champ de l'art, peuvent rentrer dans les mœurs.

1.4.3 Système et fonction : vers le structuralisme

Les notions de *système* et *fonction* seront ultérieurement enrichies par le Cercle Linguistique de Prague⁴⁵, auquel Jakobson aussi a collaboré.⁴⁶ Ici le terme *structure* paraît, et sera ensuite repris par Mukarovsky (1891-1975). Il considère la fonction comme relation de l'art avec le monde social et historique. La sphère de l'esthétique et, donc, la littérature aussi, ont une fonction qui varie dans le temps. L'œuvre ne communique pas des réalités individuelles mais se tourne à la conscience du destinataire comme un tout solidaire. Et seulement en tant que telle, elle a un signifié référentiel au contexte global des phénomènes sociaux. Toutes les composantes de l'œuvre doivent être considérées comme porteuses de signifié en ce que Mukarovsky appelle le *procès sémantique*, et elles doivent devenir objet de considération pour celui qui veut retrouver le sens global.

Claude Lévi-Strauss (1908-2009) est le partisan du véritable structuralisme qui s'est affirmé en France. La méthode est appliquée à tous les domaines de l'activité humaine, non seulement à ceux proprement joints au langage, comme les mythes, mais même aux rapports de parenté, aux usages, à l'alimentation. Il s'agit de déterminer les éléments constitutifs de chaque phénomène et d'en spécifier les relations, en les disposant dans un schéma de classes qui s'opposent et se combinent entre elles. En appliquant une logique binaire, Lévi-Strauss reconduit des phénomènes, appartenant à des cultures très distantes, à des structures élémentaires, c'est-à-dire à un code de base qui donnerait, dans des lieux différents, des combinaisons et des solutions différentes, en suivant une structure profonde commune à tous : la structure de l'esprit humain. Le structuralisme trouve que tout est marqué, pas simplement les langages véritables, mais aussi les expressions non verbales, les vêtements, l'image publicitaire, les bonnes manières. Voir comme un texte fonctionne signifie l'évaluer positivement, parce qu'il fonctionne bien.⁴⁷

Tzvetan Todorov (né en 1939), en parlant de la poétique structurale, a écrit que l'œuvre est vue seulement comme manifestation d'une structure abstraite,

⁴⁵ Après la Seconde Guerre mondiale, le cercle a disparu mais l'école de Prague subsiste comme une composante majeure du fonctionnalisme linguistique.

⁴⁶ Cfr., Jean PIAGET, *Le structuralisme*, Paris, PUF, 1996, 128 pp.

⁴⁷ Emmanuel DÉSVEAUX, *Au-delà du structuralisme. Six méditations sur Lévi-Strauss*, Paris, Complexe, 2008, 159 pp.

dont elle est seulement une des possibles réalisations. Il est acceptable que le texte soit considéré comme moins important que les règles qu'il implique. N'importe quelle réalisation serait déjà contenue dans le système générateur que laisserait la seule liberté de varier les combinaisons. Ici, se constituerait la domination d'une science de la littérature nettement séparée de l'interprétation critique. Ainsi, Todorov a placé le fantastique sur le fil de l'hésitation entre étrange et merveilleux.

Plutôt controversée était la différence entre sémiologie et sémiotique ; la première devrait étudier les signes linguistiques, c'est-à-dire codifiés ; la deuxième chaque type de signification.⁴⁸

Roland Barthes (1915-1980) est un des représentants les plus significatifs du structuralisme français. Il refusait l'histoire littéraire parce que réduite à un suivi de la chronique d'auteurs. La critique, pour lui, consiste à déchiffrer la signification et à ouvrir l'œuvre, non comme l'effet d'une cause, mais comme le signifiant d'un signifié. Barthes donnait à la structure surtout la valeur de moyen méthodologique. Il a mis les moyens analytiques au service d'une lecture rhapsodique tendant à consteller le texte, dans le manque de concentration d'un commentaire ouvert à tous les sens possibles.

Les recherches de Gérard Genette (né en 1930), avec celles de Barthes, dessinent un arc évolutif qui cherche à sortir des difficultés de la méthode structurelle. Genette a pourvu à contraster l'illusion que le texte littéraire pouvait être considéré comme un objet fermé et indépendant, et a visé sur le rapport du texte avec les autres textes, ce qui est, par exemple, particulièrement utile dans le cas de la parodie.

1.4.4 Le cas du signifiant

Dans une célèbre intervention du 1958, intitulée *Linguistique et poétique*, Jakobson a proposé une réponse à la question fondamentale « Ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ». N'importe quelle situation communicative prévoit un expéditeur qui envoie un message à un destinataire. Et Jakobson y ajoute comme indispensable un contexte, un code et un contact (un canal). Les

⁴⁸ Tzvetan TODOROV, « Poétique », in *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil, 1968, pp. 97-166.

fonctions respectives qu'il détermine sont : expéditeur, fonction émotive ; destinataire, fonction conative ; contexte, fonction référentielle ; message, fonction poétique ; contact, fonction phatique ; code, fonction métalinguistique.

Jakobson suppose un ordre hiérarchique des fonctions qui prévoit une fonction dominante. Par exemple, dans le slogan, la fonction dominante est la fonction conative. Dans la poésie, la fonction poétique est dominante. Jakobson remonte aux aspects fondamentaux du comportement linguistique, déterminés maintenant dans la sélection et dans la combinaison. Quand nous parlons, nous faisons une sélection parmi tous les mots que nous pourrions employer, dans un point déterminé de la phrase. Et, ensuite, nous mettons ensemble les termes préchoisis, dans un certain ordre combinatoire. La sélection est fondée sur l'équivalence des termes possibles, pendant que la combinaison prévoit que, pour être compatibles, les termes doivent dérouler des rôles différents. Le système des signifiants trame son réseau d'organisation sur celui de la grammaire et de la syntaxe de la langue. Et, bien que Jakobson parle de superposition du principe d'équivalence sur la succession des mots, toutefois il montre en définitive la suprématie de la scansion spécifique des rythmes et des sons sur la forme usuelle. L'hypothèse d'un lien latent entre son et signifié paraît.

Jurij Lotman (1922-1993) définit l'art littéraire comme un système de simulation secondaire. Secondaire parce qu'il utilise des matériaux préexistants dans la langue naturelle. De simulation parce que, même en se réalisant dans la séquence linéaire de l'écriture, il s'organise de façon à configurer, avec ses rapports internes, une représentation de la réalité, une simulation de son contenu. Pour définir l'œuvre d'art littéraire, Lotman propose la notion de *marque intégrale*. Pendant que dans la langue naturelle le texte est composé de signes, chacun porteur de signifié et, à son tour, décomposable en éléments (les lettres des mots) qui en soi ne signifient rien, dans l'art verbal le signifié est donné seulement par le texte pris tout entier. Cela veut dire que le texte devient une marque et que les signes qui le composent deviennent les éléments. Lotman attribue au niveau sémantique-lexical la valeur de couche de base sur laquelle toutes les autres contributions au sens global se greffent. Donc, l'apport des signifiants est

considéré comme augmentation de la richesse du jeu sémantique, comme accroissement de l'information portée par le texte.⁴⁹

1.4.5 La science du récit

Les recherches accomplies par Propp⁵⁰ dans le champ des fables seront étendues à l'univers entier du roman de la narratologie. L'approfondissement de Propp pouvait suivre deux voies : la première consistant à déterminer les développements de l'action, la deuxième tournée à établir les rapports parmi les personnages posés à la base de l'événement.

Claude Bremond (né en 1929), dans sa *Logique du récit*, part de l'impossibilité de décider par avance la succession des fonctions. Propp avait pu établir un ordre de priorité parce qu'il se trouvait à travailler sur un matériel fortement stéréotypé et avec un sujet avec des règles fixes. Bremond retient que la moindre unité de la narration n'est pas la fonction isolée, mais la séquence qui regroupe plus de fonctions. La séquence élémentaire serait donc un procès en trois temps : virtualité, passage à l'acte et conclusion. Quant au montage de ces séquences élémentaires dans la séquence globale, Bremond détermine trois modalités caractéristiques : le tête-à-queue (lorsque chaque situation d'arrivée offre la possibilité de repartir avec une nouvelle séquence), la poche (quand la séquence s'interrompt pour donner lieu à une sous-séquence qui se déroule à l'intérieur d'elle-même), le liage (lorsque deux séquences se développent simultanément ou parallèlement). Les rôles narratifs des personnages sont subdivisés en actifs et passifs. Les agents, à leur tour, se divisent entre volontaires et involontaires.

Dans les textes d'Algirdas Julien Greimas (1917-1992), parmi les personnages on trouve un sujet, un objet, un destinataire qui prévoit l'objet pour un destinataire, auquel on peut ajouter un aide et un opposant. Pour un total de six actants qui constituent ce que Greimas appelle le « modèle actanciel ».⁵¹

Todorov arrivera même à traduire l'intrigue en formules algébriques.

⁴⁹ Cfr., Michel AUCOUTURIER, *Le formalisme russe*, Paris, PUF, 1985, 127 pp.

⁵⁰ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, 254 pp.

⁵¹ A. J. GREIMAS et J. COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

Et Genette, avec le *Discours du récit*⁵², arrivera à systématiser l'analyse des aspects et des modalités de la narration, en sortant de la pure séquence des événements. Il y a quelques problèmes que l'étude de l'intrigue ne réussit pas à toucher, par exemple celui de l'énonciation. Qui raconte l'histoire ? Un narrateur intradiégetique ou un extradiégetique qui peut ou non avoir part à l'événement et, donc, ne pourra pas être homodiégetique ou heterodiégetique.

À côté des fonctions, Barthes suggère de considérer aussi des indices qui sont ces notations, souvent à peine esquissées, indiquant le caractère des personnages et l'atmosphère de l'événement, qui servent à préparer les développements de l'histoire. En outre, Barthes distingue parmi les fonctions, les fonctions cardinales, ou noyaux, des fonctions de remplissage, qui offrent à l'interprète des détails non négligeables. Il indique la nécessité d'un passage des macrostructures aux microstructures, vers la façon d'organiser les significations, où l'analyse de la poésie et de la prose se joignent.

1.4.6 Sémantique-sémiotique

De la méthode élaborée par Greimas, quelques notions fondamentales sont à rappeler : la subdivision du signifié en sèmes, la formation de chaînes coordonnées par des sèmes dites isotopies, la connexion aux sèmes de marques évaluatives.

Dans le sillage de ces indications greimasiennes, quelques spécialistes belges de l'Université de Liège ont évolué, regroupés sous le sigle du *Groupe μ*⁵³. Ils ont ré-classifié, dans les termes de la sémantique structurale, l'ancien bagage de la rhétorique. Les chercheurs de Liège déterminent quatre formes possibles de déviation : la suppression (lorsqu'un élément est enlevé), l'ajout (lorsque l'élément est ajouté), la suppression-ajout (la substitution d'un élément avec un

⁵² Gérard GENETTE, *Discours du récit*, in *Figures II*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1972, 293 pp.

⁵³ La lettre grecque μ (« Mu »), initiale de *metaforá*, métaphore, la plus célèbre des figures de rhétorique, mais aussi de métonymie (le couple métaphore-métonymie ayant spectaculairement participé au renouveau de la rhétorique dans les années 1960), ou encore de métabole, nom générique des figures. Le Groupe μ poursuit depuis 1967 des travaux interdisciplinaires en rhétorique, en poétique, en sémiotique et en théorie de la communication linguistique ou visuelle. On fait référence au travail collectif « La sémiotique entre nature et culture », [en ligne], Volumes XV - n°4 (2010) et XVI, n°1 (2011), Coordonnés par Évelyne Bourion. <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2735>.

autre) et la permutation (le renversement de l'ordre des éléments). La métaphore est la suppression-ajout dans le signifié d'un mot, la rime est vue comme ajout répétitif au niveau des sons. Le *Groupe μ* a précisé son hypothèse théorique dans la *Rhétorique de la poésie*. Dans le texte poétique, les métaphores et les autres figures produiraient une prolifération de sèmes secondaires qui vont former diverses chaînes d'isotopies. Pendant que le langage se base normalement sur une seule isotopie, la poésie est douée de poly-isotopie. Ces réseaux sémantiques peuvent être ramenés à trois grands domaines : un triangle qui a pour sommets l'homme, le cosmos et le langage même (*anthropos*, *cosmos* et *logos*). Dans le modèle sémiotique de Greimas le terme clé se développe dans une dialectique plus ouverte et complexe, en se combinant avec les termes contraires et contradictoires.

1.4.7 La culture comme univers des signes

Le Groupe de Mosca et de Tartu⁵⁴, regroupé autour de Lotman et de Uspenskij, soutient que si chaque texte ne peut pas être pleinement compris dans sa valeur autrement qu'en rapport avec le contexte culturel dans lequel il s'inscrit, c'est alors à la culture comme système des systèmes que l'analyse doit arriver en dernière instance. La culture résultera de la façon dont les différents codes s'additionnent et s'organisent, et sera interprétable comme système de signes subordonné à des règles structurelles. Ce sont les bases de la culturologie. Selon Lotman le modèle culturel consiste essentiellement dans un schéma spatial. L'espace est subdivisé par une frontière qui sert à distinguer les valeurs des non-valeurs : le groupe social des ennemis, les vivants des morts, les divinités bonnes des mauvaises. Les événements du héros sont significatifs parce qu'ils le portent à traverser quelques barrières importantes du modèle culturel. Les personnages peuvent être liés (à une zone particulière et ils ne peuvent pas la dépasser) ou changeants (devenir des protagonistes de l'action narrative). Pour identifier les

⁵⁴ L'École de Tartu réunit tous les chercheurs de l'Université de Tartu, voire ceux de Leningrad et de Moscou. Voir Boris USPENSKIJ, *Linguistica, semiotica, storia della cultura*, Bologna, Il Mulino, 1996. Pour une relecture des théories de Tartu, dans une perspective sémiotique plus ample, *cfr.* la réflexion de Franciscu SEDDA, « Introduzione. Imperfette traduzioni », dans J. M. LOTMAN, *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 7-68 ; et Anna Maria LORUSSO, *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

types culturels, Lotman a utilisé les catégories tirées de la linguistique. Le classement le plus articulé est celui qui prend en considération l'attitude par rapport au signe. Ces versants en linguistique reçoivent le nom de *paradigme* et de *syntagme*. Quatre possibilités s'ouvrent : favoriser le premier aspect, ou le deuxième, ou aucun des deux, ou tous les deux. Lotman lit le déroulement de la culture russe avant le XXe siècle comme succession de quatre types :

- au Moyen Âge, l'aspect pragmatique prédomine : le signe est fortement valorisé au détriment de ce qui n'est pas signe ;
- avec les XVIe et XVIIe siècles, la culture de l'empirisme s'impose : les signes ne sont plus pris pour le rapport avec un niveau supérieur, mais pour la place qu'ils occupent dans un plan déterminé. Il s'agit du type syntagmatique où prédomine la capacité de combiner et organiser les signes ;
- l'illuminisme représente le cas de refus de tous les deux aspects ;
- entre les XVIIIe et XIXe siècles, avec l'instauration de la société bourgeoise, prend pied un modèle culturel qui concilie l'aspect paradigmatique avec l'aspect syntagmatique.

Puisqu'une culture, après avoir bien fonctionné, à un certain point, est remplacée par une autre, la réponse des spécialistes russes est que le dynamisme n'est pas imposé par des causes étrangères, mais qu'il est intrinsèquement joint à la culture. Cependant, une fois entendu le dynamisme comme une propriété inéliminable de la culture, on finit par retenir le changement comme un fait naturel. Dans la dernière phase de son activité, Lotman a indiqué le point de passage parmi les différents états avec l'image de l'explosion. L'art est une explosion de sens qui arrive sans préavis, dans un instant temporel donné. La sémiotique a permis à Lotman de toucher le point de jonction entre littérature et comportement.

1.5 La conception matérialiste de l'histoire

La compréhension de la littérature a reçu une puissante impulsion suite aux analyses du matérialisme scientifique fondé par Karl Marx (1818-1883) et

Friedrich Engels (1820-1895). Leur théorie a fourni une indication précise pour chercher les racines, le moteur du procès historique.⁵⁵ Tel rôle était attribué à une motivation sociale et à un noyau profond de nature économique. Selon ce point de vue, l'aspect proprement humain ne se trouve pas dans le langage ou dans le signifié, mais dans le travail et dans l'organisation liée aux nécessités de l'activité ouvrière. Les institutions et les pratiques culturelles doivent être comprises dans leur entrelacement, avec la base matérielle socio-économique dont ils sont l'expression. La conscience qui se leurre de son indépendance finit par représenter les rapports réels dans une façon distordue et déformée. Cette fautive conscience est nommée *idéologie* par les deux auteurs. Et voilà le regard soupçonneux de la critique de l'idéologie. La force de cette théorie est qu'elle va bien au-delà de la simple critique rationaliste de la croyance. Sa faiblesse est qu'elle doit rendre compte de sa propre existence au regard de ses postulats propres ; et elle ne peut survivre qu'en se limitant à une fonction critique, "zététique" et non se posant comme une science alternative aux autres genres de savoir, comme histoire, économie, politique.

1.5.1 Littérature et politique

La liaison avec les groupes et les classes qui composent la société peut être tracée en se référant simplement à l'extraction sociale de l'auteur, ou au type de public auquel il déclare s'adresser. Ainsi, il arrive la même chose pour l'étude des regroupements intellectuels et de leurs moyens collectifs (revues, manifestes). Même lorsqu'elle englobe en soi l'analyse de l'œuvre, en tout cas, la sociologie de la littérature procède à un relevé objectif de l'emplacement social qui peut se mouvoir en parallèle mais ne pas se substituer au véritable jugement critique. Il ne s'agit pas de donner une évaluation sur la littérature, mais d'inclure la sphère littéraire dans la question la plus générale du sens de l'histoire. Il faut raisonner sur une évaluation politique. Au lieu de la distinction entre beau et laid, qui est le propre du jugement esthétique, l'alternative sera placée avant, entre une direction

⁵⁵ Cfr., Antonio LABRIOLA, *Essais sur la conception matérialiste de l'histoire*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 1970, 320 pp.

progressiste ou révolutionnaire et une direction inverse, réactionnaire ou conservatrice.

En effet, la tendance politique de la littérature a été souvent entendue comme soumission mécanique de la valeur esthétique à la valeur politique. Cela a comporté une forte dévaluation du littéraire. En réalité, dans la politique culturelle des partis communistes dans les années centrales du XXe siècle, la valeur esthétique n'a pas été annulée ou dépassée, mais, plutôt, réduite et instrumentalisée. Si le jugement qui est donné d'une œuvre est « belle mais réactionnaire », cela équivaut à admettre que le jugement politique négatif ne réussit pas à exclure le jugement esthétique positif. L'œuvre, même si elle est jugée réactionnaire, reste néanmoins belle. Le plaisir esthétique confiné dans sa zone franche survit intact, avec la conséquence de limiter gravement la portée critique de l'idéologie.

1.5.1.1 Gramsci et les différents niveaux de jugement critique

À ce propos, le théoricien politique italien, Antonio Gramsci (1891-1937), propose l'articulation de la critique sur trois niveaux interconnectés, mais non superposables : la politique, la culture et la littérature. En prison, Gramsci a entamé une vaste réflexion théorique et historique, comprenant aussi les problèmes des intellectuels et de la littérature, qui est exposée dans les pages des *Cahiers*⁵⁶. L'articulation de la critique sur trois niveaux, interconnectés mais pas superposables, est le trait particulier de la marque donnée par Antonio Gramsci à l'approche « sociale » du fait littéraire. La préoccupation principale de Gramsci semble d'éviter l'autonomie du jugement littéraire, voire l'interférence du jugement politique. Puisque le politicien tend à produire une action vers un but futur déterminé, il est inévitable qu'il voie dans l'homme de lettres quelque chose d'attardé et de non résolu. Ainsi, par la force des choses, le politicien ne sera jamais content de l'artiste et il ne pourra pas l'être.

Pour comprendre le rôle de la culture dans la théorie et dans la méthode gramscienne, il est nécessaire de la considérer dans ses deux faces :

⁵⁶ Antonio GRAMSCI, *Cahiers de prison 1,2,3,4 et 5*, Paris, Gallimard, 1996, 711 pp. Voir aussi la réflexion de Willy GIANINAZZI, *Antonio Gramsci, Cahiers de prison*, 1-5, par les soins de Robert Paris, *Mil neuf cent*, 1996, vol. 14, n° 1, pp. 238-239.

- vers la politique, Gramsci défend la valeur révolutionnaire de la culture et, donc, l'importance de la bataille en domaine culturel. Selon lui, il y a une exception positive de l'idéologie, de l'idéologie « historiquement organique » et nécessaire à une structure économique et sociale déterminée; et il y a aussi une exception négative, dans le cas des « idéologies arbitraires ». Seulement l'intervention dans la culture aurait créé un terrain favorable à la véritable bataille politique.
- vers la littérature, Gramsci développe une forte attention pour l'« organisation de la culture » et se préoccupe d'établir la connexion parmi des groupes intellectuels et de plus vastes groupes sociaux. Le raccord entre l'œuvre littéraire et l'époque historique n'est pas suffisant ; l'attribution socio-historique risque de sauter le « problème artistique » : à parité de conditions, nous pouvons avoir ici un « artiste », et là ce que Gramsci définit comme un « simple pauvre homme ». Cette disparité entre « artiste » et « pauvre homme », c'est-à-dire le degré différent de qualité des œuvres, indique que le travail d'instruction du jugement ne peut pas se dire conclu si on ne parvient pas à toucher le niveau esthétique (Gramsci n'accepterait jamais une évaluation esthétique purement dégagée du terrain de la culture).

Gramsci attribue à la critique la fonction de saisir les aspects constructifs même dans les œuvres mineures ; une critique des « tendances » doit être l'objectif du discours sur la littérature. Il serait, en effet, non seulement vain mais « absurde » de prétendre faire sortir de nouveaux génies artistiques : ce qu'il est possible de faire est de lutter pour la formation d'une « nouvelle culture », pour « une nouvelle vie morale », pour créer ainsi l'arrière-pays dans lequel de nouvelles œuvres d'art naîtront. En réfléchissant sur le fait que l'œuvre est un « procès » et que tout changement dans le contenu doit déterminer un changement dans la forme, Gramsci parvient à supposer une priorité relative du contenu, et, donc, des valeurs culturelles. À travers l'interprétation du « Chant X » de l'*Enfer* de Dante, Gramsci affronte le problème de la « structure » et en affirme l'essentialité pour la compréhension du texte. La conclusion est que le « texte structurel » est nécessaire et inéliminable ; il n'est pas seulement structure, mais aussi poésie. Et ici l'accent « esthétique » tombe.

1.5.2 Esthétique et prospective de Lukàcs

L'esthétique de Gyorgy Lukàcs (1885-1971) est une esthétique systématique. L'idée que l'art doit fidèlement refléter la réalité est tributaire de la notion aristotélicienne de *mimesis*. Lukàcs l'adapte et la renouvelle à la lumière des thèses marxistes : des objets déterminés ou des situations de la vie réelle ne devront plus être traduits en images plastiques ou verbales, mais il faudra cueillir à travers l'art les propriétés de l'instant historique de la société humaine, des conflits de classe et des bouleversements révolutionnaires qui s'y déroulent. La totalité que l'art est appelée à représenter n'est pas seulement celle qui existe, mais elle doit même mettre en évidence la direction du futur. C'est ce que Lukacs appelle « perspectif ». Un écrivain, qui rejoint un semblable reflet de la réalité, peut être défini comme réaliste. À la critique est déferé le rôle évaluatif de juger la justesse du contenu des œuvres, ou bien la conformité du reflet par rapport à la vérité historique. Dans les intentions de Lukàcs, la théorie du reflet devait exalter l'apport cognitif de l'art. Pendant que le savoir scientifique et le savoir historique partent du phénomène particulier pour arriver à la loi universelle, le reflet artistique s'appuie sur une catégorie intermédiaire entre singularité et universalité, qui n'est plus le phénomène singulier et n'ancre pas l'essence étalée dans l'universel.⁵⁷

Il est un terme moyen entre les points de départ et d'arrivée du procès cognitif. En littérature, à la catégorie du détail correspond le typique : par rapport à la totalité historico-sociale, il s'agit de l'expérience individuelle orientée dans le "juste reflet". Le "juste reflet" doit rendre compte de la dialectique vivante du réel : le type est caractérisé du fait qu'en lui toutes les contradictions les plus importantes convergent, les contradictions sociales et morales et les contradictions psychologiques d'une époque. Une telle topicité exige qu'un personnage soit doué d'une vision du monde construite avec une physionomie intellectuelle fortement caractérisée. Personnage, caractère, intrigue : une prédilection du genre narratif. C'est principalement avec le roman que sa méthode peut produire des résultats. Et, en particulier, avec le roman historique. Pour avoir un vrai réalisme on

⁵⁷ Cfr., Lucien GOLDMANN, *Lukàcs et Heidegger*, Gothier-Denoël, coll. « Méditations », 1973, 182 pp. ; et le travail de Gyorgy LUKÀCS et Lucien GOLDMANN, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard TEL, 195 pp.

demande que les faits racontés ne soient pas une fin en soi, mais qu'ils renvoient à la représentation des forces sociales portantes de l'époque. La littérature réaliste ne se distingue pas seulement de la littérature irréaliste, mais aussi de la reproduction photographique des choses comme elles se présentent. La polémique de Lukàcs est contre le naturalisme et contre le poétique modernes, qui procèdent par somme de données sensorielles sans vouloir les organiser et interpréter. Il propose en alternative la narration et la description.

D'une part, dans la narration chaque aspect est focalisé sur le noyau dramatique de l'événement, avec une forte participation de l'auteur qui conduit ensuite à une participation du lecteur. De l'autre, dans la description prévaut le détachement de l'observateur.

Bertold Brecht fait une objection à la position de Lukàcs, en soutenant que, pour répondre vraiment à l'exigence d'arriver au fond de la causalité sociale, il faut éprouver expérimentalement les nouveaux moyens formels : une forme qui était valable dans le passé, ne peut pas aller bien pour le présent ; on ne peut pas employer le même miroir pour refléter des époques différentes. Dans la conception de Lukàcs, le changement historique est considéré comme changement du contenu à refléter, mais le miroir reste en soi immuable. Le déroulement littéraire pour Lukàcs prend la physionomie d'une récursivité cyclique. Ce cycle correspond, selon l'imposition marxiste, à l'arc de l'évolution historico-sociale des forces propulsives de la bourgeoisie, qui sont substituées par les forces fraîches du prolétariat. Lukàcs résout même le problème marxien de l'effet persistant des œuvres du passé : qu'il traite d'*Ulysse* ou de *Don Quichotte*, notre intérêt de lecteurs reste vivant parce que les aventures du héros nous ont révélé les traits essentiels de la vie humaine. Ainsi, la théorie lukacsienne, qui semblerait beaucoup révolutionnaire, devient plutôt conservatrice. Il accepte les hiérarchies de valeurs héritées de la tradition et reste même arrêté à la vision romantique du génie involontaire, du grand artiste qui rejoint, avec un bond intuitif, la vraie réalité des choses.

1.5.3 Les études sociales de Francfort

Un point de vue différent parvient de l'étude sociale de l'art dans l'École de

Francfort⁵⁸, avec Max Horkheimer (1895-1973), Herbert Marcuse (1898-1979) et Theodor Adorno (1903-1969). Pour eux aussi l'art et la littérature doivent être considérés dans le domaine de la société qui les produit. Pendant que, dans la perspective du marxisme, la superstructure était regardée avec suspicion, parce qu'éloignée de la réalité, les spécialistes ont modifié cette conception à la lumière de la nouvelle expérience sociale. Ils ont pu voir les régimes du fascisme et du nazisme, et les premières alertes de la consommation néocapitaliste. Les nouveaux phénomènes de la culture de masse ont convaincu ces sociologues allemands que l'idéologie n'était pas dangereuse en raison de son détachement de la pratique, comme exactement à l'opposé pour être maintenant trop employée dans l'optique utilitaire du marché. Avec l'industrie culturelle, on fait rentrer la culture parmi les divertissements éventuellement préparés pour le temps libre et, de cette manière, elle est dégradée, uniformisée et neutralisée. Si les produits culturels sont proposés à un public indifférencié, même la distinction entre culture bourgeoise et culture prolétarienne tombe. Les sociologues de Francfort saisissent la chute de prestige de l'art et de la littérature dans les sociétés industrielles avancées. Ainsi, les mass-médias montent au premier plan.⁵⁹

Selon Marcuse, l'art ramasse cette promesse de bonheur qui est toujours plus accepté par un système social aliénateur et répressif. Il considère la société moderne comme un appareil dominé par la logique du gain, qui, donc, n'admet le bonheur que dans la forme du repos, en vue d'une exploitation ultérieure. Mais le plaisir suscité par la beauté est nié par le régime utilitariste : il est nécessaire, en deuxième lieu, de libérer l'expérience esthétique des tâches idéales dont elle a été chargée, et de la rendre, par contre, à l'instant du bonheur sensible. Dans les années Cinquante, Marcuse s'appuiera sur la psychanalyse pour préciser l'art comme retour du réprimé et comme un réservoir des instances de libération. Toutefois, si le conditionnement social est essentiellement négatif, pour assumer la juste position dans son temps, l'art devra vraiment couper les ponts avec ce qui le détermine. Les œuvres d'art représentent ce qu'elles ne sont pas. Cela veut dire

⁵⁸ Cfr., Paul-Laurent ASSOUN, *L'École de Francfort*, Paris, PUF, 2012, 145 pp.

⁵⁹ L'École de Francfort développe la théorie critique qui essaie de confronter la réflexion philosophique, historique et sociologique classique avec les enseignements du marxisme et de la psychanalyse. Critiquant à la fois le positivisme et le marxisme dogmatique des pays de l'Est, ce courant de pensée développe une nouvelle conception révolutionnaire du monde.

que leur historicité se trouve dans la façon avec laquelle elles se posent hors de la situation historique touchée. L'art est donc révolutionnaire par sa même nature. Pendant que pour Lukàcs l'art est révolutionnaire parce qu'il réfléchit fidèlement les forces de la pratique qui tendent à la révolution, par contre, dans la théorie de Francfort, le témoignage que l'art rend repose dans la force de résistance à la pratique, à n'importe quel genre de pratique. Adorno repousse le projet de démythification porté en avant par le marxisme, qui tend à réduire les créations spirituelles aux mobiles matériels.

Juste dans ce cadre, l'art autonome sera apprécié exactement dans son être dépourvu de but. Dans l'époque moderne, l'art parcourt les solutions extrémistes de l'avant-garde et, dans la dissonance, il exprime le conflit entre la vocation à la conciliation et la vocation à la vérité, qui rend impossible une synthèse heureuse. Sur la considération du caractère révolutionnaire de l'art pour Marcuse, ce caractère réside dans la conservation positive des instances utopiques qui peuvent ainsi revenir disponibles à l'action libératrice. Pour Adorno, il s'agit de capacité négative. L'art est pensé par principe comme étranger, puisque tel, au monde empirique. Quoique Adorno tende à maintenir le rapport entre la critique de l'art et la situation historique, l'efficacité de l'œuvre est dans la participation à l'esprit, qui contribue au changement de la société, de manière souterraine, et se concentre dans les œuvres d'art.

Walter Benjamin (1892-1940) présente une solution différente, polémiquement éloignée de celle de Lukàcs.⁶⁰ En 1934, il a tenu une conférence à Paris, intitulé *L'auteur comme producteur*. L'auteur est lui-même un producteur et, donc, il ne peut pas être placé à l'extérieur du monde productif, ni avoir la tâche de refléter le monde (Lukàcs), ni de le refuser (Adorno). Au fond pour Lukàcs et pour Adorno, même dans la diversité, il y a un modèle commun qui consiste à poser le rapport entre société et art, en privilégiant l'un des deux termes sur l'autre. Benjamin, par contre, s'efforce de les considérer sur un plan paritaire. L'important est d'établir comment la société et l'art se situent dans les rapports de

⁶⁰ Cfr., Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemande*, traduit par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2008, 188 pp.

production. Benjamin confère un rôle fondamental aux innovations techniques. Il assume une attitude moins pessimiste que celle d'Adorno en ce qui concerne les résultats du monde moderne. L'apparition dans l'époque moderne de nouveaux moyens, comme la photographie et le cinéma, a adjoint d'ultérieurs champs d'activité, mais surtout a changé la façon par l'art de se poser par rapport au public. La reproductibilité technique moderne porte les œuvres vers le public avec une plus grande disponibilité que la pièce unique. Par contre, dans les arts reproductibles modernes, Benjamin voit avancer ce qu'il appelle la « valeur d'exposition », c'est-à-dire la possibilité d'une expérience plus diffuse, libre et décomplexée des produits artistiques.

Ainsi, est dépassée l'attitude individuelle vers l'art et la vision communément acceptée pour laquelle l'inspiration arrive seule dans l'état de recueillement. L'opposé est le côté collectif de la créativité, que Benjamin va retrouver dans les modalités d'organisation des écrivains, dans leurs réunions en groupes et en tendances, comme dans les avant-gardes. Le choix de la juste tendance politique ne garantit pas la valeur littéraire. La tendance doit être couplée à la qualité de l'œuvre, vérifiée et montrée sur le texte en question. Cette optique empêche la superposition mécanique de la politique et de la littérature. Le contenu explicite sur lequel la théorie lukacsienne du reflet insistait ne semble pas à Benjamin le dernier niveau du sens du texte. Benjamin reprend de l'ancienne exégèse la notion d'allégorie et en fait le principe de la construction globale de l'œuvre, qui agit à travers le caractère fragmentaire et la tension contradictoire de ses parties. Au contraire du symbole, l'allégorie théorisée par Benjamin élabore son discours en transformant les personnages et les objets en signes d'une écriture et, de cette façon, les éloigne du monde naturel. Benjamin soutient l'idée que l'œuvre d'art sert à réveiller les forces assoupies et à les rendre disponibles pour l'action collective ; et cela caractérise même l'attitude du critique envers les œuvres du passé. La distance temporelle est vue par Benjamin à l'enseigne de la discontinuité, en polémique avec l'historisme, qui considérait l'histoire comme un développement linéaire et continu.⁶¹ Le critique ne doit pas se limiter à

⁶¹ Cfr., Jacques-Olivier BÉGOT, « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », *Astérior* [en ligne], 7/2010, <http://asterion.revues.org/1573>

reconstruire, en rangeant les œuvres dans la séquence de leur temps d'origine pour dégager chez elles ce qui intéresse encore le présent.

Ernst Bloch⁶² (1885-1977) retient que l'instant vécu échappe à la connaissance et que, donc, quelque chose de non encore connu demeure souterrainement comme poussé au renouvellement dans le présent. Cela est lié pour Bloch à l'espoir utopique tourné vers le futur. Les aspirations humaines au bonheur, refusées et défaites dans le passé, continuent à adresser leur appel dans l'instant actuel. Ainsi, ce qui était pour Marx une difficulté apparaît dans la théorie de Benjamin tout à fait naturel. Mais plus qu'au charme du passé, Benjamin s'intéresse à ces détails presque rayés et rendus muets par l'histoire, dont l'utopie étouffée par les classes dominantes se manifeste. Entre le passé et le présent, une convergence de tensions est mise en acte: d'un côté, le passé vaut s'il a la force de mettre en crise le présent ; de l'autre côté, l'interprète, situé dans le présent, doit être prêt à mettre en discussion la hiérarchie des valeurs consolidées dans la tradition. Le critique doit passer à contre-poil l'histoire. Benjamin a dédié à Baudelaire une large partie de son travail dans la phase cruciale des années Trente, en particulier, sur les connexions de forme et contenus. Il descend dans la minutie à l'intérieur du texte, en allant découvrir dans un seul vers le mot sur lequel se concentre le signifié de la phrase. Mais il est prêt à sortir à l'extérieur pour relier les figures littéraires aux phénomènes de la société et de l'environnement. La connexion du détail à la totalité ne peut pas être pré-ordonnée en avance, mais doit, pour Benjamin, venir dehors en tirant des textes, au plus grand degré possible, toute l'énergie qu'ils contiennent potentiellement.

1.5.4 Marxisme et structuralisme

Dans la pensée de Jean-Paul Sartre (1905-1980), le lien avec l'existentialisme menait à une conception de la spécificité de l'événement historique qui ne s'épuise pas dans la situation, mais qui tend à la dépasser. D'où la valeur de la liberté, le projet tourné vers le futur. Il s'agit d'une analyse qui

⁶² Ernst BLOCH, *Sujet-Objet. Eclaircissement sur Hegel*, Paris, Gallimard, NRF, 1978, 498 pp.

convainc lorsqu'elle raisonne en termes de groupes sociaux et de collectifs.⁶³

À son tour, Goldmann propose une *sociologie de la littérature*.⁶⁴ Il veut retrouver le lien entre littérature et société. Référent les contenus à une vision du monde, ou à la conscience collective d'un groupe social déterminé (comme Lukács le fera), semble insuffisant ou même fourvoyant parce que la conscience peut être aliénée et distordue. Avec l'emploi du terme « structure », Goldmann suppose qu'une homologie existe toujours entre la structure mentale et culturelle induite des formes de la vie collective, et la structure du texte littéraire. Ces structures sont, en même temps, formelles et inconscientes, et le critique et l'interprète doivent les relever. Entre le XIXe et le XXe siècle, Goldmann trouve le passage dans de nouvelles phases du développement social qui se réverbèrent sur les structures narratives. Goldmann définit sa méthode comme *structuralisme génétique*. Il se base sur les deux mouvements joints de la compréhension et de l'explication. Pendant que la compréhension reste encore au jugement de fait, expliquer l'œuvre dans les horizons de l'histoire signifie en donner un jugement de valeur. Goldmann retient comme indispensables les deux niveaux, et en cela réside sa tentative de synthèse entre marxisme et structuralisme. Le premier niveau, la compréhension, est celui communément pratiqué de l'enquête structuraliste ; le second, l'explication, est celui plus particulièrement des courants inspirés du marxisme. Si même, la proposition goldmannienne, d'un côté, ne descend pas dans les détails du texte, en restant au relevé de structures très générales et génériques, de l'autre côté, il finit pour lier trop étroitement les œuvres à leur époque, en faisant passer au second plan, dans l'homologie obligée entre société et littérature, les caractères discordants et conflictuels.

Pour Althusser, la structure est un réseau de rapports, définie comme « totalité complexe », qui traverse tous les domaines de la réalité. Son effort est tendu à libérer l'action révolutionnaire de toutes les valeurs rassurantes (en particulier il attaque le stalinisme pour son humanisme générique), qui empêchent de se rapporter avec la réalité de la bataille de classe. La théorie, puisque activité

⁶³ Cfr., Jean-Paul SARTRE, *Critique de la raison dialectique* (Précédé de *Question de méthode*), Tome I, *Théorie des ensembles pratiques*, Paris, Gallimard, NRF (Bibliothèque des Idées), 1960, 760 pp. ; et *Les mots*, Paris, Gallimard, NRF, 1963, 216 pp.

⁶⁴ AA. VV., *Sociologie de la création littéraire*, Revue Internationale des sciences sociales, UNESCO, Volume XIX, n. 4, 1967, 710 pp.

de connaissance scientifique, est nettement opposée à l'idéologie comme solution imaginaire et illusoire. Althusser est convaincu que même le texte littéraire-artistique peut maintenir sa charge critique, située au niveau de la structuration du texte. Plus qu'ordonner les éléments en classes, il devient important de voir les rapports et les non rapports de force internes parmi les éléments de la structure de l'œuvre.

1.5.5 Le travail des signes

L'origine de la sémiotique moderne remonte au XIXe siècle avec Charles Sanders Peirce⁶⁵ (1839-1914), qui, à la place de *signifiant* et *signifié*, propose *marque*, *objet* et *interprétant*. Le rapport entre sémiotique et marxisme sera plus étroitement lu dans les années Soixante et Soixante-dix en Italie par Ferruccio Rossi-Landi (1921-1985). Choses et mots sont produits ensemble dans cette réalité globale qu'il appelle « reproduction sociale », qui est l'ensemble des procès par lesquels une communauté ou une société survit, en s'augmentant ou, au moins, en continuant à exister. Une fois articulé le cycle productif dans les trois phases production-échange-consommation, l'intervention des signes verbaux se concentrera dans la phase de moyen, dans l'échange. Pour que deux objets matériels soient échangés, il est nécessaire que les deux hommes qui se les échangent se servent de systèmes de signes. Production et communication, donc, sont tressées et coincées l'une dans l'autre. La communication est vue dans et, même, au centre du mécanisme productif-reproductif. Certes, le travail linguistique ne manque pas de provoquer des problèmes. S'il y a une aliénation linguistique comment faut-il en sortir ? Rossi-Landi répond que, dans l'idéologie, deux routes alternatives s'ouvrent. D'un côté, les idéologies conservatrices ; le philosophe italien soutient que le réalisme correspond aux codes dominants, c'est un message que le public comprend et accepte vite et facilement comme propre. Pendant que, de l'autre côté, l'avant-garde indique ces messages doués d'une exigence d'augmentation de la quantité d'information et de renouvellement communicatif, en impliquant un renouvellement social. Les actions accomplies par les personnages peuvent être utilement comparées avec ces systèmes de signes

⁶⁵ Charles Sanders PEIRCE, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, 262 pp.

non verbaux, que sont les comportements. Les comportements ne sont pas supportés par des codes définis, mais par des programmes. Et la littérature a souvent le mérite de porter à la surface et de rendre visible la programmation de la communication non verbale. L'évaluation de l'auteur doit concerner son degré d'excédent. L'auteur est producteur, comme un engrenage d'une machine plus grande que lui, même dans le sens (comme pour Benjamin). Le travail des signes peut, ou mieux, doit être aussi un travail sur les signes.

1.6 L'analyse de la profondeur

L'adresse critique assume une nouvelle position après la venue de la psychanalyse.

D'abord, en Italie, puis partout en Europe, le livre du médecin et psychiatre Cesare Lombroso, *L'uomo di genio* (1888), reçoit un retentissement considérable, y compris dans la critique. Au centre du texte il y a l'idée d'une « psychose » du génie, son auteur ayant observé dans le génie, comme il l'a formulé dans l'introduction à l'édition française de *L'homme de génie* (1889) : « plusieurs des caractères de dégénérescence qui sont à la base de toutes les aliénations mentales »⁶⁶. Il dresse une « physiologie » et une « pathologie » du génie avec, précisément, ses caractères de dégénérescence, tels la présence de lésions cervicales, le vagabondage, l'« inconscience » des créations ; avec ses formes « frustes de névrose et d'aliénation », telles l'épilepsie, la mélancolie, l'alcoolisme, la mégalomanie. À cet égard positiviste, il propose une étiologie qui mette également en évidence l'influence sur le génie de certains facteurs extérieurs comme le climat, la « race », la civilisation, les accidents ; et une synthèse intitulée : « La psychose dégénérative (épileptoïde) du génie ». Le chapitre sur « Les hommes de génie aliénés » consiste en l'examen d'auteurs comme Vico, Nerval, Baudelaire, Taine, Hoffmann, Gogol, selon de réelles ou de prétendues pathologies mentales.

⁶⁶ Cesare LOMBROSO, *L'homme de génie*, Paris, Félix Alcan Éd., 1889, 20 pp.

Toutefois, les termes et les concepts de la psychanalyse proviennent des innovations introduites par Sigmund Freud (1856-1939) dans le traitement des maladies mentales au seuil du XXe siècle. Freud affrontait les cas cliniciens en n'attribuant pas les causes à des dysfonctions cérébrales, mais en cherchant la raison en événements traumatiques de l'existence passée. Le médecin devait vêtir les tissus de l'analyste à travers un minutieux travail d'interprétation et par le creusement des expressions moins contrôlées, surtout les rêves et les libres associations. Freud a porté en avant les hypothèses qui ont constitué l'appareil scientifique de la psychanalyse, avant tout avec la notion d'*inconscient*. La psychanalyse affirme que les raisons du comportement humain résident en petite partie dans la conscience, pendant que les mouvements inconscients sont beaucoup plus forts. Freud décrit l'inconscient comme le lieu des pulsions. Dans l'inconscient, les forces agressives et les énergies vitales primaires agissent. La psychanalyse est, donc, une méthode interprétative qui n'accepte pas les apparences immédiates et ne s'étonne pas de devoir mettre en demeure ce que le locuteur dit et affirme vouloir dire.

À la triade *conscience-préconscient-inconscient*⁶⁷, s'ajoute une nouvelle triade formée par le *Moi* (le réservoir primaire de l'énergie psychique contenant les pulsions héréditaires, innées et celles ôtées), le *Es* (la partie de la psyché en contact avec l'extérieur à travers la perception) et le *Sur-moi* (seulement en partie conscient, et constitué par ces défenses que le *Moi* a été forcé d'accepter et d'introjecter). Ainsi, de l'observation des déviances et des anomalies, la psychanalyse est arrivée à construire une théorie des procès constitutifs de la psyché. Et elle pouvait aller même au-delà, en appliquant ses découvertes au champ des sciences humaines, y compris la littérature. Pour Freud, le sort de la société moderne dépend de l'issue de grands conflits parmi les instances profondes de l'homme : d'un côté, entre principe de plaisir et principe de réalité, de l'autre, entre éros et pulsions de mort. Une certaine attention à la littérature est présente dans la psychanalyse depuis les origines. Le point de départ de la

⁶⁷ La topique freudienne est l'étude de la structure mentale, dans une théorie des lieux. C'est la différenciation des parties de l'appareil psychique en systèmes doués de caractère et de fonction différents, et disposés dans un certain ordre. C'est une métaphore qui permet de spatialiser les lieux psychiques.

recherche freudienne a été l'interprétation des rêves ; et, face au récit du rêve, l'analyste se comporte comme un critique littéraire qui cherche à retrouver le sens au-delà de la lettre du texte.

1.6.1 La conception de l'art de Freud

Freud a écrit que pour la psychanalyse les poètes sont de précieux alliés puisqu'ils savent généralement beaucoup de choses. Il ne faut pas s'étonner que, à côté des cas cliniques, il utilise même les fictions de la littérature ou qu'il s'abandonne à des digressions sur l'art. Pour lui, l'art et l'écriture créatrice se trouvent dans une position privilégiée, presque à mi-chemin entre la conscience et l'inconscient. Freud souligne que la tragédie grecque sur Œdipe se centre sur le complexe psychique de l'attraction pour la mère et de la haine vers le père, mais elle le montre selon la culture du temps, comme conséquence inéluctable de la volonté extérieure de la destinée. Les rêves avec les yeux ouverts nous récompensent des désirs que la réalité ne réussit pas à satisfaire. L'art serait un type spécial de rêverie qui se distingue pour être un acte de communication ; pendant que la véritable rêverie est une activité privée qui se confesse difficilement. À l'écrivain donc est concédé le privilège d'exposer publiquement, sans honte, ses rêveries.⁶⁸

Freud a procédé avec grande prudence à transférer les découvertes de la psychologie des profondeurs au champ de la littérature et de l'art. En particulier, il retient que, la psychanalyse ne peut rien dire, sur un point, c'est-à-dire sur le problème de l'origine de l'art. Le don merveilleux qui caractérise l'artiste reste une énigme et la psychanalyse ne s'entretient pas dans la question de l'évaluation esthétique. Le spectateur, condamné à une existence pleine de renoncements et de frustrations, est porté à s'identifier avec le héros qu'il voit sur la scène. Le comportement d'un personnage de fiction peut être analysé de la même façon que celui d'une personne, et le personnage protagoniste est le porte-parole direct de l'auteur, bénéficiaire des problèmes intérieurs de cela. Quoique Freud n'ait pas sous-estimé l'importance des matériels anonymes dans son œuvre, l'intérêt pour la figure de l'auteur a été prédominant. Même en encourageant l'emploi de la

⁶⁸ Cfr., Sigmund FREUD, Jacques LACAN et Claude THIS, *De l'art et de la psychanalyse : Freud et Lacan*, Paris, Ensba – École Nationale, coll. « Guide de l'étudiant en art », 1999, 206 pp.

psychanalyse au service de la biographie, Freud était conscient des difficultés d'une enquête menée en l'absence du sujet étudié et opérant avec des documents pas sûrs, partiels et lacunaires. L'analyse de Freud nous enseigne à deviner des choses secrètes et cachées sur la base d'éléments peu appréciés et invertis de l'observation.

1.6.2 Psychanalyse de l'auteur, du personnage et des effets

Les continuateurs de Freud ont beaucoup plus regardé aux matériaux qu'à l'effet. Ce sera, donc, le rapport personnage-auteur ou, plutôt, le rapport entre les raisons littéraires et les structures psychiques, qui va prédominer dans les premières tentatives de critique littéraire inspirées par la psychanalyse. Beaucoup de ces tentatives ont été confiées aux pages de la revue *Imago*, née en 1912.

Otto Rank (1884-1939) a dédié au thème du double un essai dans lequel il se propose d'expliquer les apparitions répétées d'un personnage, identique en tout au protagoniste, qui le remplace, le poursuit et le mène à la mort. Tous les cas du double font partie, à son avis, d'une constellation psychique dominée par la scission du *Moi*. Le thème du double a été traité presque par tous les romantiques. L'essai donne la première place à Hoffmann (défini par excellence comme le poète du double) et à Poe, devant Maupassant, Dostoïevski et Oscar Wilde, principalement auteurs de littérature fantastique. Mais, pendant que Freud cherche à expliquer l'effet sinistre d'inquiétude ou de terreur induit par ceux-ci et par d'autres récits semblables, Rank procède, par contre, à reculons, de l'œuvre à l'auteur. La fréquentation du thème du double est reconduite à la psyché des auteurs. Mais cette propension à la psychanalyse de l'auteur n'épuise pas le travail du critique, qui passe dans un chapitre suivant à l'analyse des analogies du thème littéraire avec les productions du folklore. Ainsi, enrichi d'épaisseur, le thème littéraire peut être mis en rapport avec un mécanisme psychique de portée générale qui dépasse les limites des époques et des genres.⁶⁹

Georg Groddeck (1866-1934) développe la tentative d'interpréter la production anonyme et populaire, sur la base d'une découverte presque obsessionnelle de la symbolique sexuelle.

⁶⁹ Cfr., Otto RANK et de Sándor FERENCZI, *Perspectives de la psychanalyse*, Paris, Payot, 1994, 98 pp.

Le travail de Marie Bonaparte (1822-1962) se distingue sur la ligne de la psychanalyse appliquée à la biographie sur Edgard Allan Poe. La critique psychanalytique se trouve à utiliser l'œuvre en fonction de la biographie et à considérer comme acquise l'identification du héros avec l'auteur.

Pour sa part, Ernest Jones (1879-1958) a axé sur la psychanalyse son essai sur Hamlet. Il donne ses réflexions, en suivant l'indication freudienne des rapports souterrains entre Hamlet et Œdipe. Jones applique la méthode comparative en mettant en relation la trame d'Hamlet avec les thèmes primordiaux des mythes et des légendes.

Après la deuxième guerre, les critiques montrent une plus grande liberté d'action par rapport aux schémas freudiens canoniques, mais, en définitive, la position de fond et les problèmes affrontés restent les mêmes.

Jean-Paul Sartre propose une psychanalyse existentielle, une enquête sur l'individu-auteur qui n'est pas seulement tournée vers les causes reposant sur le passé, mais se questionne sur le choix de la position dans le monde que le sujet en question a opérée, dans la situation dans laquelle il s'est trouvé, entre les techniques et les rôles, en faisant les comptes avec l'idéologie de sa classe. Sartre retombe dans le modèle de la recherche biographique : les œuvres visent à la reconstruction de la totalité de l'auteur.

En Italie, même si Giacomo Debenedetti (1901-1967) maintient l'idée du personnage comme émissaire de l'auteur, l'attention à certaines configurations d'images mène à proximité de la critique thématique.

En Angleterre, Kate Millet (née en 1934), critique féministe, dévie de l'orthodoxie psychanalytique, en penchant non vers l'enquête étiologique, mais vers la dénonciation radicale de l'idéologie masculine.

Le psychanalyste autrichien, Bruno Bettelheim (1903-1989), représente la troisième branche de la critique inspirée de la psychanalyse qui considère la question des effets manifestés dans l'étude des fables. Le texte de la fable est le plus apte aux besoins du petit lecteur pour extérioriser, de façon contrôlable, ses conflits intérieurs et, ainsi, il l'aide à structurer sa personnalité. L'hypothèse de Bettelheim que la réélaboration imaginaire soit utile pour réduire la nocivité du

matériel inconscient, et pour faire en sorte qu'une partie de ses énergies serve à des buts positifs pourrait s'appliquer en général à toute la fiction littéraire.

1.6.3 Dans le réseau des images

Déjà dans l'*Interprétation des rêves*, Freud avait remarqué la présence de symboles, c'est-à-dire de représentations inconscientes.

Cet aspect sera approfondi par Carl Gustav Jung⁷⁰ (1857-1961). Il a collaboré avec Freud, pour ensuite s'en détacher et fonder cette ligne de recherche qui prendra chez lui le nom de « jungienne ». La déviation de Jung consiste vraiment dans la considération de l'inconscient collectif, une couche de l'inconscient plus profond que l'inconscient individuel, un répertoire d'images ancestrales présentes depuis toujours dans l'homme. Ces images archaïques et originaires sont dénommées par Jung « archétypes ». Quant aux problèmes littéraires, que Jung affronte dans l'essai « Psychologie et poésie »⁷¹, la création artistique est considérée comme une des meilleures voies pour accéder à la réalité psychique, surtout lorsqu'il s'agit de création visionnaire. Dans l'optique jungienne, le grand poète est celui qui réussit à dépasser la conscience individuelle pour faire parler les archétypes, selon l'exigence psychique de la collectivité. On laisse l'œuvre d'art agir sur nous, lecteurs, comme elle a agi sur le poète. Pour en comprendre le signifié, il faut se laisser modeler par l'œuvre, comme elle a modelé le poète. Le modèle platonicien remonte ici à la surface : l'effet ne doit pas être expliqué, mais on doit s'abandonner à lui. La version de la psychanalyse offerte par Jung a beaucoup stimulé l'étude de l'imaginaire collectif.

Selon Gaston Bachelard⁷² (1884-1962), le règne de l'imaginaire est divisé en quatre grands domaines, qui correspondent aux quatre éléments primordiaux : feu, air, eau, terre. Chaque écrivain est porté à pencher dans le choix de ses thèmes et de ses métaphores plus vers l'un ou vers l'autre élément. La recherche bachelardienne a affronté l'imaginaire sur le rapport entre l'homme et la

⁷⁰ Carl Gustav JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, 770 pp.

⁷¹ Carl Gustav JUNG, « Psychologie et poésie », *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet-Chastel, 1960, 466 pp.

⁷² Gaston BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio. Essais », 1994, 154 pp.

dimension spatiale. Bachelard propose d'appeler topo-analyse l'enquête sur les formes spatiales. Il apparaît entièrement disposé à se faire absorber par le pouvoir de l'image. À son avis, il ne faut pas reconduire les images au passé, mais se laisser prendre par leur jaillissement, c'est-à-dire la nouveauté qu'elles montrent à l'instant de la lecture. On peut comprendre, alors, le détachement progressif de Bachelard par rapport à la psychanalyse. Toutefois, ce n'est pas seulement contre la psychanalyse que le discours bachelardien va. Il semble exclure en général toute attitude critique explicative. Au critique littéraire se substitue la figure du lecteur passionné, qui peut cueillir l'expansion imaginative du texte grâce à l'élan de la sympathie et de l'admiration.

Jean-Pierre Richard⁷³ (né en 1922) affronte, particulièrement, l'univers imaginaire de chaque écrivain traité, en tirant de l'œuvre les éléments de base, la façon avec laquelle les réactions, les formes ou les couleurs préférées de la fantaisie de l'auteur sont rendues. Nous sommes, cependant, hors de la critique psychanalytique proprement dite, parce que ces aspects constituent l'ensemble existentiel de l'être d'un écrivain et non l'inconscient.

Le problème de l'image n'avait pas échappé à la critique psychanalytique plus orthodoxe. L'exemple le meilleur de la psychocritique est donné par Charles Mauron (1899-1966). En polémique avec la critique thématique, il soutient qu'on ne peut pas se limiter à inventorier les images récurrentes d'un écrivain, mais il faut les ramener aux procès inconscients correspondants. Toutes les images employées par un auteur n'ont pas une égale importance : il y en a certaines qui tournent avec une telle insistance, qu'elles peuvent être définies comme des métaphores obsédantes. Pour les découvrir, l'analyse du texte est nécessaire. Les mots et les images sont regroupés selon les nuances affectives. Si d'autres textes se superposent à celui de départ, on découvre que ce réseau d'associations est constant. Les réseaux déterminés par Mauron sont une autre chose par rapport à la technique littéraire dont celui qui écrit peut avoir conscience. Ils sont en communication avec la réalité psychique inconsciente. Avec des passages ultérieurs, les figures mythiques sont extraites du réseau des images, sur lesquelles les diverses œuvres reviennent de façon obsédante. Ainsi, est rejoint le mythe

⁷³ Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976, 250 pp.

personnel, ou bien le fantôme plus fréquent d'un écrivain. Certes, il ne prend pas pour bons les personnages immédiatement reconnaissables, mais il les tire de l'analyse des images. Toutefois, à la fin, les résultats de l'analyse sont rapportés non aux institutions littéraires, mais aux événements biographiques de l'auteur.

1.6.4 Psychanalyse et structure du langage

Avec les réseaux déterminés par Maury, la psychanalyse s'approche des structures linguistiques.⁷⁴ Et l'échange entre l'analyse des profondeurs et l'analyse du langage ne pouvait pas manquer. Le point de plus grand contact entre psychanalyse et structuralisme est rejoint en France par la théorie de Jacques Lacan⁷⁵ (1901-1981), qui identifie l'inconscient avec le langage. Chaque sujet humain se constitue avec l'accès au langage. Le langage n'appartient pas à nous, mais nous le trouvons déjà tout constitué. Dans les manifestations de l'inconscient, lorsque ce que nous disons ou faisons apparaît comme quelque chose d'étranger à notre conscience, nous ne le reconnaissons pas comme nôtre. Alors, cette voix impersonnelle, que Lacan définit comme le « discours de l'Autre », est posée en évidence. Le désir est vu comme une chaîne de signifiés. Cependant, il doit être remarqué que l'importance attribuée au langage ne renforce pas la certitude de l'analyse ; au contraire, le langage trouble la position même de l'analyste. La théorie lacanienne est radicalement pessimiste : dans son accès au langage, le sujet se scinde infailliblement et ne peut jamais rejoindre un sens complet et définitif. L'être humain est poussé par le vide. À l'imaginaire et au symbolique est associé un troisième terme : le réel. Mais le réel n'est pas la réalité ; il est quelque chose d'impossible à atteindre, qui peut seulement faire irruption comme perte de sens. Les hypothèses lacaniennes peuvent être appliquées aux situations littéraires. De plus, elles ont suscité des interprétations en ce qui concerne les jeux verbaux sur les lettres, ou les déplacements particuliers des signifiés dans le texte. Mais, aussi, l'idée du signifiant dominant

⁷⁴ Cfr., André DEDET, *Structure du langage et de l'inconscient*, Paris, L'Harmattan, 2003, 306 pp.

⁷⁵ Voir Antoine VERGOTE, « Imaginaire et vérité en psychanalyse. La triade lacanienne », *Figures de la psychanalyse*, 2003/1 n. 8, pp. 127-136.

ou du grand Autre a mené vers la psychanalyse de la politique et la réinterprétation des formations idéologiques de l'imaginaire collectif.

C'est surtout dans les années Soixante-dix que la tentative d'appliquer la psychanalyse aux niveaux linguistiques de l'œuvre littéraire s'est déroulée. Un rôle important a été tenu par le groupe autour de la revue « Tel quel », rôle connexe même aux réalisations textuelles de l'écriture.

Avec les propositions de Julia Kristeva⁷⁶ (née en 1941), la détermination du code n'est plus suffisante, mais il faut réussir à voir le procès entier de constitution de ce qu'elle appelle « signifiante ». Ici, la psychanalyse apporte une aide. Il s'agit, en effet, de regarder au dessous des structures pour percevoir les déplacements d'énergies pulsionnelles qui traversent la pratique du langage, et peuvent arriver à déformer et à bouleverser la superficie de l'expression, en cassant la chaîne signifiante et la structure des signifiants. Dans un premier temps, Kristeva distingue entre phénotexte (qui indique la surface du niveau codifié du langage communicatif) et génotexte (qui indique la profondeur des phases dynamiques de la production du texte). Dans un deuxième temps, elle adoptera une opposition analogue entre symbolique et sémiotique, où le premier terme recouvre le domaine du langage organisé, et la seconde les aspects dans lesquels la violence des charges pulsionnelles émerge. Les aspects linguistiques qui rendent lisible l'instance des pulsions est le dispositif phonématique et mélodique du langage poétique. Il doit être précisé que Kristeva fait allusion à des phénomènes phoniques et rythmiques différents de ceux de la rhétorique et de la métrique classiques. Elle met en relation le niveau phonique-pulsionnel avec le niveau sémantique-conscient.

Dans les années Soixante-dix, les découvertes de la psychanalyse sont utilisées en sens révolutionnaire dans l'opposition entre les pulsions et la répression sociale. Aussi, le langage poétique est-il placé avant le langage communicatif. Dans la situation culturelle française, des éléments de la psychanalyse entreront même dans le bagage théorique du poststructuralisme.

Jean-François Lyotard (1924-1998) et Gilles Deleuze (1925-1995) réinterprètent l'inconscient en termes de zones de tensions, de champs de forces,

⁷⁶ Julia KRISTEVA, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, 1981, 327 pp.

bref, dans le cadre d'une mécanique des pulsions et des investissements affectifs, connexe aux grandes machines sociales (les institutions, le pouvoir,...). Lyotard, récemment, a contribué à la diffusion de la notion de « postmoderne ». Deleuze a trouvé dans les mécanismes textuels le contrôle de l'inconscient, conçu comme machine désirante. Lui aussi, avec le risque d'une esthétique du marginal.

I.7 La lecture comme expérience

Puisque la critique offre des coordonnées pour s'approcher d'un texte et le comprendre, la critique a toujours en point de mire la lecture. La lecture est toujours en aval (comme but de la critique), mais même en amont : le critique n'est rien d'autre qu'un lecteur comme tous les autres, mais, de plus, il propose son interprétation et son expérience. Il s'agit d'un rapport « à deux » dans lequel le texte n'a pas la possibilité de se défendre, pour lequel le critique-lecteur a toute la responsabilité de ce qui arrive. Le critique est au service de l'auteur, mais, plus que tout autre, il est un esclave-patron.

L'ouverture d'un sentier pour vous-même, avec la lame d'un sabre dans la barrière des pages, se rallie à la pensée de l'étendue du contenu révélé et en même temps dissimulé du mot : vous coupez votre chemin dans la lecture comme si vous vous trouviez dans une forêt dense.⁷⁷

*L'apertura di un sentiero da parte di voi stessi, con la lama di una sciabola nella barriera delle pagine, si riunisce al pensiero dell'estensione del contenuto della parola rivelato e allo stesso tempo dissimulato: nella lettura voi dividete il vostro cammino come se vi trovaste in una foresta fitta.*⁷⁸

La lecture d'un texte est une action sémiotique : le lecteur acquiert la signification de ce texte. Vu que la sémiologie est une action d'interprétation, comme nous l'avons constaté, la lecture est une succession d'interprétations et de réinterprétations selon ce que dit le texte à son propre sujet (liens intratextuels), ce que le texte dit au sujet du monde (liens extratextuels), ce que dit le texte au sujet d'autres textes (liens intertextuels). Chaque fois que le lecteur se trouve devant un nouveau signe, il doit entreprendre un processus de décision ; il est souvent forcé

⁷⁷ Notre traduction.

⁷⁸ Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 42

de croire à la validité d'un sens prédominant au détriment d'autres sens, ce qui met en branle une chaîne de conséquences pour l'interprétation des signes qui suivent, de même que pour l'interprétation de l'ensemble du texte.

Sous cet aspect, la lecture est un *processus* qui a quelque chose en commun avec des jeux d'adresse ou de stratégie soumis à des règles qui n'imposent pas une attitude prédéterminée au joueur, laissant de l'espace à la créativité et à l'habileté de l'individu.⁷⁹ Un autre trait commun partagé par la lecture et les jeux de stratégie est le fait que, dans les deux activités, le résultat final est inconnu, ce qui crée une atmosphère d'anticipation qui rend la piste menant au dénouement beaucoup plus séduisante. Dans un jeu comme les échecs, les mouvements ne sont pas réglés au hasard, les décisions sont faites de façon systématique, même si les préférences personnelles demeurent une composante de leur sélection. En conséquence, même dans le cadre d'une activité très ferme de prise de décision, il reste de l'espace (sémiotique) pour prendre des risques, pour placer des mises, pour tirer des conclusions novatrices parce que la compréhension et l'usage de signes ne sont jamais une question de reconnaissance d'une équivalence stable, mais toujours une question de conjecture, ou de déduction novatrice.⁸⁰

La lecture est une occupation dans laquelle le lecteur procède étape par étape, fait un choix après l'autre, et apporte des ajustements à un rythme qui lui permet, par exemple, de déceler, la présence d'un lien intertextuel, par lequel il devient évident que d'autres passages du texte déjà lus sont reliés à ce même lien.

Ou, tout simplement, le lecteur note qu'un mot ou une expression revient souvent, ce qui, dans un passage donné d'un livre, implique explicitement un intérêt important et une signification précise, alors que jusqu'à ce point du texte il était enveloppé dans le plus épais mystère interprétatif. Le lecteur doit maintenant faire marche arrière – d'esprit ou de corps – et revoir tous les passages précédents dans lesquels le mot ou l'expression étaient présents afin de vérifier, rétrospectivement, l'effet de leur position dans le « co-texte », par exemple dans l'éclairage de l'interprétation que le lecteur ne pouvait percevoir qu'après l'« illumination ».

⁷⁹ Dinda L. GORLÉE, *Semiotics and the Problem of Translation. With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 71.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 73.

À la fin de la lecture, la piste interprétative nous mène à un résultat (une conclusion). Même le résultat (temporaire) est relié à l'ensemble des connaissances du lecteur. Toute lecture exerce une influence sur la vision globale du lecteur, mais entre-temps la vision globale du lecteur exerce une influence sur les résultats de sa lecture qu'il peut considérer insatisfaisants et qui peuvent le pousser à recommencer la lecture/jeu.

Selon Peirce, une règle est une habitude interprétative basée sur une décision consciente que l'interprète fait afin d'agir d'une certaine manière.⁸¹ La lecture peut être conçue comme un jeu de langage pour un joueur unique – le lecteur – qui, par une alternance d'essais et d'erreurs, est confronté à une succession d'hypothèses interprétatives. Lorsque les hypothèses sont jugées acceptables, il continue, alors que lorsqu'il trouve des brèches, il retourne en arrière et recommence.

Les décisions en ce qui a trait aux problèmes de lexique simple (champ sémantique d'un mot, activation ou suppression de sens, « nécrose » des significations et emphase d'autres significations) s'entremêlent aux décisions quant aux problèmes de l'ensemble de l'interprétation textuelle. Le mouvement inférentiel, en plus de procéder d'un mot à l'autre, d'une phrase à la suivante, oscille sans fin entre la micro-interprétation et la macro-interprétation. L'interprétation finale du texte est comparée à l'interprétation de tous ses éléments simples parce que la cohérence textuelle requiert une correspondance entre les deux niveaux d'interprétation.

Alors que les règles du jeu sont fixes, les stratégies de jeu, elles, sont dynamiques. La lecture, en tant que jeu, consiste aussi à défier continuellement les règles interprétatives à la lumière de nouveaux éléments. Le cercle herméneutique dans lequel le lecteur fait des inférences sur le texte et les vérifie versus le texte qui continue, décrit ce qu'Eco définit comme la « sémiologie sans limite ».

Si la lecture peut être comparée à un jeu sans fin et toujours ouvert, la lecture d'un texte traduit est aussi un jeu, joué avec d'autres règles et avec un autre texte. S'il

⁸¹ Charles Sanders PEIRCE. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Édition Charles Hartshorne, Paul Weiss, Arthur W. Burks, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 8 vol., 1931-1966, p. 84.

s'agit explicitement d'un texte traduit, le lecteur sait que quelqu'un a joué un jeu pour lui et est en train de lui dire quelque chose au sujet du jeu.

Les discussions liées à la lecture du texte sont toujours des débats ouverts et le scepticisme accompagne chaque critique, manifestement subjective.

Mais comment défendre les droits d'un texte contre la liberté de son interprète ? En quoi la critique se diversifie-t-elle d'un lecteur commun ? Qu'est-ce qui l'autorise à rendre publique son expérience ? Du point de vue historique, comment le changement de l'horizon dans la réception du texte se reconstruit-il ? À l'intérieur du texte, ensuite, comment est l'attitude du lecteur ? S'empare-t-il du texte pour l'entendre selon son plaisir, ou se laisse-t-il conditionner et, donc, parcourt le sentier prévu qui est implicite dans le texte ?

Autour de ces discussions, donc, dans la deuxième moitié du XXe siècle, le débat sur la critique s'est déroulé. Les développements de ce siècle ont tiré leur fondation théorique surtout des « philosophies de la vie » : la phénoménologie d'Edmund Husserl⁸² (1859-1938) et l'existentialisme de Martin Heidegger⁸³ (1889-1938).

De Husserl et de sa méthode d'ouverture aux phénomènes et au monde de la vie, la critique d'adresse phénoménologique a repris l'attitude d'interrogation continue entre le chercheur et « la chose ». De Heidegger et de sa conception de l'existence comme « compréhension » de l'être dans le monde, on a eu un retour à l'herméneutique (l'art d'entendre et interpréter les textes et les documents anciens).

L'attention sur le moment de la lecture s'est répandue en diverses formes. Selon l'essayiste belge Georges Poulet (1902-1991), la lecture doit être la rencontre de deux consciences : si l'essence de l'œuvre est la conscience subjective qui se manifeste en elle, alors la « conscience critique » doit se prêter à recevoir cette conscience d'autrui. La lecture consiste pour Poulet à céder la place à un autre être, pour pouvoir le comprendre intuitivement.

Différent est le point de vue de l'Italien Luciano Anceschi (1911-1996). Sa critique et sa recherche, d'inspiration phénoménologique, visent à reconnaître les

⁸² Edmund HUSSERL, *L'idée de la phénoménologie*, Paris, PUF, 1992, 136 pp.

⁸³ Martin HEIDEGGER, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, TEL, 1980, 226 pp.

particularités des phénomènes, mais aussi à déterminer les lignes porteuses d'une situation donnée (les « directions vectorielles » ou les « institutions »).

1.7.1 Le cas Blanchot

Dans le climat littéraire produit par l'existentialisme, le critique français Maurice Blanchot⁸⁴ (1907-2003), qui considère la littérature comme « absurde » et « paradoxale », mérite une place à part. L'« espace littéraire », justement pour être tel, devrait porter ce qui s'approche de lui à l'expérience limite de la perte de soi-même. Flaubert, Mallarmé, Kafka, Rilke, Proust sont lus avec cette clé, comme ceux qui ont donné l'accès à une « altérité négative » (emploi de termes comme « mortes », « nuit », « abîme », « assombris »). En partant de la constatation que pour écrire il faut être seul, Blanchot développe à l'extrême le rapport du mot littéraire avec la solitude et le silence. Mais la solitude et le silence sont, justement, en contraste avec le mot. Donc, Blanchot se demande : *Comment la littérature est-elle possible?*⁸⁵ La littérature repose sur une ambiguïté paradoxale qui doit être comprise comme coprésence de signifié et absence de signifié. Ainsi, l'œuvre représente un conflit interne entre le vide de l'angoisse et la tentative de communiquer. Mais, pendant que l'auteur, poussé par le vide, ne peut que continuer à écrire, l'œuvre, une fois accomplie, se détache de son auteur pour finir dans les mains du lecteur. L'entrée dans l'« espace littéraire » comporte pour le lecteur le risque de la perte de ses certitudes ; l'œuvre est donc le lieu de la perte des sûretés de son lecteur. Le lecteur est appelé « à participer » à l'œuvre, mais l'œuvre, puisque manifestation du vide, le tient à distance. La lecture joue donc entre la fascination et l'extranéité. La juste façon de lire doit accepter ce jeu : sera plus près de l'œuvre celui qui maintient complète la distance. C'est, pour Blanchot, la méthode de la « discrétion ». Pour lui, l'œuvre est donc inattaquable par les interprétations : la critique est un intermédiaire non seulement inutile, mais même nuisible lorsqu'elle s'interpose entre l'œuvre et le lecteur, en dictant les règles de l'approche du texte. Le jugement du critique serait même coupable de couvrir le vide constitutif de la littérature, d'en déplacer l'espace en comparant

⁸⁴ Maurice BLANCHOT, *La condition critique. Articles 1945-1998*, Paris, Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 2010, 502 pp.

⁸⁵ Maurice BLANCHOT, *Comment la littérature est-elle possible ?*, Paris, Ed. José Corti, 1942, 27 pp.

l'œuvre à quelque chose d'autre, en violant cette ambiguïté essentielle. De manière absurde, plus l'œuvre est appréciée, plus elle est en danger. Si, par contre, elle est mise à part et oubliée, l'œuvre peut se préserver intacte de manipulations. Mais c'est naturellement un paradoxe parce que Blanchot est un critique et travaille pour promouvoir ses auteurs préférés, donc il ne peut qu'admettre qu'il existe une tâche positive de la critique, à condition que la possibilité de se manifester soit laissée à la profondeur de l'œuvre.

1.7.2 Le débat sur l'herméneutique

Au XXe siècle, c'est surtout l'herméneutique⁸⁶ et la philosophie existentialiste de Heidegger qui s'élèvent à un modèle général. Heidegger voit un aspect herméneutique (interprétatif) dans la situation de l'homme « jeté » dans le monde : l'action dans une situation déterminée nécessite avant tout une « compréhension » de la situation même ; cette compréhension globale vient avant chaque analyse des détails. Le « milieu herméneutique » est caractéristique de chaque expérience humaine, selon lequel d'une vision du tout on procède vers la détermination des détails pour, ensuite, retourner au tout. Sur cette ligne tracée par Heidegger, un autre penseur allemand, Hans-Georg Gadamer (1900-2002), est parti. Pour lui, la compréhension de n'importe quel message part d'un « préjugé » : nous nous approchons du texte en ayant déjà une idée de ce que nous trouverons. Pour Gadamer, le préjugé ne naît pas d'une expérience subjective, mais dépend d'un substrat culturel, commun à tout le monde. L'interprète, un expert, a la tâche de concilier le rapport entre l'œuvre du passé et les lecteurs d'aujourd'hui. Le travail de l'expert illustre ce que le texte veut dire aussi bien comme un acteur ou un musicien « actualisent » un texte théâtral ou une partition. Pour Gadamer, la tâche du critique est donc de permettre au mot de dépasser la différence historique et de parler encore. Mais la reconstruction historique (le sens « originaire » par rapport aux lecteurs de son temps) est simplement impossible ; le critique doit, cependant, permettre une adaptation à l'horizon actuel et contemporain, une fusion d'horizons, qui voit l'interprétation comme un dialogue entre passé et

⁸⁶ Cfr., AA. VV., *Sens et interprétation : pour une introduction à l'herméneutique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, 157 pp.

présent. Dans *Vérité et méthode*⁸⁷, son œuvre la plus importante, Gadamer appelle « herméneutique philosophique » son entreprise d'explication des conditions de possibilité de la compréhension. L'un des concepts les plus importants de cette théorie, qui cherche à instaurer une réflexion sur ce qui est à l'œuvre dans le processus de compréhension, est celui de « fusion des horizons ». L'horizon du texte et l'horizon de l'interprète fusionnent lors de l'interprétation du texte, ce qui permet la rencontre du sens et de la situation historique de l'interprète. Le sens dépend donc en grande partie des circonstances personnelles du lecteur. La fusion des horizons explique pourquoi les textes prennent des sens différents selon les époques où ils sont appréhendés ou encore selon les individus. Comme les textes ne prennent un sens qu'à partir du moment où des lecteurs en font l'expérience, ils se voient tout naturellement conférés des sens différents chaque fois qu'ils sont « expérimentés » par un sujet donné. Ce que saisit l'interprète lors de sa lecture, c'est la « vérité » du texte, c'est-à-dire l'aspect de la réalité véhiculé par le texte.

La compréhension est donc vue comme une participation⁸⁸ : étant donné que l'interprète ne comprend une œuvre qu'en fonction de ses circonstances personnelles, il participe de manière importante à l'établissement du sens de l'œuvre. En s'appuyant sur la conception du cercle herméneutique et de la structure d'anticipation de Heidegger, Gadamer montre que la compréhension contient toujours une part d'interprétation :

Quiconque veut comprendre un texte a toujours un projet. Dès qu'il se dessine un premier sens dans le texte, l'interprète anticipe un sens pour le tout. À son tour, ce premier sens ne se dessine que parce qu'on lit déjà le texte, guidé par l'attente d'un sens déterminé. C'est dans l'élaboration d'un tel projet anticipant, constamment révisé il est vrai sur la base de ce qui ressort de la pénétration ultérieure dans le sens du texte, que consiste la compréhension de ce qui s'offre à lire [...] [Ce processus] est donc le renouvellement incessant du projet qui entretient le mouvement de la compréhension et de l'interprétation.⁸⁹

⁸⁷ Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1976, 501 pp.

⁸⁸ C'est ce que fait remarquer Georgia WAMKE dans son livre *Gadamer. Herméneutique, tradition et raison*, Bruxelles, De Boeck-Wasmal, coll. « Le point philosophique », 1991, p. 90.

⁸⁹ Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode, op. cit.*, pp. 104-105. Il faut remarquer qu'il est question tout au long de cet ouvrage d'interprète et non pas de simple lecteur : l'un est « quiconque veut comprendre » tandis que le second ne met pas forcément en jeu un effort de compréhension lors de son parcours du texte. Les rapports entre la lecture, la compréhension et l'interprétation sont étudiés par Gilles Thérien dans son article « Lire, comprendre, interpréter » (*Tangence*, n° 36, 1992, p. 96-104).

Le processus herméneutique est une unité triadique formée de la compréhension, qui amène à la saisie de la vérité du texte, de l'interprétation, où s'élabore un projet anticipant, et de l'application du texte à la situation historique de l'interprète. Ces trois éléments que Gadamer reprend à la théorie des trois subtilités de l'herméneutique piétiste⁹⁰, constituent ensemble l'acte de comprendre. Il faut ajouter que la compréhension, selon l'auteur, est de nature dialogique : interpréter un texte, c'est répondre à la question qu'il pose. C'est aussi une appropriation du texte par l'interprète :

C'est seulement parce qu'il n'existe pas de concordance allant de soi entre celui qui comprend et son texte que le texte peut donner lieu à une expérience herméneutique. Ce n'est que parce qu'un texte doit d'étranger devenir propre, qu'il y a quelque chose à dire pour qui veut comprendre.⁹¹

Le grand succès de ses thèses, surtout dans les années Quatre-vingt, s'explique vraiment comme réaction à l'hégémonie des thèses des années Soixante/Soixante-dix (le marxisme et le structuralisme). Donc l'herméneutique, avec son intime unité de comprendre et d'interpréter, réduit le poids de la critique et en limite de beaucoup les moyens. Mais il n'a pas non plus manqué un débat animé, dénoué sur trois points.

Un premier problème est celui de l'actualisation du texte. Si l'herméneutique est « l'art de faire parler de nouveau quelque chose », elle adapte et traduit le sens à la situation actuelle de l'interprète. Nous, hommes du présent, cherchons à entrer en dialogue avec ce qui a été écrit dans le passé, en l'entendant non dans son sens originaire mais, servi par la médiation de la tradition, comme s'il se tournait à nous dans cet instant.

Ce déracinement des intentions de l'auteur a suscité les objections d'Eric Hirsch (né en 1928). Contre la variabilité continue de l'interprétation, Hirsch pose l'exigence de reconnaître, chaque fois, quelle interprétation est la plus valide ; le seul critère est, à son avis, le recours au signifié originaire que l'auteur a voulu transmettre dans la situation originaire. Gadamer soutient, par contre, que désormais ce signifié est définitivement perdu ; de son côté, Hirsch ne dit pas que cela est possible, mais que cela doit être au moins l'objectif dont il faut

⁹⁰ Ces trois subtilités sont les suivantes : *subtilitas intelligendi* (subtilité de la compréhension), *subtilitas explicandi* (subtilité de l'interprétation), *subtilitas applicandi* (subtilité de l'application).

⁹¹ Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode, op. cit.*, p. 327.

s'approcher. Hirsch évoque ensuite, comme exemple négatif, l'interprétation de l'*Hamlet* par Freud. Freud lit l'*Hamlet* sur la base du « complexe d'Œdipe », en attribuant au protagoniste un désir inconscient vis-à-vis de la mère ; mais c'est sûrement un type de signifié étranger à la culture de Shakespeare et, donc, l'interprétation freudienne doit être refusée. Donc, pour Hirsch, la seule compréhension n'épuise pas l'interprétation.

Sur le nœud problématique du rapport entre compréhension et explication, est intervenu aussi le Français Paul Ricœur⁹² (1913-2005) ; il a tenté de concilier herméneutique et structuralisme. Il soutient que l'explication du texte ne peut pas être considérée comme un moment secondaire et une simple exposition de ce qui est compris. Le point de départ de cette récupération des procédures explicatives est dans la conception du symbole. Le symbole, puisqu'il contient beaucoup de sens cachés, fait appel à l'interprétation, mais la naissance de l'inépuisable richesse de sens, propre au symbole, devra passer, selon Ricœur, à travers l'identification des formes codifiées que le symbole même dépasse. Dans cette perspective, l'analyse structuraliste n'est plus un concurrent de l'herméneutique, mais devrait devenir une étape utile dans le chemin vers le sens. Toutefois, l'herméneutique va prévaloir : pour Ricœur comme pour Gadamer, le langage n'est pas un « objet », mais une « médiation », c'est-à-dire que nous cueillerons seulement le sens grâce au langage concret.

Jürgen Habermas (né en 1929, École de Francfort), en tressant une comparaison avec les positions herméneutiques de Gadamer, diffère d'elles sur l'acceptation de la tradition. Les valeurs de la tradition ne doivent pas être prises pour bonnes, seulement parce qu'elles ont eu la force d'arriver jusqu'à nous. Habermas ne considère pas comme acquise la validité de l'autorité sanctionnée de la tradition. Le contentieux concerne même la question du préjugé, qui, selon l'herméneutique, ne peut pas être éliminé (Gadamer penche pour les préjugés qui nous unissent parce que relevant du sens commun). Pour Habermas, les préjugés légitimés par la tradition renient la force de la réflexion. Pour lui, la lecture doit donc être réfléchie.

⁹² Voir Paul RICŒUR, *Herméneutique : science des interprétations*, Paris, L'Harmattan, 2006, 120 pp.

Le débat n'est pas fermé : Gadamer a répondu aux objections d'Habermas, en affirmant que la reconnaissance de l'autorité n'est pas nécessairement quelque chose de coercitif et accablant. Cette discussion, toujours ouverte, est une des plus intéressantes et a fait naître des questions de fond décisives : il faut accepter la tradition en bloc même dans les hiérarchies, ou les traditions non conformistes et alternatives pénalisées par l'histoire des « vainqueurs » ?

1.7.3 Du poststructuralisme à la déconstruction

Les nouvelles stratégies de lecture se sont développées suite à la crise du structuralisme : la prétention scientifique de considérer le texte comme un objet à analyser, a développé, par réaction, la méfiance dans la possibilité de marquer avec certitude ses limites.⁹³

Le poststructuralisme voit une attitude répréhensible dans l'idée que le texte soit fermé et dans l'attribution d'un sens : l'hégémonie de la raison tend à exclure tout ce qui tombe hors des codes raisonnables. Le discours ici excède la critique littéraire. Les deux grands représentants du poststructuralisme sont, en effet, un épistémologue, Michel Foucault (1926-1984), et un philosophe, Jacques Derrida (1930-2004). Toutefois pour la formulation de leurs théories, ils recourent à la littérature comme langage non étroitement rationnel. Les événements du discours, selon Foucault, ne doivent pas être ramenés aux règles abstraites, dont ils descendent puisque exécution d'un code immuable. Leur singularité doit être rendue aux énoncés. Les énoncés doivent être utilisés comme documents, pièces archéologiques, riches des pratiques sociales et culturelles d'une histoire. Pour sa part, Derrida retient que le structuralisme a regardé seulement la « forme » et non la « force » présente sous les structures. Si la profondeur est impossible à atteindre, il faut se conformer aux incohérences, aux crevasses. Le point d'appui est l'équivocité du langage : tout peut être interprété de façon différente et, même, contraire. Donc, le sens du texte ne pourra jamais être défini, une fois pour toutes. Le texte est « ouvert », même d'autres textes peuvent s'introduire en lui.

⁹³ Cfr., Jacques DERRIDA, *Points de suspension, entretien avec D. Cohen (22 mars 1986)*, Éditions Galilée, 1992. Extrait de *Histoire des Philosophes illustrée par les textes*, sous la direction de Denis Huisman, André Verge et Serge Le Strat, Nathan, 2003, pp. 391 et 392.

Le texte est « déconstruit », c'est-à-dire démembré, pour en montrer l'intime dysfonction, en mettant quelques parties contre d'autres et en développant les conséquences de cette « duplicité ». La brillante intelligence de Derrida aboutit souvent en jeu de mots. Une attention particulière a été donnée aux parcours de « mis-lecture », c'est-à-dire les méprises que le texte inévitablement rencontre pendant sa transmission.

Le Belge Paul De Man (1919-1983) formule la « théorie de la méprise ». En partant de la considération du double niveau du sens, littéral et figuré, De Man ne voit pas ce « double sens » comme enrichissement des significations, mais comme un conflit, une négation réciproque. Les niveaux du texte ne collaborent pas entre eux, mais se démentent réciproquement et il est impossible de déterminer lequel des deux prévaut sur l'autre, puisque l'un n'existe pas sans l'autre. Ce scepticisme de fond mène à douter que l'interprétation puisse jamais se fermer sur la réalisation d'une vérité. Cela ne comporte pas, toutefois, l'abandon de l'activité critique et l'absolue liberté de l'interprète par rapport au texte.

1.7.4 Le relativisme des interprétations

Même le critique le plus convaincu de la qualité de ses hypothèses sait bien que dans l'avenir de nouvelles perspectives mettront en lumière des aspects nouveaux du texte, qu'aujourd'hui on n'est pas capable de percevoir. Un critère de validité absolue et permanente n'existe pas. Dans le débat en cours aux États-Unis, la théorie pour laquelle chaque lecture est « mis-lecture » semble annuler la différence parmi les méprises (qui de toute façon s'appuient sur le texte) et les inventions de pure fantaisie. Si quelques critiques posent donc comme fondation que l'interprète est obligé de ne pas falsifier, d'autres assument des positions opposées.

Stanley Fish⁹⁴ (né en 1938) retient que tout est « relatif » au point de vue de l'observateur. C'est le lecteur qui, sur la base de ses modèles acquis, aperçoit dans une série de signes le texte littéraire. Dans son relativisme, Fish préfère substituer le verbe « écrire » au verbe « lire » : c'est le lecteur qui écrit le texte. *Il y a un texte*

⁹⁴ Cfr., Marc ESCOLA, "L'autorité de l'interprète. Les fables théoriques de Stanley Fish", *Acta Fabula*, Janvier 2008 (Volume 9, numéro 1). On peut lire un portrait de S. Fish en « star de campus » dans *French Theory* de F. Cusset (La Découverte, 2003, p. 216-219).

dans cette classe ?, est le titre de son livre le plus connu, et Fish répond à cette question en affirmant qu'un seul texte n'existe pas parce que chaque lecteur met en acte des modèles d'interprétation différents. Donc, on ne peut pas se livrer à des controverses sur les interprétations, puisque même les caractéristiques « objectives », en réalité, sont déjà des effets de l'angle de vue particulier angle adopté.

La position de Fish peut être assignée au pragmatisme : le signifié (ou la vérité) d'un texte existe seulement à l'intérieur de la situation qui se crée dans la lecture. Contrairement au déconstructionnisme, qui voit dans la lecture un message constitutivement ambigu, Fish soutient que le signifié est toujours unique. Selon lui, il est impossible de délivrer les controverses des interprétations même en recourant à la « lettre » du texte : il n'existe pas un signifié « littéral ». Mais alors le nombre d'interprétations est-il infini? Selon Fish non, puisque personne n'invente sa méthode d'interprétation. Chacun choisit et s'oriente parmi les méthodes déjà inventées par d'autres, en adhérant à une « communauté interprétative ». Rien cependant ne nous garantit que les interprétations qui apparaîtraient aujourd'hui absurdes, ne puissent demain devenir plausibles : il suffit qu'elles réussissent à persuader et à avoir du succès pour créer une nouvelle « communauté interprétative »⁹⁵.

Dans son ouvrage *Quand lire c'est faire*, Fish nous rappelle que

les phrases ne naissent qu'en situation et, à l'intérieur de ces situations, la signification normative d'un énoncé sera toujours évidente ou au moins accessible, même si à l'intérieur d'une autre situation de ce même énoncé, qui ne sera plus le même, il y aura une autre signification normative non moins évidente et accessible. [...] Cela ne signifie pas qu'il n'y ait aucune manière de distinguer les significations qu'un énoncé pourra avoir dans différentes situations, mais que les distinctions auront déjà été établies en vertu du fait que nous sommes dans une situation (ce qu'on ne peut pas ne pas être), et que dans une autre situation, la distinction aura déjà été établie, mais différemment.⁹⁶

Donc, le “sens” d'un énoncé peut varier fortement selon les “communautés interprétatives”.

⁹⁵ S. Fish a fourni une application du concept de « communauté interprétative » à la réception du *Paradis perdu* de Milton dans l'essai « Transmuting the Lump » [*Transmuer le bloc*], repris dans *How Milton Works*, Harvard University Press, 2001.

⁹⁶ Stanley FISH, *Quand lire, c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 33.

1.8 Bakhtine, Frye et Starobinski

Au XXème siècle, la critique se veut l'égale de l'œuvre d'art. Celle-ci a éclaté et l'interprétation devient une partie du texte. Les textes appartiennent à la critique plus qu'à l'écrivain. La critique appartient à l'œuvre qu'elle prolonge, elle est un espace de résonance.

D'une part, on rappelle la nouvelle science du langage proposée par Bakhtine ; d'un autre, la voie « mythocritique » de Frye ; d'un autre encore, le retour à la conscience de Starobinski.

1.8.1 Bakhtine et la littérature pluri-discursive

Parmi les critiques à la frontière des grands courants du XXe siècle, une des figures principales est Michail Bakhtine⁹⁷ (1895-1975). Sa position non alignée ni au formalisme, ni à la critique marxiste dominante dans la culture soviétique, lui cause une dure marginalisation. Le point de départ de Bakhtine est la conception du langage comme « dialogue ». N'importe quel mot, selon lui, est dialogique : plus qu'exprimer l'intériorité du locuteur, il vise à rejoindre l'interlocuteur et est, donc, établi pour cette tâche. Pour cette raison, l'analyse du texte basée seulement sur des éléments linguistiques est considérée par Bakhtine comme un examen partiel. Il faut comprendre par rapport à quels discours (littéraires ou pas) le texte entend intervenir et assumer une position. Bakhtine préfère parler de « sens » plutôt que de « signifié ». Ici réside sa distance par rapport au formalisme, qui découpe des procédures verbales détachées du sens global et ne réfléchit pas vraiment leur coordination interne à l'œuvre, ni leur relation avec les langues « sociales ». Le langage, par contre, doit être lié à la société et à l'histoire (sous cet aspect, Bakhtine s'approche beaucoup du matérialisme historique). Encore contre le formalisme, il croit qu'aucun texte n'est jamais autonome et autosuffisant : non seulement chaque mot a déjà été dit par d'autres, mais toute « énonciation » intervient en discours préexistant. De cela on déduit que le texte

⁹⁷ Michail BAKHTINE, « Les genres du discours – Problématique et définition », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 265-272.

Bakhtine fait sortir la notion de genre du domaine de la littérature et de la rhétorique, pour l'élargir aux diverses sphères de l'activité humaine, et de ses pratiques verbales, écrites ou orales.

doit être considéré comme l'anneau d'une chaîne et, donc, doit être placé dans la succession de la tradition, variée et mixte. La tradition n'est pas constituée seulement par des textes : Bakhtine souligne l'importance des « genres », c'est-à-dire des « formes typiques » qui se cumulent dans le temps. Dans son optique, les « genres » constituent une riche multiplicité de voies possibles. Il ne parle pas seulement de « genres littéraires », mais de « genres de discours » : les genres de la « grande littérature » coexistent avec la langue colloquiale, bureaucratique, oratoire, journalistique, etc. Les frontières parmi les genres doivent permettre les échanges et les interférences.

Ce ne sont pas des codes fixes, mais des principes d'organisation élastiques et malléables. Dans les « genres », circulent même d'autres caractérisations qui déterminent l'appartenance des locuteurs aux classes professionnelles et sociales. Dans la perspective de Bakhtine, la « pluri-discursivité de la langue » est une valeur. Le texte peut se fermer dans le « monolinguisme » d'un seul style, ou s'ouvrir au « plurilinguisme », au concret du mot vivant. Cette deuxième hypothèse est l'apanage du roman, pour lui le seul genre encore jeune et en devenir. Puisque le roman contient en soi toutes les « voix » (du narrateur et de tous les différents personnages), il contient même tous les « genres » du discours oral (conversation, oratoire,...) ou d'écriture (documents, lettres, mémoires,...). Pour Bakhtine, le roman est l'union des styles ; la langue du roman est le système des langues.

Son idée du roman trouve la concrétisation la plus haute dans son étude sur Dostoïevski, vu comme le sommet du roman « polyphonique ». À travers ses personnages, il a su donner la parole à une grande quantité de langages et de points de vue, en les faisant interagir entre eux. Dans ses études, il a porté une attention particulière à la reconstruction de la culture populaire, exprimée à l'occasion du carnaval et de manifestations folkloriques, en analysant le sentiment carnavalesque du monde, qui se développe parallèlement et contre la culture officielle. Les caractères de la tradition carnavalesque (renversement comique des rapports hiérarchiques-sociaux, le mélange et le contact familial, le dépassement des contraires) pénètrent dans la littérature « par le bas », à travers les genres mineurs, comme la satire, le comique, le grotesque. Le vrai épice de « rire

général » est cependant l'auteur français de la Renaissance, Rabelais, l'autre auteur auquel Bakhtine a dédié une copieuse recherche.

1.8.2 L'approche « mythique » de Frye

L'étude du Canadien Northrop Frye⁹⁸ (1912-1991) vise à atténuer les divisions méthodologiques : le critique ne doit pas rester confiné dans une seule méthode. Frye se tourne en arrière, aux racines du phénomène littéraire ; il ne se questionne pas sur les effets (sur la réussite), mais plutôt sur les causes. Il recherche la « cause formelle », c'est-à-dire ces formes élémentaires que les œuvres, d'époque en époque, continuent à utiliser et à réajuster. Frye dénomme ces formes élémentaires « archétypes », par un terme dérivé de la psychanalyse de Jung. Ce type de critique assume le nom de « critique archétypique ». L'archétype pour Frye est une image typique ou récurrente qui peut se relever en différentes œuvres et qui peut servir à les relier entre elles. Les archétypes ne se relient pas seulement aux images, mais aussi aux actions, qui se répètent toujours dans la même façon. Le mythe pour Frye dessine l'archétype au niveau de l'organisation du texte. Même la production moderne est liée au mythe, comme, par exemple, *Moby Dick* de Melville, une histoire moderne de chasse à la baleine, que l'on peut faire confluer dans notre expérience imaginative de monstres et de dragons. Seul le contenu des œuvres change, mais la forme (le modèle mythique) reste identique.

La convergence de Frye avec la tendance méthodologique du formalisme et du structuralisme ne se retrouve pas seulement dans la conception de la solidité des formes, mais aussi dans l'attitude à assumer devant le texte. Frye aussi refuse de se conformer aux réactions immédiates du goût, et croit, par contre, à la « prise de distance ». Comme pour un tableau, même dans la poésie il est nécessaire de faire un pas en arrière pour voir les formes archétypiques dévoilées. Pour donner de l'ordre à la multiplicité des formes, Frye recourt aux « racines rituelles » de la littérature. Comme la religion et le folklore sont caractérisés par les échéances cycliques des saisons, ainsi Frye subdivise les mythes dans des quadripartitions qui correspondent au cycle saisonnier. Dans le domaine littéraire, la renaissance

⁹⁸ Northrop FRYE, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, NRF, 1969, 357 pp.

printanière de la nature est la comédie ; à l'épanouissement et au mûrissement de l'été correspond le *romance* (le roman d'aventure) ; l'automne coïncide avec la tragédie ; la rigueur de l'hiver trouve son correspondant dans les « formes négatives » de la satire et de l'ironie, où le rire démolit et marque la disparition définitive de l'héroïque.

Ici on touche aux différences entre la théorie des genres de Frye et la théorie de Bakhtine. Pendant que Bakhtine souligne l'historicité des formes et la rivalité des lignes, jusqu'au renversement de la supériorité hiérarchique d'un genre sur l'autre, Frye adopte un modèle cyclique, dans lequel la vie des genres est substantiellement extra-historique. Pour chaque genre une évolution interne est prévue.

Le modèle de la théorisation de Frye reste la *Poétique* d'Aristote, même actualisée au moyen de la psychanalyse jungienne. Frye affirme que l'attention de la lecture bouge en même temps en deux directions : l'une « centrifuge » qui va vers les choses extérieures, l'autre « centripète » qui aide le lecteur à développer le sens des mots. De la première direction, émergent les descriptions et les informations, de la seconde direction les mots assument un signifié pour les rapports qu'ils entretiennent dans le contexte. Au sujet du problème de l'interprétation, Frye retient devoir suivre un chemin progressif, en passant du signifié « littéral », à l'*imagery* (le complexe des images d'un texte) et de celle-ci à l'« archétype », présent dans la tradition littéraire, pour arriver à se questionner sur « le centre ordonnateur » des éléments archétypiques. Selon Frye, la grande littérature est celle qui propose à nouveau de reprendre en soi les différents visages du mythe. Pour lui, ce sont donc des écritures « totalisantes », la *Divina Commedia* de Dante, ou *The Paradise Lost* de Milton, ou la Bible, qui représentent le mythe central de la culture occidentale.

1.8.3 La « relation critique » pour Starobinski

Comme Frye, Jean Starobinski⁹⁹ (né en 1920) centre le discours sur une unité imaginative (« thème » ou « symbole »), qui permet de côtoyer la linguistique et la psychanalyse. Selon Starobinski, il ne suffit pas d'inventer les

⁹⁹ Jean STAROBINSKI, *La relation critique*, Paris, Gallimard, TEL, 2001, 408 pp.

thèmes qui rentrent dans l'imaginaire d'un auteur, mais il faut se questionner sur quel « thème » a plus d'importance. Cette recherche de thème le plus insistant unit Starobinski à la critique psychanalyse. Le critique est convaincu que seulement par l'examen de l'œuvre, et pas seulement par les expériences passées de l'auteur, une grande « richesse de significations » peut s'étaler « sous le regard de l'observateur des perspicacités ». Un des thèmes sur lesquels le critique s'est particulièrement engagé est celui du *clown*, pas un thème individuel mais plutôt une constellation thématique : du saltimbanque à la danseuse, des acrobates aux autres personnages du cirque. Sur la base de ses études, les auteurs s'identifieraient au clown, au point de voir sa condition reflétée dans une époque où la société leur confère toujours moins de prestige. Son étude parvient à la découverte d'un archétype plus ancien : le clown tragique, raillé et humilié, le « double emblématique du Christ », la « victime innocente ». Le clown est pour Starobinski comme porteur d'absurdité pure et de la totale absence de signifié ; il est un modèle de complète liberté (ou une anarchie). Sur le dilemme entre « objectivisme » et « subjectivisme », Starobinski argue qu'il y a toujours une « interdépendance entre l'interprétation de l'objet et l'interprétation de soi-même », ce qui fait que le critique, en parlant d'un livre, parle aussi inévitablement de sa position. Même celui qui assumerait la plus grande impartialité objective interviendrait d'une façon subjective.

1.9 L'École de Constance

L'histoire de la lecture est fondée sur une dichotomie. Le texte, ou trace écrite, est fixe, durable et transmissible. La lecture est éphémère, inventive, plurielle, plurivoque. D'ailleurs, elle est toujours fragmentée : d'une part parce qu'elle est farcie d'interruptions – on lit rarement un texte d'un seul coup – d'autre part, parce que tributaire de la mémoire que nous en gardons. Donc, jamais fidèle, toujours à désambiguïser.

Depuis le milieu des années 1970, les théories de la réception et de la lecture acceptent cette ambivalence comme caractéristique de la réalisation et de l'actualisation des textes littéraires.

C'est aux chercheurs de "L'École de Constance", sous le terme générique de "théorie de la Réception" que revient le mérite d'avoir ouvert la voie – si l'on excepte, bien entendu, les précurseurs comme Mallarmé, Valéry et quelques autres.

L'école de Constance a créé le cadre théorique de ce champ de recherche, bien que des travaux antérieurs aient traité de certains aspects de la réception littéraire¹⁰⁰. En France, comme dans d'autres pays, on a effectué des études sur l'influence, la fortune ou le succès d'une œuvre ou d'un écrivain dans un autre pays¹⁰¹. En Allemagne en revanche, les études littéraires de l'après-guerre se sont concentrées pour des raisons historiques sur l'étude du texte et de son auteur de manière exclusive, rejetant tout ce qui aurait pu impliquer une instrumentalisation de la littérature. Les travaux de l'école de Constance de la fin des années soixante, dont les plus importants proviennent de Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, peuvent être compris comme une réaction à cette tendance¹⁰². La terminologie et les concepts qu'ils élaborent ont façonné en grande partie la compréhension du champ de recherche de la réception littéraire et provoqué un intérêt nouveau pour ce genre d'études.

L'acceptation des pensées fondamentales de l'école de Constance est certainement indispensable pour entreprendre aujourd'hui une étude de réception.

Le terme – *Rezeptionästhetic* – auquel est associée la théorie de la réception, évoque deux phénomènes sémiotiques corrélés : la lecture et la notion de valeur des textes dits littéraires. Par ailleurs, c'est parce qu'elle privilégie le rôle du sujet lecteur dans la compréhension des œuvres, tout en insistant sur la variabilité de la notion même de valeur littéraire ou artistique, que la théorie de la réception semble concilier les deux grandes tendances opposées de la critique littéraire : la

¹⁰⁰ Il y a effectivement des travaux antérieurs, comme celui de Leavis (Leavis Q. D., *Fiction and the Reading Public*, 1932) qui analyse le développement des lectorats en Grande Bretagne, son conditionnement par la presse, la publicité et des facteurs d'ordre social comme l'alphabetisation progressive de la population et l'élargissement des lectorats qui en résulte, ainsi que les changements dans l'édition suite à cet élargissement, comme l'invention du livre de poche.

¹⁰¹ Yves Chevrel explique l'évolution des termes et concepts dans quelques articles, comme par exemple dans « Champ des études comparatistes de réception. État des recherches », in *Œuvres et critiques*, XI, 2, 1986, pp. 147-160.

¹⁰² Les articles les plus importants de cette école se trouvent réunis dans : WARNING R., *Rezeptionsästhetik : Theorie und Praxis*, München, Fink, «UTB für Wissenschaft : Uni-Taschenbücher ; 303», [1975] 1993. Cf. également : H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 169, [1978] 1990.

sociologie de la littérature et les méthodes structurales. Si la sociologie de la littérature montre efficacement l'importance que prennent les lecteurs, leurs valeurs, leurs goûts et leurs attentes dans la réception des œuvres, elle explique difficilement le succès durable ou retardé de telle ou telle œuvre. De même, les méthodes structuralistes visent la construction d'une "Science du Texte", alors qu'un *consensus* semble aujourd'hui acquis sur le fait que la valeur littéraire des textes ne saurait pas se construire uniquement sur des artefacts abstraits. Au cours des années soixante-dix, la théorie de la réception, qui est une herméneutique mettant l'accent sur le sujet de l'interprétation, s'est donc développée comme un entre-deux des positions structuralistes et de la sociologie de la littérature. Elle a créé le concept d'« horizon d'attente » pour expliquer la variation de valorisation d'une œuvre au cours de son parcours dans l'histoire littéraire. Cet horizon d'attente d'un public de lecteurs est constitué par l'expérience préalable qu'il a du genre dont une œuvre relève, et par la hiérarchie des valeurs esthétiques d'une époque donnée. Cette « opinion publique littéraire », qui est lisible dans le texte même de l'œuvre, fait implicitement référence à un déjà-là littéraire et social : des textes déjà connus et des habitudes de lecture largement partagées. Cependant, l'objet n'est pas tant les pratiques individuelles de lecteurs isolés qu'une expérience esthétique commune. De ce fait, cet horizon d'attente fonctionne comme un sujet de la culture littéraire en tant que schéma que convoque nécessairement tout acte de lecture individuel.

Nul ne conteste que l'œuvre littéraire est constituée de deux dimensions, celle du texte comme structure donnée d'une part et celle de sa réception par le lecteur ou le spectateur d'autre part, et que cette deuxième dimension est nécessaire pour que le texte puisse accéder à la qualité d'œuvre (Jauss). Les significations des textes littéraires sont ainsi générées dans l'acte de la lecture et représentent le produit d'une interaction entre le texte et le lecteur et non des variables cachées dans le texte (Iser). Dans le concept le plus utilisé, celui de l'horizon d'attente, Jauss différencie deux niveaux : le premier comme étant une fonction inhérente au texte et le deuxième comme l'horizon des normes esthétiques que possède le lecteur avant même la lecture de l'œuvre, et qui est constitué pour l'essentiel des expériences de lectures antérieures. Autrement dit, l'un est l'horizon de l'œuvre

(chez Iser cela correspond au concept d'un lecteur implicite ou impliqué) et l'autre l'horizon du public. Le fait que l'on parle aujourd'hui plus souvent de cet horizon d'attente des lecteurs est probablement lié à un déplacement des études de réception : d'abord champ de recherche en littérature comparée, elles sont de plus en plus investies et renouvelées par les sociologues qui se servent de méthodes empiriques pour interroger l'horizon du public. Jauss et Iser, en revanche, se préoccupent davantage de l'horizon de l'œuvre, qui semble à la fois plus abstrait et plus abordable aux chercheurs en littérature.

De cette façon, chaque savant tente de recentrer le débat sur la théorie de la réception et d'en souligner l'actualité. Et si tous visent à construire des significations qui se nichent dans les textes, chacun cherche également à constituer un savoir plus adéquat pour interpréter les différents modes de relations qui unissent les œuvres au monde et aux lecteurs. Une chercheuse de l'Université de Toronto, Marie Cusson¹⁰³, part de la critique faite par Ricœur¹⁰⁴ du concept de dialogue comme catégorie utilisée couramment pour caractériser la lecture ou la compréhension textuelle dans le domaine des études sur la réception. Après avoir souligné les risques que l'on court à vouloir décrire l'interprétation des textes en termes de conversation, elle montre comment le dialogue peut caractériser la lecture ou la compréhension textuelle sans devoir convoquer nécessairement une métaphysique de l'interaction auteur/lecteur, comme le font certains théoriciens de la théorie de la réception, comme Jauss, Iser ou Bakhtine. Dans le même ordre d'idées, Claudie Gagné, professeur de l'Université de Trent, Ontario, aborde la question de l'interprétation de l'objet esthétique à partir des notions de langage et de sujet. Son approche de l'interprétation s'inspire de quelques philosophes contemporains, dont les travaux herméneutiques de Gadamer, ceux de Wittgenstein sur les limites de l'interprétation par le langage ainsi que des études que Jauss a consacrées à l'interprétation littéraire, sans oublier évidemment les analyses de Ducrot¹⁰⁵ sur la théorie de l'énonciation. En insistant sur les

¹⁰³ Mairie CUSSON, « La lecture est-elle un dialogue? », *Protée*, Québec, Volume 27, numéro 2, 1999, p. 7-14.

¹⁰⁴ Paul RICŒUR, *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, sous la direction de C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Cerf, Paris, 1990, 216 pp.

¹⁰⁵ Habert BENOÎT, « Énonciation et argumentation : Oswald Ducrot », dans *Mots*, 1982, N°5. En hommage à Robert-Léon Wagner, pp. 203-218.

paradoxes du sujet interprétant l'objet par le langage, paradoxes évidents dans la mesure où le sujet lui-même se constitue dans le langage, Claudie Gagné en vient finalement à cette idée intéressante que toute interprétation de l'objet esthétique participe d'une certaine conception du langage artistique ou littéraire.

Nicolas Xanthos¹⁰⁶ cherche à explorer les points de convergence entre la théorie de la réception et la sémiotique. En partant des concepts de paradigme chez Kuhn et de jeu du langage chez Wittgenstein, il pose l'hypothèse que les pratiques sémiotiques, qui véhiculent des manières de voir implicites, ouvrent et délimitent un espace de discours et d'action. En alliant les différents concepts de la philosophie du langage et de la sémiotique peircienne, l'auteur vise la construction d'un cadre heuristique pour l'étude de la réception.

Fernand Roy¹⁰⁷ soulève la sempiternelle et intéressante question du rôle indéniable de l'institution littéraire dans la détermination de la valeur littéraire des textes. Après une remise en question de la définition un peu tautologique de valeur littéraire des textes par la sociologie (« est littéraire ce que l'on désigne comme littéraire », une « œuvre est littéraire parce qu'elle a été déclarée littéraire »), l'auteur propose, à partir des relectures d'un roman, une sémiotique de l'histoire littéraire. Et pour cela, il envisage de faire de l'histoire de l'écriture la condition primordiale de la mise en place éventuelle du projet scientifique de l'histoire littéraire. Il demeure donc attaché à la construction d'un objet théorique autonome, faisant abstraction du sujet et du monde pour constituer comme entité l'écriture.

Sans une visée totalisante de la signification, en considérant seulement le texte comme une mise en représentation des choses du monde, de la société et de la pensée, les chercheurs de ce champ littéraire soulignent l'importance prise par les questions de type épistémologique dans le débat sur la réception et le retour dans ce débat de la notion d'esthétique et du caractère relativiste de celle-ci.

¹⁰⁶ Nicolas XANTHOS, *De l'empreinte au récit : destins de l'indice et de l'action dans le roman policier*, Québec, Nota bene, 2008, 398 pp.

¹⁰⁷ Fernand ROY, « L'Inscription du littéraire dans les textes de fiction : l'écrit dans *La Terre d'Émile Zola* », *Francofonia*, Québec, 1989, n° 9 (16), pp. 37-53.

1.9.1 Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser

Les travaux de Hans Robert Jauss (réunis dans *Pour une esthétique de la réception*) et de Wolfgang Iser (*L'acte de lecture et Théorie de l'effet esthétique*), répondent à l'insuffisance des théories de réception et de lecture. Dans cette optique, ils tentent de renouveler l'histoire de la littérature :

L'erreur ou l'inadéquation communes aux attitudes intellectuelles que Jauss réproouve, c'est la méconnaissance de la pluralité des termes, l'ignorance du rapport qui s'établit entre eux, la volonté de privilégier un seul facteur entre plusieurs ; d'où résulte l'étroitesse du champ d'exploration : on n'a pas su reconnaître toutes les *personae dramatis*, tous les acteurs dont l'action réciproque est nécessaire pour qu'il y ait création et transformation dans le domaine littéraire, ou invention de nouvelles normes dans la pratique sociale.¹⁰⁸

Pour colmater ces brèches de l'historicité littéraire, les théories de la réception et de la lecture proposent une approche relationnelle où le tiers – lecteur/public – serait la pierre angulaire d'une nouvelle perspective communicationnelle de la littérature. Autrement dit, on constate depuis peu que la lecture et la réception de la littérature sont aussi productives de sens : on ne fait plus l'économie de la triade AUTEUR-TEXTE-LECTEUR. On constate l'importance du destinataire pour l'histoire de la littérature. Effectivement, sans le lecteur, le texte n'existe pas. C'est l'actualisation du texte par la lecture qui lui permet d'entrer dans l'histoire, de jouer un rôle, de se socialiser.

Pour Hans Robert Jauss, l'histoire littéraire doit « représenter, à travers l'histoire des produits de sa littérature, l'essence d'une entité nationale en quête d'elle-même »¹⁰⁹. L'écart esthétique permet de mesurer l'historicité d'un texte. Cet écart est déterminé par l'horizon d'attente (concept qu'il reprend d'après Gadamer et Heidegger) qui constitue un genre de cheminement ou de prédisposition, objectivement formulable, à l'acte de lecture. Ce concept relève de trois facteurs :

[...] l'expérience préalable que le public a du genre dont elle [cette expérience] relève ; la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance ; et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.¹¹⁰

¹⁰⁸ Jean STAROBINSKI, "Préface", *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. "TEL", 1978, p. 12.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

Le public, donc, devant le texte à lire, serait influencé par tout ce qui s'est fait avant lui et malgré lui, les conventions faisant en sorte qu'il attend quelque chose de cette mémoire conservée. Et la valeur esthétique de l'œuvre sera déterminée par la distanciation du texte par rapport à cette mémoire ; c'est ce que Jauss nomme *l'écart esthétique*. Par exemple, *Don Quichotte* de Cervantès déjoue progressivement les attentes du lecteur de romans de chevalerie, comme Hubert Aquin, avec *Prochain Épisode* et *Trou de mémoire*, le fait avec le lecteur de romans à énigmes. D'où la fonction sociale de la littérature : lorsque l'œuvre change notre vision du monde, il s'établit un rapport, une remise en question, entre littérature et société. Bien que déjà inscrit dans le texte, le sens reste toujours à actualiser, rôle qui revient évidemment au public. Pour mieux comprendre le rôle du lecteur, il faut partir des prémisses de la *Poétique* d'Aristote qui sont à la base de l'expérience esthétique de Jauss. La *poiesis* est propre au créateur : c'est la dimension productrice de l'expérience esthétique. Par celle-ci, l'auteur libère la réalité de ce qui ne lui est pas familier et forme une réalité nouvelle, une fiction qui ne s'oppose pas à la réalité quotidienne, mais nous renseigne sur elle. L'*aisthesis* désigne la dimension réceptrice de l'expérience esthétique où un tiers, le lecteur, extérieur à la *sémiosis*, prend plaisir au renouvellement de sa perception du monde par le biais d'une perspective nouvelle. À la condition qu'il soit réceptif aux effets que le texte recèle, le lecteur pourra faire resurgir le sens de ce texte. Ainsi, le lecteur n'est pas tant le sujet d'une *sémiosis* comme chez Iser. Il est plutôt le sujet d'une herméneutique. Le texte littéraire passe par le lecteur, qui l'interprète ou l'actualise et révèle ainsi son sens et sa valeur. Dernier aspect de la *Poétique* d'Aristote repris par Jauss : la *catharsis*. Celle-ci interpelle le lecteur et suscite son adhésion :

[D]ans le sens d'expérience fondamentale de l'esthétique communicative, [elle] correspond donc d'une part à la pratique des arts au service de la fonction sociale, qui est de transmettre les normes de l'action, de les inaugurer et de les justifier, d'autre part aussi au but idéal de tout art autonome : libérer le contemplateur des intérêts et des complications pratiques de la réalité quotidienne pour le placer, par la jouissance de soi dans la jouissance de l'autre, dans un état de liberté esthétique pour son jugement.¹¹¹

¹¹¹ Hans Robert JAUSS, « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis », in *Poétique*, 1979, vol.10, #39, p. 273. Il s'agit d'une version remaniée de la conférence donnée en 1972 sous le titre « Petite apologie de l'expérience

Autrement dit, la *catharsis* est cette propension du lecteur à s'identifier aux personnages et aux situations véhiculés par le texte. En ce sens, Jauss parle d'effets communicatifs. Il s'établit un lien entre le texte et le lecteur, qui est purement dialogique, où ceux-ci collaborent en vue de fonder l'expérience esthétique sur une inter-subjectivité.

Comme le signale Deborah Cook dans son article «Reading for Pleasure»¹¹², qui compare les positions de Jauss et de Barthes, la plus grande différence entre eux se trouve dans la fonction idéologique de la jouissance. Barthes refuse de relier plaisir et idéologie, tandis que Jauss en fait un critère de la jouissance esthétique. On pourrait ajouter que chez ces deux grands théoriciens, mais pour des raisons différentes, la spécificité du plaisir de la lecture se trouve occultée : chez l'un, cette spécificité est faite de références implicites à la psychanalyse et au parallèle entre la lecture et l'érotisme ; chez l'autre, la jouissance est subordonnée aux effets idéologiques et la lecture considérée comme un cas d'expérience esthétique parmi d'autres.

Le projet de Jauss, basé sur l'herméneutique philosophique de Gadamer, est de fonder une herméneutique littéraire qui rende justice au caractère esthétique des textes, de délimiter le problème spécifique de la compréhension des textes littéraires dans la démarche herméneutique et de formuler de nouveaux principes pour l'histoire littéraire.¹¹³

Chez Wolfgang Iser, contrairement à Jauss où le sens est à révéler, le sens est toujours à construire. Comme chez Jauss, cette *sémiosis* n'est possible qu'à la condition qu'une intention habite le lecteur, « [...] l'intention de lire, aussi minimale soit-elle, intention qui engage l'acte de lecture lui-même et qui cherche

esthétique » et publiée en français dans *Pour une esthétique de la réception* (1978). La plus grande différence entre ces deux textes est l'ajout de la critique du *Plaisir du texte* de Barthes, paru entre-temps (1973).

¹¹² Deborah COOK, «Reading for Pleasure», dans *Poetics Today*, Online Press, Vol. 8, No. 3/4 (1987), pp. 557-563.

¹¹³ Comme le montre Robert HOLUB dans son ouvrage *Reception Theory. A Critical Introduction* (New York, Methuen, coll. «New Accents», 1984), l'impact de Gadamer sur la théorie de la réception repose sur un malentendu : alors que Gadamer se refusait à voir dans l'herméneutique une méthode d'interprétation des textes, c'est au contraire pour instaurer une méthode d'exploitation des textes que Jauss utilise l'herméneutique philosophique.

son accomplissement dans la lecture jusqu'à ce que cette dernière prenne fin »¹¹⁴. La lecture, c'est la rencontre de deux pôles : l'un, artistique et propre au texte, l'autre esthétique et propre au lecteur. Donc, le texte, portant en lui-même les conditions de sa réalisation, parle au lecteur, le guide afin qu'il réalise ce qui y est implicite. Ce qui est implicite au texte, c'est d'abord la situation qui sert d'arrière-plan à sa réalisation. D'une part, la situation qui entoure l'auteur, avec sa position sur la Terre et dans l'Histoire, sa culture, ses valeurs, ses expériences, ses connaissances est capable d'articuler un lien artistique logique (le texte) entre tout ceci. Donc, il écrit un texte, lui aussi normalisé par des structures et des conventions qui sont à la fois textuelles et extra-textuelles. D'autre part, ce texte nécessite un lecteur, avec sa position sur la Terre et dans l'Histoire, sa société, son éducation, son enfance, sa sensibilité et habile à établir un lien logique (la lecture) entre tout cela, entre toutes ces conventions. Pour que la communication s'accomplisse, il doit s'établir un rapport entre texte et lecteur. « [I]l manque à ce rapport d'être défini par une situation commune à l'un et à l'autre »¹¹⁵. Donc, pour établir une telle situation, il faut nécessairement que la lecture soit dialogique : « il en peut naître désormais la situation-cadre où le texte et le lecteur atteignent à la convergence. Ce qui, dans l'usage commun du discours, doit toujours être donné préalablement, il s'agit ici de le construire »¹¹⁶. Homologue de l'horizon d'attente de Jauss, le répertoire du texte sert à établir cette situation-cadre. En effet, le texte génère lui-même son propre réseau de signification. Il « n'ancre son identité ni dans le monde empirique, ni dans la complexion de son lecteur »¹¹⁷. Donc, le répertoire du texte ne distingue pas la fiction de la réalité mais use la première pour nous informer sur la seconde. Il s'agit donc d'établir un référent commun. Pour ce faire, il puise dans deux types de normes : littéraires et extra-littéraires, ou textuelles¹¹⁸ et extra-textuelles. Les premières recouvrent tout ce qui fait référence à la tradition littéraire (citations, intertextualités, etc.). Les

¹¹⁴ Gilles THÉRIEN, « Pour une sémiotique de la lecture », dans *Protée*, vol.18, #2 (printemps 1990), p. 72.

¹¹⁵ Wolfgang ISER, « La fiction comme effet », dans *Poétique*, vol.10, #39, p. 279.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 282.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 283.

¹¹⁸ Les normes textuelles sont toutes les règles et tous les procédés textuels systématiques qui sont les moyens matériels *a priori* de l'écriture et de la lecture d'une langue en tant que telle. Les normes extra-textuelles se situent hors du texte.

secondes sont d'ordre social. Elles recouvrent tous les discours grâce auxquels on comprend le monde. Dans une certaine mesure, ne pourrait-on pas relier les normes extra-textuelles d'Iser au plurilinguisme de Mikhaïl Bakhtine ou à l'intertextualité de Julia Kristeva ? C'est donc dans la convergence de ces deux normes que se forme l'arrière-plan référentiel du texte.

Les éléments du répertoire ne se laissent donc ramener exclusivement ni à leur origine, ni à leur emploi, et c'est dans la mesure où ceux-ci perdent leur identité que se profilent les contours singuliers de l'œuvre¹¹⁹.

Ainsi se dégage une équivalence, ou une distance, entre le répertoire et le monde.

Bien que Jauss et Iser fassent du récepteur une instance nécessaire à l'expérience littéraire, le texte demeure au centre de leur étude. Il devient une entité portant en elle-même les conditions (structures et systèmes) de son actualisation. Bien sûr, c'est le lecteur qui est l'unique responsable de la mise en marche de la *sémiosis*. Mais il n'agit qu'en tant qu'opérateur, un peu comme un chimiste suit les étapes d'une expérience. Seulement, dans le cas du lecteur, les étapes de signification du texte ne sont pas explicites. Au lieu de fabriquer quelque solution chimique à partir d'éléments hétérogènes, il a affaire à un texte qui porte en lui-même des éléments homogènes qui l'informent, de façon implicite et progressive, sur la procédure de sa propre réalisation. C'est en ce sens que nous voyons en Iser et Jauss des "terroristes" de la méthode formelle : terroristes puisqu'ils désamorcent, avec une grande méthodologie, l'entité textuelle en y faisant entrer un intrus, le lecteur, indispensable à l'expérience littéraire. Toutefois, le public de Jauss et le lecteur d'Iser ne sont pas réels. Ce sont des représentations modélisées de l'instance réceptrice de la communication et elles ne peuvent en aucun cas servir à représenter tout lecteur. En effet, leurs théories, à vouloir englober les différents types de lecteurs, n'ont réussi à y faire entrer aucun d'eux. Pourtant, le mécanisme lectorial que ces théoriciens modélisent s'applique à chacun d'eux. Et pour des théories qu'ils qualifient de relationnelles, Jauss et Iser réussissent tout de même, par cette systématisation paradoxale du lecteur, à exclure la psychologie et la subjectivité de la lecture, activités pourtant primordiales à l'expérience littéraire.

¹¹⁹ Wolfgang ISER, *La fiction comme effet*, op. cit., p. 284.

L'inconvénient de l'approche de Jauss et d'Iser est toutefois son aspect purement théorique induit par la prise en compte d'un lecteur plus idéal que réel. C'est l'une des raisons pour lesquelles ces travaux ont été critiqués par des chercheurs divers, tel Joseph Jurt en Allemagne, qui reproche à Jauss de négliger les interférences historiques, idéologiques et socio-économiques dans l'analyse du discours critique. Dans son travail sur la réception journalistique de Bernanos¹²⁰, Jurt fonde son étude sur l'évaluation du discours de la presse, défendant l'avis que la critique littéraire rend la réception tangible pour le chercheur en littérature. Il déclare que Jauss s'attache beaucoup trop au texte littéraire et au rôle de lecteur inscrit dans celui-ci, sans prendre en compte les méthodes utilisées par les sociologues dans le domaine des études des mass-médias.¹²¹

En France, Jauss et Iser ont également été accusés d'avoir une approche trop abstraite dans le sens où le lecteur interrogé est en fait un lecteur érudit, idéal, qui se confond avec les lecteurs que sont Iser ou Jauss eux-mêmes. Leur a également été reproché leur attachement herméneutique au texte, qui empêche de voir les conditionnements de la lecture et du lecteur autres qu'esthétiques. Le protocole d'une table ronde lors de laquelle plusieurs comparatistes discutent les concepts de Jauss¹²², permet de voir certaines réactions que provoquent les théories de l'école de Constance chez les chercheurs français. Ainsi, Yves Chevrel met en doute la portée concrète qu'elles peuvent avoir pour des recherches futures, et critique l'absence d'une prise en compte des conditions de réception, de l'environnement et du support des textes, mais aussi du statut particulier du texte étranger. Daniel Mortier met en question l'homogénéité de l'horizon d'attente et du public telle qu'elle apparaît chez Jauss, et Bernard Gicquel décrit l'aspect normatif des critères de Jauss, qui par ailleurs s'intéresse avant tout à l'histoire littéraire et aux moyens de la réinvestir et de la concrétiser.

Les limites que perçoivent les chercheurs littéraires dans les idées de l'école de Constance recourent en plusieurs points les reproches que leur adressent les sociologues. Ainsi, Bourdieu critique la « complaisance narcissique de la tradition

¹²⁰ Joseph JURT, *La Réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, J.-M. Place, « Œuvres et critiques », 1980, 436 pp.

¹²¹ Cfr. Joseph JURT, « Für eine Rezeptionssoziologie », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3, 1979, p. 214-231.

¹²² Protocole intégré dans la revue *Œuvres et critiques*, XI, 2, éd. cit.

herméneutique » dans laquelle le lecteur étudié correspond à une idée normative de lecteur cultivé et donc au final au théoricien lui-même qui « prend pour objet sa propre expérience, non analysée sociologiquement »¹²³. Plus récemment, la sociologue de l'art Nathalie Heinich a pu affirmer que le courant de l'esthétique de la réception « demeure centré sur un éclairage de l'œuvre, point de départ et d'aboutissement des recherches, plus que sur l'expérience concrète du rapport à la littérature »¹²⁴.

Gérard Cogez¹²⁵ remet en question l'utilisation du modèle de communication en théorie de la réception:

Tout d'abord les deux interlocuteurs, l'écrivain et le lecteur, ne sont jamais en présence l'un de l'autre, ensuite le récepteur peut à tout moment, même au milieu d'une phrase, interrompre la communication, il peut cesser sa lecture sans autre forme de procès, il peut revenir en arrière, il peut relire le texte autant de fois qu'il le désire [...] Cet emploi du concept de communication se trouve donc invalidé dans la mesure où à aucun moment et en aucune manière un texte littéraire ne peut être considéré et analysé comme un dialogue au niveau réel.¹²⁶

En ce qui concerne l'intentionnalité communicative de l'écrivain, Cogez arrive à affirmer, avec Iser, que plus le scripteur contrôle les effets de son texte (c'est-à-dire plus ceux-ci sont effectivement réalisés et ce, à la limite, quel que soit le lecteur) moins il y a de "texte" (au sens barthésien de corps à corps acharné contre les stéréotypes d'écriture).¹²⁷

Cogez reprend un passage important de Frans Rutten: « La lecture est un acte orienté vers un certain but, elle vise certains effets, elle est par conséquent inspirée par des motifs et des mobiles spécifiques »¹²⁸. Rutten englobe ces motifs et mobiles sous le terme "motivations de lecture".

Au sujet des circonstances dans lesquelles un texte est lu, un véritable "dossier" pourrait donc se constituer à propos de toutes les expériences de lecture précise dont la mission serait d'en pointer l'entière singularité.

¹²³ Cfr. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Libre Examen ; Politique », 1992, p. 415-416.

¹²⁴ Nathalie HEINICH, *La Sociologie de l'art*, Paris, Éd. La Découverte, 2004, p. 37.

¹²⁵ Gérard COGEZ, « Premier bilan d'une théorie de la réception », dans *Degrés*, 12e année, no 39-40, automne-hiver 1984, p. d1-d16.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 2

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Frans RUTTEN, « Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception », dans *Revue des sciences humaines*, n. 177, janvier-mars 1980, p. 67-83.

Se plaçant dans la perspective de la pragmatique, Cogez souligne que le texte littéraire est alors « envisagé comme un déclencheur, un embrayeur d'attitudes, de comportements, d'idées, d'affects, etc. [...] Travail de lecture qui se donne les moyens d'apprécier le travail d'écriture mais qui ne peut se poursuivre sans le salaire immédiat du plaisir ». ¹²⁹

Pour ces spécialistes, si la littérature est un fait national, un fait culturel, si elle modèle la langue dans laquelle une communauté se reconnaît et si elle fournit les formes institutionnelles et imaginaires auprès desquelles une communauté déterminée élabore sa propre identité, on ne peut alors pas penser la littérature à partir de l'acte idiosyncrasique d'un auteur isolé ou d'un groupe d'auteurs qui obéissent à un programme.

L'histoire de la littérature concerne sa durée, en tant que sens culturel, et la revendication de l'esthétique de la réception était que l'histoire de la littérature tienne compte de la lecture, et du lecteur, en tant qu'agents d'accueil social qui réalisent l'œuvre. Cette posture, en principe réduite à la littérature, s'est répandue presque spontanément, de façon à embrasser d'autres formes d'expression, à tel point que, aujourd'hui, nous avons la conviction qu'une quelconque entreprise significative n'aboutit pas au moment de sa conclusion, et qu'elle ne se réalise en fait que quand cela a un sens pour quelqu'un et devient partie de « son » expérience.

Toutefois, l'expérience de la réception ne se réduit pas à la sphère des actes individuels d'un récepteur isolé. Il faut considérer la dimension sociale de l'expérience esthétique et la première chose à observer, c'est que l'expérience même ne se réduit pas au vécu subjectif, psychologique, intime, d'un sujet. La désignation d'« expérience » n'est attribuable qu'au vécu partageable et partagé. À la rigueur, même les vécus les plus solitaires ne deviennent expérience que dans la mesure où quelqu'un peut exprimer sa vie intérieure à travers ce bien commun qu'est le langage. Le sens, dans la vie comme dans l'art, n'est pas une chose, ni un code qui se déchiffre et qui est déjà incrusté dans les choses, dans les œuvres ou dans les textes. Mais ce n'est pas non plus uniquement ce mouvement de construction qui se réduit à l'activité d'un sujet autonome. Il est, avant tout, le

¹²⁹ Gérard COGEZ, « Premier bilan d'une théorie de la réception », *op. cit.*, p. 4-5.

fruit d'un mouvement intersubjectif d'actualisation symbolique qui réitère un partage social préalable. Nous pouvons dire, donc, que l'expérience est, avant tout, le moyen de l'institution du sens, la façon d'établir ce qui a du sens pour quelqu'un, à une époque déterminée, dans une culture déterminée, suivant les modèles de cette culture.

Nous faisons alors face à l'exigence d'une conception herméneutique de la vie sociale et de l'expérience mondaine elle-même, en tant qu'expérience compréhensive ; une appréhension de notre façon d'être dans la culture comme quelque chose qui requiert des moyens déterminés d'insertion sociale, tels que l'interprétation et le dialogue. L'approche herméneutique cherche à décrire les modes par lesquels l'acquisition du sens devient possible à partir d'un sens préalable. Pour cela, elle en appelle à deux grands concepts fondamentaux, qui ont servi de base à l'élaboration de l'esthétique de la réception : les concepts de cercle herméneutique et d'horizon d'attente. Le premier indique le fait que toute compréhension est toujours modulation d'une pré-compréhension, ce que l'on signale, de manière provocatrice, en affirmant que « nous comprenons seulement ce que nous comprenions déjà », dans le sens où l'on ne peut assimiler quelque chose de nouveau qu'à partir d'un régime d'assimilation déjà acquis et intégré.

Toute interaction exige un niveau de réitération, au centre de laquelle un écart, une modulation peut arriver. L'idée du cercle herméneutique veut exactement amener cela à la surface. Chaque expérience singulière que nous vivons va s'intégrer au répertoire de l'expérience accumulée, c'est pourquoi nous pouvons dire que l'expérience même a une structure circulaire. Mais pour que ce soit une expérience singulière, elle devra différer, d'un certain degré, du patrimoine établi, parce qu'il n'y a expérience effective que si elle provoque une transformation quelconque chez le sujet qui la vit, ce qui nous autorise à dire que l'expérience même est soumise à une dynamique déviante, capable de provoquer une frustration de l'expectative. Dans le champ expressif, cette dialectique entre l'horizon d'attente (projeté par l'expérience accumulée) et l'expérience singulière (amenée par une œuvre déterminée) constitue le mécanisme de base de toute réception et l'expérience esthétique aura lieu comme effet de la tension entre les propositions de l'œuvre et les structures déjà cristallisées par la réception

antérieure. La réussite esthétique dépend, ainsi, du type de modification qu'une œuvre est capable de réaliser dans la réaction du récepteur face aux dispositions poétiques déjà codifiées et renforcées par les habitudes de lecture établies.

D'après Jauss, le cas idéal pour la modification face à de tels systèmes historico-littéraires de référence est celui de ces œuvres qui, premièrement, grâce à une convention du genre, du style ou de la forme, évoquent délibérément un horizon d'attente chez leurs lecteurs pour, ensuite, le détruire pas à pas. Mais la possibilité d'objectivation de cet horizon d'attente se vérifie aussi dans des œuvres historiquement moins dessinées. En l'absence de signes explicites, la prédisposition spécifique du public sur laquelle un auteur compte pour une œuvre déterminée peut être également obtenue à partir de trois facteurs, dérivés de normes connues ou de la poétique immanente au genre, de la relation implicite vis-à-vis d'œuvres connues du contexte historico-littéraire ou de l'opposition entre fiction et réalité, entre la fonction poétique et la fonction pratique du langage, opposition qui, pour le lecteur qui réfléchit, se fait toujours présente pendant la lecture, comme possibilité de comparaison.

1.10 Conclusion

Voilà le grand pari de la critique aujourd'hui : passionner plus et encore à la lecture, dans un moment où le texte littéraire est très souvent négligé et affronté seulement par obligation scolaire. Si "lire" veut dire "se lire", alors il est clair que la culture dominante du marché n'a pas besoin de rendre conscients les consommateurs. Nous devons apprendre à lire. La littérature peut fonctionner comme instant consolatoire ou compensatoire, ou bien peut affronter le trauma, en le montrant et en le répandant en forme de heurts et de cassures même formelles et linguistiques, en stimulant la réaction. Apprendre à lire veut dire investir de l'attention et de la concentration pour lire entre les lignes la position de l'objet-message qu'on a devant soi. Peut-être, pourrions-nous nous sentir impliqués et trouver en lui quelque chose qui nous concerne de très près.

De notre côté, nous proposons, à partir de la réception immédiate des actes des colloques dédiés à Marguerite Yourcenar, la construction d'un schéma narratif et discursif pour l'analyse critique des études réunies par le même fil conducteur. De nature socio-sémiotique, notre travail s'articule autour de deux isotopies fondamentales et solidaires. Liée aux figures à connotation littéraire (genres, motifs, thèmes, formes, etc.), l'isotopie littéraire a pour fonction de rattacher le discours critique à un lieu appelé « littérature ». Elle est également liée à l'isotopie référentialiste et idéologique qui articule le discours critique à un ancrage historique et géographique. Ces deux isotopies fonctionnent comme des indices qui opposent la critique littéraire à d'autres types de critique (historique, sociologique, psychocritique, etc.) et construisent en synchronie la notion de valeur esthétique des textes pour une société et une époque données.

De tous les apports à la *critique* que nous venons de présenter, dans cette étude on va retenir et « employer » la vision métacritique de Giambattista Vico, qui propose un système d'interprétation philologique de la littérature en soulignant sa valeur cognitive et sa fonction sociale, et les idées de Hans Robert Jauss, selon lesquelles l'interprétation n'est pas purement individuelle et subjective. Elle s'inscrit dans l'horizon d'attente d'une expérience esthétique subjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit. Deux conceptions qui nous aident à lire les actes des colloques dont il est question d'une manière différente.

Selon la conception traditionnelle, la lecture produit des impressions. L'impression est une donnée, est un fait qui appartient à la zone de la conscience ou de la pré-conscience subjective. Donc, on peut considérer la lecture comme une sorte d'exécution. Selon Gadamer¹³⁰, dans l'exécution, le lecteur reconnaît les figures et même l'action, qui ont été conçues par l'écrivain. Il s'agirait d'une « double mimesis » : l'écrivain représente et l'exécuteur, à son tour, représente. Mais, en réalité, cette exécution est l'intermédiaire accidentel qui permet à l'œuvre littéraire de se réaliser, de suivre son « vrai être ».

D'un point de vue pratique et opératif, on pourrait se poser une question : est-ce qu'il est possible d'élaborer scientifiquement le matériel primaire des expressions,

¹³⁰ H. G. GADAMER, *Vérité et méthode*, op. cit., p. 44.

qui se présente comme un complexe de réactions individuelles ? Nous essayerons d'analyser les actes des colloques yourcenariens comme réactions des lecteurs, des intervenants, dans les trois dimensions du procès de la lecture : la séquence, le symptôme, l'acte.

Notre étude suivra le moment crucial de chaque intervenant, c'est-à-dire sa transmutation "d'être récepteur" en "être émetteur".¹³¹ Le critique aussi devient, à sa façon, émetteur, mais il le devient à partir de la réception.

Que dire de la nature et de la qualité de son émission ? Est-ce qu'il est correct de parler de son travail comme une activité autotélique ?

« Ai posteri l'ardua sentenza »¹³² ...

¹³¹ Cfr., Victor VASARELY, *Notes brutes*, Paris, Éd. Robert Laffont, 1972, p. 100.

¹³² Alessandro MANZONI, *Il Cinque Maggio*, 1821, vv. 31-32.

CHAPITRE II

LES PREMIÈRES RENCONTRES AUTOUR DE L'ŒUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR

Évolution diachronique

II.1 Introduction

La lecture [...] s'accomplit dans une perspective de décodage intime, personnel, privé, d'un objet fait de mots que l'acte de lecture entreprend de constituer, de construire.¹

Avec ces mots Gilles Thérien, dans son article « *Lire, comprendre, interpréter* », introduit la notion de lecture, première étape quand on ouvre un livre.

La deuxième, *comprendre*, dépasse le simple niveau de la lecture parce que cette étape engage à la fois les tentatives de comparaison et les activités intellectuelles de catégorisation.

Comprendre une œuvre littéraire, ce n'est certainement pas résoudre une énigme. C'est, au sens étymologique du terme, "prendre-avec-soi" les divers fils qui se nouent et se dénouent au cours d'une œuvre, les suivre pour arriver à créer un objet mental qui soit le résultat de notre lecture de tel ou tel livre. [...] Comprendre, c'est construire.²

Sans doute l'espace, les personnages, l'action et le temps, peuvent avoir un petit air kantien en ce sens qu'ils sont posés a priori par rapport à la lecture littéraire. Chaque lecteur est responsable de sa lecture, et en crée sa propre théorie.

Un texte n'a pas de sens caché mais peut avoir d'autres sens que d'autres lectures mettront en lumière.

L'interprétation est d'abord une activité d'intégration qui se produit dans la durée. Elle permet au lecteur un retour actif sur son acte de lecture, une fois qu'il sait de quoi il est question. Les enjeux ne sont plus les mêmes. Il ne s'agit pas de trouver un sens à l'objet littéraire, mais bien d'y intégrer un sens pour soi. Le lecteur a le pouvoir de prendre ses lectures et de les assimiler de façon plus large dans sa culture personnelle, dans la perception qu'il a de la culture de son époque. Mais ce sens ne peut être attribué à l'objet littéraire. Il est en fait le sens de la relation que l'objet littéraire entretient dans l'imaginaire du lecteur avec divers autres objets, diverses

¹ Gilles THÉRIEN, « *Lire, comprendre, interpréter* », Montréal, *Tangence*, Numéro 36, mai 1992, pp. 96-104.

² *Ibid.*, pp. 99-100.

situations pas nécessairement littéraires mais qui forment son champ symbolique.³
« Interpréter, c'est établir des relations »⁴.

Ici le mot *réception* entre en scène... Sur la base du terme *réception* on privilégie dans un texte (comme dans un contexte, une idée, une théorie) le destinataire de la communication et l'arrivée d'un processus de signification ; on oublie cependant que cet acte même de recevoir génère chez le récepteur une production de signification et un retour de communication vers le point de départ, vers le destinataire individuel et culturel.

Ce qu'il faut observer sont les manières de concevoir les rapports qui s'instaurent entre le départ et l'arrivée de ce processus complexe, entre le destinataire et le destinataire de la communication, entre la production et l'accueil, entre la signification et la communication elle-même.

Il faut aussi découvrir, dans la théorie de la réception, les multiples facettes sous lesquelles se présente, aussi bien que dans l'acte que dans le résultat, ce mécanisme complexe de traduction et de comparaison du même et de l'autre.

La méthodologie de la réception, lancée par l'historien et essayiste Hans Robert Jauss, fournit des outils pour une relecture critique de tout produit littéraire.

Selon cette méthodologie, il faut étudier les produits littéraires sur la base de différents genres d'analyse:

- Édition du texte : l'étude de diverses éditions du même texte pour en analyser les choix différents.
- Analyse thématique : une discipline objective, rigoureuse, capable de progrès, apte à être approfondie et amendée ; bref, une science affirme que la totalité de l'acte créateur peut être comprise comme *modulation*, à l'infini, d'un thème unique ; entendant par *thème*, une expérience unique, ou une série d'expériences analogues formant unité et laissant, dès l'enfance, une empreinte ineffaçable sur l'inconscient et la mémoire de l'artiste; et par *modulation*, tout symbole, tout « analogon » du thème.

³ *Ibid.*, p. 103-104

⁴ Gilles THÉRIEN, « Lire, comprendre, interpréter », *op. cit.*

- Analyse lexicale et sémantique : une technique proche de l'analyse lexicale, mais au lieu de se faire au niveau des mots l'analyse se fait sur la sémantique des phrases pour déterminer le sens des écrits.
- Analyse herméneutique : la théorie de la lecture, de l'explication et de l'interprétation des textes. La textualité : son rapport à l'auteur (*processus* de l'explication) et au lecteur (*processus* de compréhension).
- Analyse génétique : la nature du texte et ses brouillons (entreprise descriptive et herméneutique : l'interprétation de l'œuvre pensée comme *processus* à la lumière de ses brouillons ou de ses documents préparatoires ; les intentions cachés de l'écrivain).
- Analyse pragmatique : l'analyse du langage « ordinaire » qui relève du domaine logique et rationnel de la vie imaginaire. Entre pragmatique et littérature il y a un dénominateur commun et essentiel : l'usage du signe, du langage comme médium de communication et d'interaction.
- Analyse psychocritique : la théorie de la création littéraire et une méthode d'application (appelée aussi *critique partielle*).
- Analyse sociocritique : la relation entre le social et le texte.
- Étude du paratexte : l'ensemble des éléments entourant un texte et qui fournissent une série d'informations. Le paratexte est constitué du péritexte (titre, sous-titre, préface, postface, avertissements, épigraphe, dédicace, notes, quatrième de couverture) et épitexte (critique, entretien avec l'auteur, correspondances, journaux).
- Étude comparatiste : une analyse de deux ou plus auteurs sur la base des même sujets.

II.1.1 Les différents genres d'analyse

Dans ce travail nous avons cherché à appliquer cette théorie à l'analyse de tous

les rencontres organisées autour de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, de 1984⁵ à nos jours.

Nous avons choisi de pas trop nous n'arrêter sur l'analyse thématique puisqu'elle est à la base de toutes réflexions proposées, fil commun de toute approche de la production yourcenarienne. Ce genre d'analyse vient englobé, développé et expliqué par les autres.

Si, par exemple, on fait référence à la première définition que donne le *Nouveau Petit Robert d'analyse*, on peut lire : l'« action de décomposer un tout en ses éléments constituants ». Quand il en donne une définition par disciplines (chimie, informatique, littérature), il en arrive à dire que c'est une « décomposition d'un problème posé pour en déceler les éléments constituants ». Si on va voir le mot « analyser », ce dictionnaire donne pour synonymes (entre autres) : disséquer, examiner, décortiquer, éplucher, étudier, expliquer.

Il faut donc comprendre que l'analyse est avant tout une opération intellectuelle de décomposition méthodique d'un objet en ses éléments essentiels. Ici, l'objet méthodiquement décomposé est un texte littéraire. On pourrait dire, en gros, que l'analyse littéraire est un écrit qui rend compte d'un texte littéraire ou d'un extrait de texte littéraire « de manière à [en] faire apparaître méthodiquement les éléments d'intérêt »⁶ pour le lecteur.

En effet, l'analyse permet d'établir des relations non explicites entre certains éléments, ce qui amène à dégager une image mentale, un schéma général. En fait, l'analyse permet de faire ressortir des liens qui permettent la compréhension de la mécanique d'un objet. À son tour, cette compréhension personnelle peut s'avérer utile

⁵ Nous avons fixé le choix de cette date précisément parce qu'elle signale le point de départ des rassemblements yourcenariens à une échelle internationale. Auparavant, il y avait eu quelques publications collectives, mais elles se limitaient, pour ne citer que les plus connues, soit à la divulgation, comme c'est le cas du *Magazine littéraire* du mois d'octobre 1979 (n° 153), soit aux études d'un groupe fermé de chercheurs, comme c'est le cas des *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (Textes réunis par Henk Hillenaar, CRIN, 8, 1983), soit encore au témoignage personnel mêlé de quelques lectures plus ou moins perspicaces et même d'analyses très intéressantes, comme c'est finalement le cas du numéro spécial de la revue *Études littéraires* consacré à *Marguerite Yourcenar* (Université de Laval, Québec, XII, 1, avril 1979), ou même celui du numéro 55 de la revue *Sud*, aussi consacré en 1984 à *Marguerite Yourcenar*.

⁶ Paul PARDON et Michel BARLOU, *Le Commentaire de texte au baccalauréat*, cité par Vital GADBOIS dans *Écrire avec compétence au collégial*, Montréal, La lignée, 1994, p. 101.

de différentes façons : cela peut nous permettre d'apprécier davantage l'objet, de l'expliquer à quelqu'un d'autre comme on se l'est soi-même expliqué, d'en dégager l'intérêt historique, scientifique, éthique, esthétique, etc.

En littérature, l'analyse est d'un apport inestimable, puisqu'elle permet, entre autres, de replacer le texte dans son contexte social et historique et de comprendre les idées, les concepts, les philosophies, la vision du monde qu'il véhicule malgré le temps qui s'est écoulé. Elle sert à faire comprendre et à faire apprécier le texte à un lecteur potentiel.

Un texte littéraire a deux composantes aussi importantes l'une que l'autre : la *forme* et le *fond*. Contrairement à un texte purement informatif ou descriptif, où seul le contenu compte, c'est le jeu entre le fond et la forme qui fait le texte littéraire (il ne faut pas oublier la préoccupation de l'esthétique qui entre dans la définition de la littérature). Malheureusement, ce jeu n'est pas toujours immédiatement apparent. C'est là qu'intervient l'analyse. Il arrive, par exemple, qu'on lise un texte où une armée de cent mille hommes combat contre une autre de vingt mille hommes seulement. Si on prend les chiffres au pied de la lettre sans voir l'hyperbole, on ne peut pas comprendre le massacre de la première armée par la seconde puisque cela semble tout à fait impossible – on trouvera alors le texte tout à fait ridicule, alors qu'il aurait fallu, tout simplement, voir la bravoure des guerriers de la seconde armée. Il arrive aussi que la forme et le fond s'opposent (dans une figure d'ironie ou une litote, par exemple). À ce moment-là, ce qui prime est la forme – c'est d'ailleurs le problème de ceux qui prennent l'ironie au premier degré : ils entendent le contraire de ce qu'ils devraient comprendre. Mais, prise toute seule, la forme ne signifie rien puisqu'elle se définit par rapport au fond : une litote prise sans son contexte, par exemple, est incompréhensible, parce qu'on ne sait pas quel sens donner aux mots, qui perdent alors toute valeur. Ce genre d'opposition entre le discours d'un personnage et le contexte dans lequel il prend place ne ressort souvent qu'après une étude plus approfondie du passage lu et ne prend tout son sens qu'au bout de l'analyse. Ainsi, fond et forme sont indissociablement liés en littérature et ce n'est que par l'analyse qu'on peut faire ressortir la complexité et la beauté de leur relation.

En bout de ligne, l'analyse littéraire, pour faire apparaître les éléments d'intérêt du texte, se concentre sur trois questions⁷ auxquelles elle tente de donner réponse :

Qui ? Cette question réfère à l'auteur du texte étudié. Produit de son époque, l'écrivain écrit sous l'influence du contexte social, politique et idéologique auquel il appartient. S'il n'est pas nécessaire de présenter longuement l'auteur du texte à analyser, il est cependant nécessaire de bien expliquer le contexte éclaircissant des thèmes précis. C'est là qu'entrent en jeu les analyses psychocritique et sociocritique, voire l'étude du paratexte.

Quoi ? D'une part, il faut replacer l'extrait dans l'œuvre dont il est tiré afin que le lecteur comprenne bien de quoi il est question. D'autre part, et c'est là le plus important de l'analyse littéraire, il faut analyser le propos du texte : de quoi parle-t-il ? Il s'agit ici d'interpréter ce qui est dit dans l'extrait. Cette interprétation s'appuie sur une étude attentive des thèmes dominants traités par l'auteur dans l'extrait étudié. Et ici l'intérêt du critique se déplace sur l'analyse de différentes éditions du même texte, sur l'étude comparatiste, sur l'analyse herméneutique : tous genres d'analyse liés par les thèmes que l'auteur donne comme base de sa communication d'idées.

Comment ? Cette question aborde l'aspect formel du texte. La forme est un élément essentiel du texte littéraire. Cependant, le souci langagier n'est que pure recherche esthétique : c'est aussi un moyen sûr d'obtenir une plus grande efficacité.

L'analyse lexicale et sémantique, voire pragmatique, viennent en aide pour montrer comment l'auteur arrive à faire passer son message, de quelle manière il exprime ses idées : quelles sont ses stratégies d'écriture, qu'il s'agisse plus particulièrement des figures de style ou non. Comme la façon d'écrire vient nécessairement appuyer le propos – c'est-à-dire que l'auteur se sert volontairement de l'exagération, par exemple, pour attirer l'attention du lecteur sur un détail important, qu'il amplifie afin de le rendre encore plus important –, il est essentiel de ne pas confiner leur étude à un paragraphe séparé de l'analyse thématique.

Pour pouvoir analyser le texte, il faut en cerner le sujet. C'est pourquoi il est suggéré de le résumer en fonction des thèmes principaux qu'il aborde. Cette

⁷ Daniel PENNAC, *Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1985, p. 139.

opération, dans le cas particulier des colloques, objet de ce travail de recherche, est effectuée directement par les organisateurs qui cherchent à trouver un sujet commun qui puisse être à la base de réflexions littéraires intéressantes. Ils définissent la problématique, la ligne directrice des méditations des critiques, pour savoir exactement comment relire le texte : la problématique proposée doit guider la lecture afin de produire une démonstration appropriée. En effet, cette deuxième lecture, où on portera une attention particulière aux passages qu'on a annotés, devra être plus « étroite » que la première, puisque c'est celle-là qui permettra de faire le tri parmi les éléments importants du texte et d'établir des liens entre eux. C'est aussi cette relecture qui permettra de faire des liens avec des concepts provenant d'autres sources (péritexte et épitexte). C'est le temps de regrouper les éléments semblables qu'on a ressortis du texte. La littérature ne se contente jamais de dire l'évidence. Elle « provoque » une suite d'idées qui permet de donner des réponses aux trois questions que Daniel Pennac a suggéré pour une bonne analyse littéraire.

II.1.2 L'attention focalisée sur Marguerite Yourcenar

Marguerite Yourcenar a été, sans conteste, une écrivaine majeure du XXe siècle. Elle a traversé cette période en portant un regard neuf et ouvert sur toutes les dimensions de la vie. Son intelligence vive, son vaste savoir et sa curiosité débordante ont marqué chacune des pages d'une œuvre riche et complexe.

Marguerite Yourcenar, la grande dame de la littérature française, la bonne dame de Petit Plaisance, la grande séductrice, l'archéologue de l'âme, historienne et mémorialiste, tisseuse d'histoires et de mythes, traductrice de Virginia Woolf et des *spirituals*, en exil volontaire à Mount Desert.

Écrivaine qui aimait inventer sa vie, qui ne voulait qu'être libre, qui pensait qu'écrire était comme faire le pain, qui regardait l'histoire comme une alchimie inévitable et son existence comme le côté visible de sa vie éternelle : cette conviction l'a menée à s'abstraire du temps dans une vision des choses qui passent et arrivent à un temps éternel. Actualité et passé, présent et futur se croisent, s'englobent et, comme dans les *Mémoires d'Hadrien*, on ne peut plus distinguer si c'est l'empereur qui parle ou

l'écrivaine-secrétaire de l'empereur « pèlerin » qui dépasse la dernière limite de l'esprit humain en se libérant du *je* et de ses limitations, et converge dans un monde qui renferme en soi chaque instant jusqu'au moment absolu de la poésie.

Écrivaine caressée par la grâce et privilégiée dans ce monde littéraire qui l'a toujours vue suspendue entre la mémorialiste méticuleuse et le poète savant avec les ambiguïtés de sa vie privée : toujours sur la ligne de frontière et constamment sur ses gardes pour recueillir de nouveaux charmes, pour raconter ce qui reste derrière les yeux et existe seulement dans son monde souvent caché, exempt de fausses apparences, non contaminé par les lieux communs, pas encore infecté par des spéculations de toute sorte.

Fascinée par le voyage, elle bougera continuellement d'une partie à l'autre du monde : pour Yourcenar chaque voyage, chaque aventure, est en même temps une exploration intérieure et une contemplation mobile.

D'une part on a l'originalité de la valeur intellectuelle des œuvres yourcenariennes qui ont réussi à se synchroniser avec l'universel, d'autre part la condition solitaire de l'écrivaine si indispensable à son art.

Marguerite Yourcenar appartient à cette catégorie d'écrivains qui ouvre des voies, nourrit la réflexion et invite à la sagesse.

Sur cette écrivaine les mots exprimés par le monde littéraire donnent abondance de détails, d'éclaircissements, d'idées de certaines critiques intéressés.

Dans ce travail nous chercherons à « analyser » le monde yourcenarien à travers la production critique « produite » en occasion des rencontres organisées sur l'œuvre et la personne de Marguerite Yourcenar. Nous proposons ici une « critique de la critique » de tous les actes parus dans les dernières vingt-sept années.

Un colloque, c'est avant tout un lieu et un moment propices aux découvertes, aux rencontres et aux échanges.

La première exégète à proposer un rendez-vous autour de l'œuvre yourcenarienne a été Elena Real, professeur de l'Université de Valencia, qui, en 1984, organise le premier colloque dédié à l'écrivaine française sous le simple titre « Marguerite Yourcenar ».

Un an plus tard, deux participants à cette première rencontre, Daniel Leuwers et Jean-Pierre Castellani, sont si intéressés du sujet qui en mai 1985, à l'Université de Tours, ouvriront la voie à d'autres réflexions sous le titre « Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire ». En novembre de la même année Giorgetto Giorgi, Carminella Biondi et Françoise Bonali Fiquet seront les promoteurs d'une journée internationale d'étude sur l'œuvre yourcenarienne à Pavia. En 1986 Elena Real regroupe encore une fois à Valencia les « amis » yourcenariens autour de « Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie ».

II.2 « Marguerite Yourcenar »⁸

Intervenants Titre Intervention	Colloque: « Marguerite Yourcenar », 1984									
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatist
								Péritexte	Épitéxte	
Claude Benoît : « La mort dans Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar »		x	x		x					
Lola Bermúdez : « Le lieu où tout se rejoint : la mort dans <i>Anna, soror...</i> »		x	x					x	x	
Pierre Brunel : « <i>Electre ou la chute des masques</i> de M. Yourcenar »			x			x				
W.J.A. Bots : « Quelques propos sur l'écriture de Marguerite Yourcenar »			x		x	x		x		
Jean Pierre Castellani : « Eros et Thanatos dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> de Marguerite Yourcenar »			x		x			x	x	
André Courribet : « Interdit et rupture dans <i>Anna, soror...</i> »			x		x			x	x	
Maurice Delcroix : « <i>Les nouvelles orientales</i> : construction d'un recueil »			x				x		x	

⁸ Textes réunis par Elena REAL, *Marguerite Yourcenar*, Departemento de Filología Francesca, Universitat de Valencia, Valencia, 1986, 194 pp.

Intervenants Titre Intervention		Colloque: « Marguerite Yourcenar », 1984										
		Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatist	
									Péritexte	Épitexte		
Yves-Alain Favre :	Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar »			x			x					
Paulette Gabaudan :	« Quelques images du temps chez Marguerite Yourcenar à la lumière des présocratiques »			x		x	x			x		
A. González Salvador :	« Le temps et l'espace dans <i>Anna, soror...</i> »			x								
Valérie Hell :	« L'Ephèbe dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> de Marguerite Yourcenar et dans <i>Confession d'un masque</i> de Y. Mishima »			x		x	x					
Francisco Javier Hernández :	« Le XVIème siècle de Marguerite Yourcenar »			x						x		x
Raymond Jean :	« <i>Archives du Nord</i> , archives de l'écriture »			x			x			x		
Dolores Jiménez :	« L'esthétique du silence dans <i>Anna, soror...</i> »		x	x								
Brigitte Lepinette :	« Archaïsmes et traduction : <i>L'Œuvre au noir</i> »			x		x						

Intervenants Titre Intervention	Colloque: « Marguerite Yourcenar », 1984										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatist	
								Péritexte	Épitéxte		
Daniel Lenwers : « Alexis ou naissance et rupture »			x			x		x			
Inmaculada Linares : « Nathanaël ou l'eau qui coule »			x					x			
André Maindron : « Les maximes d' <i>Archive du Nord</i> et de <i>Souvenirs pieux</i> »			x		x				x		
A. Monléon Dominguez : « L'effet du réel dans l'écriture critique de Marguerite Yourcenar »			x		x						
Elena Real : « L'antithèse dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			x								
Amalia Sopena Balordi: « Images et locutions discordantes dans les traductions de <i>L'Œuvre au noir</i> de M. Yourcenar »			x		x				x		
Alain Verjat : « Figurations imaginaires du temps : <i>Le temps, ce grand sculpteur</i> »			x			x		x			
	0	3	22	1	11	10	0	9	7	1	

Notre travail de réflexion critique sur la production « provoqué » par l'œuvre de Marguerite Yourcenar se décline par rapport à l'évolution diachronique des études yourcenariennes depuis 1984, année où s'est produit le premier Colloque International sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar, tenu à l'Université de Valencia.

Ce premier colloque n'avait pas un fil conducteur, un sujet commun, mais Elena Real a laissé carte blanche aux intervenants pour proposer une réflexion personnelle sur l'œuvre entière de Marguerite Yourcenar. Elle a voulu voir les pistes qui pouvaient s'inscrire en donnant cette liberté.

Étant donné l'indéfinition du thème, les sujets abordés ont été des plus divers : l'amour et la mort, l'espace et le temps, l'histoire, les problèmes posés par la traduction...

Comme souligné par Manuela Ledesma dans son article « Présence espagnole dans les études yourcenariennes »⁹, il semble donc plus cohérent de grouper les communications selon l'œuvre, ou les œuvres étudiées. Ainsi, si Claude Benoît et Lola Bermudez ont alors choisi de parler de la mort, la première le fera sur « La mort dans *Mémoires d'Hadrien* » et la deuxième sur « La mort dans *Anna, soror..* ».

Benoît souligne que dans *Mémoires d'Hadrien* la mort permet de faire naître, progresser et s'achever le roman, qu'elle provoque le récit. Une fois acceptée, la mort n'est plus négative, mais positive : elle signifie repos et départ. Benoît veut donner une explication du signifié de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar à travers une analyse lexicale et sémantique du roman *Mémoires d'Hadrien*. Dans sa production, l'écrivaine accomplit sa propre invitation à la mort.

Pour sa part, Lola Bermúdez, à travers les entretiens de Yourcenar avec Mathieu Galey, donne une étude lexicale et herméneutique d'*Anna, soror...*, pour souligner la signification de la mort entre réel et imaginaire, point de suspension et acte sacré.

Sur un autre plan, André Courribet, se penche également sur ce dernier récit pour y travailler les notions d' « interdit et rupture ». Il montre l'itinéraire de

⁹ Cfr., Manuela LEDESMA PEDRAZ, « Présence espagnole dans les études yourcenarienne », VII Coloquio APFUE, Cádiz, 11-13 février 1998, Vol. 1, 2000, pp. 191-204.

l'inceste, de l'amour entre frère et sœur, à travers l'analyse de la postface de *Comme l'eau qui coule* ; il souligne la symbolique du serpent qui dans cette œuvre représente le rêve. Il termine son intervention affirmant « La parole libère l'instinct et lui ouvre les portes de la rupture »¹⁰.

De même, Ana González Salvador choisit de rester dans ce récit pour faire une étude sur « Le temps et l'espace » dans *Anna, soror...* En faisant référence au *Dictionnaire des symboles* de J. Chevalier et A. Gherbrant, elle analyse les mots *inceste* et *érotisme* et étudie les procédés topographiques. Elle affirme que l'œuvre est un parcours vers l'abolition des limites, celle du temps, de l'espace et du sexe.

Ensuite Dolores Jiménez prend le parti de creuser cette nouvelle à la recherche d'une « esthétique du silence ». Elle conduit une analyse lexicale précise et arrive à identifier dans *Anna, soror...* deux niveaux : le silence de la fiction et le langage ; et deux temps, le « temps ralenti » (les événements se succèdent dans un flux de changement dont la cadence semble freiner à fur et à mesure que l'on avance) et le « temps accéléré » (la séquence des événements est prise dans un flux de changement qui s'amplifie dans une montée exponentielle). Quatre communications donc à propos d'*Anna, soror...*, ce qui, vu la richesse de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, ne manque pas de nous étonner. Nos collègues auraient-ils donc été tout particulièrement séduits par cette nouvelle au centre de laquelle se trouve l'inceste?

Mais il y a aussi trois communications sur *L'Œuvre au Noir*, dont deux portent sur les traductions : celle de Brigitte Lepinette sur « Archaïsmes et traduction », une étude sur les deux traductions espagnoles de *L'Œuvre au Noir*, celle de Vicente Villecampa¹¹ et celle d'Emma Calatayud¹²; et celle de Amalia Sopena Balordi sur « Images et locutions discordantes dans les traductions de *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar » ; mais il y a également la communication d'Elena Real sur l'« antithèse » dans ce même roman.

La base de l'étude de Brigitte Lepinette concerne surtout le lexique : elle propose une analyse pragmatique, en examinant le « vocabulaire vieilli » dans

¹⁰ Actes *Marguerite Yourcenar op. cit.*, p. 60.

¹¹ Marguerite YOURCENAR, *El Alquimista*, Plaza y Janés, Barcelona, 1971, traduction de V. Villecampa.

¹² Marguerite YOURCENAR, *Opus nigrum*, Alfaguara, Madrid, 1981, traduction d'E. Calatayud.

L'Œuvre au Noir. Elle divise ce vocabulaire en deux catégories : les mots « de civilisation » et les « termes vieillis proprement archaïques ». Lepinette se dédie aussi à une étude herméneutique, en considérant les deux traductions de cette œuvre par Villacampa et Calatayud. La première moins cohérente, tandis que dans la deuxième on peut noter une limpidité constante.

Amalia Sopena Balerdi, en suivant l'étude de *L'Œuvre au Noir*, analyse d'abord les différentes traductions espagnoles de l'œuvre et remonte à la théorie de la création littéraire. Elle souligne la distinction entre figures d'usage ou de langue et figures d'invention ou de l'écrivain. Du point de vue pragmatique, elle fait remarquer dans le texte une unité phraséologique composée, une expression métaphorique lexicalisée et l'absence de variantes stylistiques, signe d'une fidélité extrême.

Elena Real cherche, de son côté, à analyser l'antithèse dans *L'Œuvre au Noir*, tout particulièrement du point de vue rhétorique mais aussi à travers tout rapport de tension produit par des éléments qui s'opposent. À son avis, dans cette œuvre, on retrouve deux plans différents : celui de la réalité immédiate et celui de la réalité trans-immédiate, placée au-delà du temps et de l'espace. Dès cette opposition on retrouve dans le texte des espaces ouverts et des espaces fermés car Zénon nous (lecteurs du roman) est montré sur deux plans différents : celui de l'aventure profane et celui de la véritable aventure. De cette façon on assiste à l'initiation du protagoniste, mais aussi du lecteur.

La communication de Francisco Javier Hernández sur « Le XVII^e siècle de Marguerite Yourcenar » se raccroche à l'étude précédente par l'époque abordée; ainsi que celle de Paulette Gabaudan, qui propose la réflexion « Quelques images du temps chez Marguerite Yourcenar à la lumière des présocratiques » ; finalement, la communication de Ana Monleón Domínguez joue dans le même registre d'analyse, tout en parlant de « L'effet du réel dans l'écriture historique de Marguerite Yourcenar ».

Francisco Javier Hernández propose comme clé pour la compréhension de l'œuvre yourcenarienne l'analyse de la méthode de travail et des choix de l'écrivaine. Il souligne le jeu des précédents littéraire, le jeu des correspondances, la composition en abîme, l'intertextualité ou le retour balzacien des personnages

yourcenariens¹³, à travers une comparaison avec H. de Montherlant et *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Hernández focalise alors son étude sur le côté herméneutique et comparatiste pour la présentation du XVI^e siècle de Yourcenar.

Paulette Gabaudan cherche à analyser le côté psychocritique : la création littéraire de Marguerite Yourcenar grâce même à un article de l'écrivaine « Empédocle d'Agrigente ». Gabaudan affirme que l'écrivaine est en profonde harmonie avec Héraclite et Empédocle à propos des thèmes du devenir et de l'image de l'eau, qui représente la vie qui conduit à la mort. Dans son intervention elle explique le point de vue de Yourcenar à propos du mouvement de la vie suivant un cercle, le cycle de la nature, à travers les mots prononcés par Hadrien et Zénon. L'écrivaine, inspirée par les phénomènes naturels et par les premiers philosophes grecs, arrive à la négation du passé pour affirmer un éternel présent¹⁴. Dès là l'analyse pragmatique : toutes les choses sont une ; deux aspects constants dans l'œuvre yourcenarienne, l'éternité et la substance.

Ana Montéon Dominguez, à travers *L'Œuvre au Noir*, parle de la conception de l'histoire par l'écrivaine. Elle aborde une étude psychocritique pour analyser la méthode utilisée par Yourcenar. En particulier, pour ce qui concerne le souvenir, elle suit les canons de la Renaissance en peinture, l'automatisme de la mémoire, elle s'attache à transcrire la dentelle sombre du destin de Zénon.

Par contre, une seule communication sera consacrée à *Un homme obscur*, celle de Inmaculada Linares sur « Nathanaël ou l'eau qui coule » ; et une seule aussi aux essais de notre écrivain, celle de Alain Verjat sur les « Figurations imaginaires du temps », étude axée sur le deuxième livre d'essais de Marguerite Yourcenar : *Le Temps, ce grand sculpteur*.

Inmaculada Linares se consacre totalement à une analyse herméneutique pour « déchiffrer » la mort métaphorique de Nathanaël quand il y a une rupture des relations avec Saraï. La préoccupation constante de Marguerite Yourcenar est la fusion de l'humain dans l'universel et Nathanaël est « une chose parmi les autres »¹⁵.

¹³ Actes *Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 121.

¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵ *Ibid.*, p. 152.

Alain Verjat, analysant le côté du paratexte, en particulier la préface, et beaucoup d'articles dédiés à l'essai *Le Temps, ce grand sculpteur*, arrive à la conclusion que Marguerite Yourcenar a été interprète de la pensée orientale, en particulier elle a cherché de mettre en pratique et interpréter l'Orient selon la notion de l'« être », principe de la transcendance des contraires auquel les personnages yourcenariens aspirent pour arriver à la connaissance complète du principe unique.

Su un autre plan s'insère la communication de Pierre Brunel, qui souligne l'intention de Yourcenar dans l'écriture d'*Electre ou la chute des masques* : comme l'écrivaine l'a précisé dans l'avant-propos de cette œuvre, elle a voulu donner une nouvelle naissance à un mythe littéraire jusqu'alors exclusivement marqué par des auteurs masculins. Elle a nous fait connaître la haine, la perversion, derrière la masque de la justice. En ce faisant elle a désacralisé l'*Electre* de Sophocle.

Wim J. A. Bots se dédie surtout à une analyse pragmatique et psychocritique de l'écriture yourcenarienne. Il propose une explication des raisons pour lesquelles Marguerite Yourcenar fait parler ses personnages, cherche à analyser les formes textuelles à travers le processus de l'explication, de la compréhension, il fait référence à la postface d'*Anna, soror...* et aux entretiens de *Les Yeux ouverts*. Bots arrive à la conclusion que « Le style de Marguerite Yourcenar se prête tout naturellement à traduire les élans romantiques du moi généralisé »¹⁶.

En suivant l'analyse pragmatique, Jean Pierre Castellani, de son côté, propose une étude des *Mémoires d'Hadrien*, sur la base de la langue, des entretiens de Marguerite Yourcenar avec Patrick de Rosbo, des *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*. Castellani relève que pour l'écrivaine l'érotique est un moyen d'accès à la sagesse et que “passion” signifie “souffrance”. Pour Yourcenar l'existence humaine est « enfermée entre l'obsession stérile de l'amour et l'angoisse vertigineuse de la mort »¹⁷.

Maurice Delcroix propose une nouvelle approche de l'œuvre yourcenarienne à travers une étude génétique des *Nouvelles orientales* ; en

¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

particulier, il analyse les documents préparatoires de cette œuvre et souligne l'importance du mythe dans la production yourcenarienne. Selon lui Yourcenar offre beaucoup de prise aux psychocritiques.¹⁸

Toujours dans le courant psychocritique, Yves-Alain Favre propose une explication du terme du sacré dans les œuvres yourcenarienne son espace et son temps. Le sacré se manifeste d'abord dans l'absence, dans le cosmos, dans l'œuvre d'art, dans la personne humaine, et enfin dans l'amour. Selon Favre :

Le mythe constitue la forme la plus sûre et la plus fréquente de l'écriture du sacré. [...] Le mythe conserve son intemporalité. [...] Le sacré révèle un monde autre qui échappe aux lois de la rationalité et où se trouvent résolues toutes les antinomies auxquelles se heurte habituellement notre esprit.¹⁹

Valérie Hell aborde une étude comparatiste du problème de l'éphébie pour Hadrien et Mishima. Dans les deux œuvres il y a absence des femmes, les deux personnages se servent des corps des deux amis pour se déterminer. Pour ce qui concerne l'homosexualité, Hell fait référence aux idées exposées par K. J. Dover dans son œuvre *L'homosexualité grecque*, et arrive à la conclusion que « l'éphébie semble une visée d'unification de l'être [...] une expression humaine, face à celle du monde social »²⁰.

Raymond Jean, avec son étude « *Archives du Nord*, archives de l'écriture », cherche à comprendre la raison pour la quelle Yourcenar écrit *Archives du Nord*. À travers cette œuvre il cherche à découvrir l'écrivaine même.

Daniel Leuwers, à travers la préface d'*Alexis, ou le Traité du vain combat*, et tout particulièrement le titre de cette œuvre, souligne que Yourcenar a voulu peindre le portrait d'une voix, par une rupture avec l'avenir, en affirmant le vain combat des hommes, parce que pour Alexis "mourir" signifie recommencer à vivre.

Pour terminer, tout à fait pragmatique, l'analyse d'André Maindron, qui aborde une étude du langage et du style dans *Archives du Nord* et *Souvenirs pieux*. À travers les entretiens avec Jacques Chancel et Matthieu Galley, il parle de l'écriture yourcenarienne, en soulignant que, sur la base de l'humanisme classique, l'homme est ici considéré comme être humain au singulier. Maindron

¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 80-81.

²⁰ *Ibid.*, p. 116.

montre que les maximes sont regroupées à partir de différents termes, de mots-guides, comme *choses, dieu, possession, être, courage, lien, prison, femme, mensonges, pitié...* En rappelant La Rochefoucauld, il affirme :

Comme c'est le caractère de grands esprits de faire entendre en peu de paroles beaucoup de choses, les petits esprits, au contraire, ont le don de beaucoup parler, et de rien dire.²¹

Se termine alors la première tentative de regrouper quelques chercheurs de cette grande romancière qui nous a laissé un grand « bagage » littéraire, champ fertile pour de différentes réflexions.

Les premières méthodes d'approches de l'œuvre yourcenarienne commencent alors à se délinéer. Claude Benoît, Lola Bermudez et Inmaculada Linares préfèrent discerner sur la *mort* à travers une analyse lexicale et sémantique du mot, pour démontrer que cet ensemble de signifiés antithétiques nous permet de mieux comprendre son côté positif voire son côté sacré, pour Yourcenar.

Tandis que André Courribet, Ana Gonzalez Salvador et Dolores Jiménez choisissent l'analyse pragmatique pour proposer une étude sur *Anna, soror...* : le premier se focalise sur les notions d'*interdit* et *rupture*, la deuxième sur celles de *temps* et *espace*, la dernière sur le *silence*. Le même genre d'analyse a été choisi pour les études sur les traductions de *L'Œuvre au noir* de Brigitte Lepinette et d'Amalia Sopena Balordi. Sur le plan herméneutique, ce roman inspire aussi Elena Real pour une étude sur l'antithèse.

Le contexte historique de cette œuvre est à la base des communications de Francisco Javier Hernández, de Paulette Gaudan et d'Ana Monléon Domínguez. Ces trois chercheurs analysent la méthode de travail et l'écriture historique de Yourcenar, le premier à travers une étude comparatiste, la deuxième et la dernière par l'analyse pragmatique et psychocritique.

Alain Verjat se dédie à *Le Temps, ce grand sculpteur* pour étudier la pensée orientale de la romancière. Tandis que Pierre Brunel analyse *Electre ou la chute des masques* à travers l'étude psychocritique de l'écriture yourcenarienne. Le même genre d'approche a été choisi par Yves-Alain Favre qui aborde une explication de l'écriture du sacré, par Raymond Jean qui se dédie aux *Archives du*

²¹ *Ibid.*, p. 160.

Nord et par Daniel Leuwers qui aborde une étude sur *Alexis, ou le Traité du vain combat*.

L'analyse pragmatique vient choisie par Wim J. A. Bots pour l'étude du style de Yourcenar ; par Jean Pierre Castellani qui focalise son analyse sur l'existence humaine dans les *Mémoires d'Hadrien* ; par André Maindron qui se consacre à un examen du langage et du style yourcenariens.

Seulement Maurice Delcroix préfère l'approche génétique pour en analyser l'importance du mythe dans l'œuvre yourcenarienne. De même Valérie Hell, à travers une étude comparatiste, propose une analyse de l'homosexualité.

Cette première rencontre autour de l'œuvre yourcenarienne ouvrira la voie à d'autres réflexions précises et riches qui seront exposées pendant presque vingt-sept années de rendez-vous de plus en plus intéressants et couronnés de succès.

II.3 « Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire »²²

Intervenants Titre Intervention	Colloque : « Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire », 1985									
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitexte	
Bruno Gelas : « Le traitement de la fiction dans les œuvres romanesques de Yourcenar »			X					X		
Colette Gaudin : « Préfaces : genèse de la fiction ou effacement du moi »			X			X		X	X	X
Jean-Yves Debreuille : « Formes et fonctions de la confidence, d'Alexis à Hadrien »			X					X		
Jean-Pol Madou : « L'art du secret et le discours de l'aveu »			X							
Jean Bessière : « Témoin, histoire, fiction dans l'œuvre de Yourcenar »			X					X		
Rémy Poignault : « Invention littéraire dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X			X		X	X	
René Garguilo : « Le traitement de l'histoire dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> » ou « Marguerite Yourcenar et le renouvellement du roman historique »			X			X		X		X

²² Textes réunis par Jean-Pierre CASTELLANI, Daniel LEUWERS, Marguerite Yourcenar. *Une écriture de la mémoire*, actes du colloque de Tours, 1985, Marseille, éd. SUD, Revue Littéraire, 1990.

Intervenants Titre Intervention	Colloque : « Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire », 1985										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Épitexte		
Nicole Bourbonnais : « Le système des personnages dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			X			X					
Brigitte Lépinette : « Procédés scripturaux dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			X		X	X					
Maurice Delcroix : « MY et la Transgression des stéréotypes »			X			X			X		
Jean-Pierre Castellani : « Le suicide dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar »			X			X			X		
Claude Benoît : « La mort dans les <i>Nouvelles orientales</i> »			X								
Mieke Taat : « Lire et dé-lire : Marguerite Yourcenar »			X			X		X	X		
Yves-Alain Favre : « Temps et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar »			X			X					
Serge Meitinger : « Marguerite Yourcenar et l'Antique »			X			X		X	X		
Elena Real : « Le voyage dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar »			X					X	X		

Colloque : « Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire », 1985										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitexte	
Yvan Leclerc : « Le labyrinthe du moi »			x					x	x	
Sjef Houppermans : « L'être dans le temps (Yourcenar Autobiographie) »			x		x			x		x
Georges Nonnenmacher : « Traces et temps dans <i>Le Labyrinthe du monde</i> »			x					x	x	
Daniel Leuwers : « Feux et contre-feux »			x		x			x	x	
Marie-France Renard : « L'expression de l'ineffable dans <i>L'homme qui a aimé les Néréides</i> »			x			x		x		
Aleksander Ablamowicz : « Marguerite Yourcenar face à la critique polonaise »			x						x	
	0	0	22	0	3	11	0	14	11	3

Déjà l'année suivante, au mois de mai 1985, c'est-à-dire six mois plus tard, a lieu un deuxième Colloque International en France, à l'Université de Tours, organisé par deux des participants au premier Colloque de Valencia qui pensaient que le sujet proposé, si général fût-il, était encore digne d'être repris tel quel. Cela pour dire que ce deuxième Colloque porte, lui aussi, tout simplement le titre de « Marguerite Yourcenar », bien que, pour la publication des Actes, les éditeurs y ajoutent après-coup un sous-titre qui rend l'ensemble plus suggestif: *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*. L'ensemble des vingt-deux textes proposés est par ailleurs classé sous cinq rubriques toujours très générales, mais qui, d'une part, reprennent des thématiques ayant émergé au cours du premier colloque, et, d'autre part, portent déjà en elles le germe d'autres colloques à venir : « Fiction et Histoire », « De *Mémoires d'Hadrien* à *L'Œuvre au Noir* », « La Mort, le Temps », « Voyage vers le Moi. Aveux et silences » et « Un exemple de réception littéraire ».

Le premier groupement ressemble les interventions de cinq chercheurs : Bruno Gelas, Colette Gaudin, Jean-Yves Debreuille, Jean-Pol Madou, Jean Bessière.

Bruno Gelas avec « Le traitement de la fiction dans les œuvres romanesques » cherche à expliquer pourquoi Marguerite Yourcenar se consacre à l'écriture de préfaces, postfaces, notes, qui ne constituent pas de simples hors-d'œuvre. Elles représentent un double registre perpétuellement à l'œuvre dans l'écriture yourcenarienne, celui de la parole racontante d'un côté, de la parole commentante de l'autre. On peut lire dans ce double rôle de la parole la fragilisation de la position du lecteur. Du même point de vue herméneutique, Gelas nous parle de l'inspiration moraliste de l'écrivaine. Comme le suggèrent *Alexis ou le Traité du vain combat*, Nathanaël d'*Un homme obscur* et *Feux*, la romancière veut conduire le lecteur à prendre du champ et à traiter la fiction comme exemple au service d'une vérité générale. De plus que dans *Le Coup de grâce* et *Mémoires d'Hadrien*, Yourcenar préfère le récit à la 1^{ère} personne : la déstabilisation de la fiction et un cadre énonciatif clos.

Du point de vue du péri-texte, la préface de *Dernier du rêve*, les postfaces du *Coup de grâce* et de *L'Œuvre au Noir*, et les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, représentent une sorte de récit au second degré dont le personnage principal

représente l'écrivaine même. Le péri-texte montre alors une interférence entre romanesque et moralisme, car Yourcenar veut constamment pousser le lecteur à comprendre, plutôt qu'à rêver, et dans cet ordre d'idées la fiction importe plus par la manière dont elle compose et organise son matériau de base. La fiction se transforme en un lieu de réflexion (de la mise en forme et en espace²³) d'un passé et une hypothèse avancée pour créer un sens.

Les écrits romanesques de Marguerite Yourcenar [...] nous laissent dans l'incertitude de savoir si la fiction [...] porte sur l'ordre de l'énoncé ou sur celui de l'énonciation, sur les événements évoqués ou sur l'acte de leur reprise.²⁴

Sur le même sujet on assiste à la communication de Colette Gaudin « Préfaces : genèse de la fiction ou effacement du moi ». Sur le plan psychocritique, elle analyse la pratique de la préface de l'auteur, héritée de la rhétorique défensive. En reprenant les conceptions de préfaces de Gustave Flaubert, Émile Zola et André Gide, chez Yourcenar la préface menace l'impartialité de l'œuvre et limite dangereusement la richesse de son interprétation. Pour l'écrivaine cet artifice livre au lecteur la leçon de ce moment de pause réflexive, comme en témoigne la préface de *Rendre à César*²⁵. Yourcenar, avec les préfaces (*Le Coup de Grace* et *Feux*), et les postfaces (*Comme l'eau qui coule*), veut partager avec le lecteur ses sources et les étapes de l'écriture. Comme le péri-texte, même l'épitéxte des *Yeux ouverts* donne une base et une clé de réflexion sur le geste d'autoprotection de la romancière. Ces textes montrent la genèse et le cadre du récit mais, au même temps, problématisent la maîtrise du sujet créateur. De cette façon Yourcenar retire la possibilité d'une critique génétique différente de la sienne. Elle impose sa volonté de faire coïncider genèse et interprétation. La préface, alors, divise le livre en deux parties, se pose à l'extérieur de la structure formelle du texte de fiction, mais elle prétend rester à l'intérieur de la structure sémantique. Gaudin rappelle à ce propos l'œuvre de Jacques Derrida *La dissémination*²⁶ pour parler des paradoxes de la préface dans un *hors-livre*. Si pour Balzac, comme il le souligne bien dans l'avant-propos

²³ Cfr., *ibid.*, p. 15.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cfr. Marguerite YOURCENAR, *Rendre à César*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p.10.

²⁶ Cfr. Jacques DERRIDA, *La dissémination*, Paris, éd. Du Seuil, 1972, p.15.

de *La comédie humaine*, la préface donne continuité à la pensée de l'écrivain et devient un guide de l'interprétation, pour Yourcenar il y a un mélange d'informations. Toujours sur le plan comparatiste, Gaudin rappelle Maurice Blanchot, son texte *L'espace littéraire*²⁷, et son idée de temporalité entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire, entre la mesure de l'œuvre qui se fait pour voir et la démesure de l'œuvre qui tend à l'impossibilité²⁸. Les préfaces de Yourcenar nous font méditer sur le temps et l'écriture,

[...] le parcours supplémentaire d'écriture et de lecture que constituent Préfaces et Postfaces [...] représente [...] le choix de retracer l'histoire de son œuvre sous une forme textuelle fragmentée et subsidiaire, mine toute possibilité d'unifier cette histoire, en même temps que la tentative même d'écrire une genèse expose le caractère illusoire du texte préfaciel.²⁹

Jean-Yves Debreuille, pour sa part, propose une réflexion sous le titre « Formes et fonctions de la confidence, d'Alexis à Hadrien ». D'abord il analyse la parenté entre trois romans yourcenariens, *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Le Coup de Grâce*, *Mémoires d'Hadrien*, à propos du choix d'utilisation de la 1^{ère} personne dans les récits et du statut de la confidence. À travers le péritexte des *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* et de la préface d'*Alexis*, Debreuille souligne que cette écriture de la confidence se veut gouvernée par une éthique. Une grande partie du métalangage sur la confidence représente une sorte d'auto-justification ; le langage a une capacité de rétraction vers l'énonciateur lui-même. Sur le plan herméneutique, si on reprend les fonctions de Jakobson, l'écriture yourcenarienne ne remplit ni la fonction émotive, puisque les mots n'expriment pas le *je*, ni la fonction conative, car ils ne transmettent rien au *tu*, ni la fonction référentielle car les mots ne renvoient qu'à des catégories. Il en ressortit que la confidence est importante pour Yourcenar parce qu'avec ses écrits elle explique quelque chose à quelqu'un. Même en ne voulant pas trop noter le *moi*, la romancière s'abandonne à l'invocation et à l'évocation de l'autre. Et la confidence permet la démultiplication du destinataire : nous, les hommes, et vous, le lecteur réel. De cette façon, par exemple, le destinataire devient acteur du récit, à partir de la page 55 d'*Alexis* et, à la dernière page du livre, il fonctionne au niveau de

²⁷ Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1958, 376 pp.

²⁸ Cfr. *ibid.*, p. 265.

²⁹ *Ibidem*.

référent et celui du texte. Yourcenar recourt à la confiance pour établir et divulguer le savoir, mais aussi comme un mode de relation éminemment pervers : un fonctionnement double et contradictoire du récit.

De son côté, Jean-Pol Madou propose une étude particulière sur les modalités narratives de Yourcenar dans « L'art du secret et le discours de l'aveu ». Pour commencer, il analyse le discours initiatique et le discours de l'aveu, deux modalités selon lesquelles, pour l'écrivaine, le récit se réfère au secret dont ces discours procèdent. En particulier, le premier se fraye au chemin à travers l'opacité des signes, comme dans *L'Œuvre au Noir* ; le second se propose d'entrer en jeu comme la divulgation et la rupture d'un secret, dans *Alexis ou le Traité du vain combat*. L'aveu se présente sous deux modalités fondamentales : la rupture du secret, sur le modèle de la confession, où l'autre se trouve interpellé à titre de juge ; le partage du secret sur le modèle de la confiance où l'autre est un complice. Entre la confession et la confiance, le jugement moral et la complicité affective, il y a une série de voix et de figures intermédiaires mêlant dans la trame narrative les codes de l'aveu. Toujours sur le plan herméneutique, Madou souligne que dans *Alexis* l'aveu a la forme d'un examen de conscience, tandis que pour Zénon, entre corps et esprit, l'*ars erotica* représente une des voies d'accès privilégiées au secret de l'univers. À propos du même sujet, cet intervenant parle de *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au Noir*, des œuvres qui s'opposent comme deux miroirs puisqu'elles inversent les rapports du discours initiatique et celui de l'aveu. Dans le premier livre le discours de l'aveu (confession/confiance) inscrit dans sa trame une quête initiatique dont la mort détient le secret³⁰. Dans le deuxième texte, la quête initiatique inscrit dans sa texture l'échec du discours de l'aveu.³¹

Le dernier intervenant dans ce groupement, Jean Bessière, traite de « Témoin, histoire, fiction dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar ». Sur la base du péri-texte des commentaires et des notes sur *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, il propose une analyse herméneutique sur l'histoire et le récit, le témoin et la fiction. Hadrien est un homme historique tandis que Zénon est un homme imaginaire : deux boutées de l'entreprise créatrice de Yourcenar, d'une part le

³⁰ Cfr., Actes Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire, op. cit., p. 54.

³¹ Ibid.

témoin est clos sur lui-même, d'autre part il est impérial. Ces deux œuvres se présentent à la fois comme recueil de témoins et recueils avoués, deux œuvres qui jouent au point de déséquilibre de toute fiction : constant du sens littéral, celui du fait, du témoin. Bessière termine affirmant :

Marguerite Yourcenar instruit qu'elle est l'exact *alter ego* d'Hadrien et de Zénon, et que l'écrivain reste la composition des signes du temps [...] elle montre seulement des réels.³²

Rémy Poignault ouvre le groupement « De *Mémoires d'Hadrien* à *L'Œuvre au noir* » avec son étude « L'invention littéraire dans *Mémoires d'Hadrien* ». Il se sert tant de l'épitéxte que du péritéxte comme base de sa réflexion, en particulier des *Yeux ouverts*, de son article « Alchimie verbale dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar »³³ et de sa thèse de doctorat *Le personnage d'Hadrien dans Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*³⁴ ; d'une part, les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, d'autre part. Il propose une analyse herméneutique de l'alchimie verbale comme virtuosité stylistique de vraisemblance historique. De là une analyse psychocritique s'impose pour étudier les modalités de la création, en particulier la disposition des pensées dans *Mémoires d'Hadrien*. Par exemple, la mort d'Antinoüs est un champ privilégié à l'invention créatrice, comme l'a été l'île de Bretagne pour Shakespeare. Poignault souligne l'esprit que Yourcenar prête à Hadrien lors de son initiation pour lui donner le sens de l'universel. Elle a inventé et imaginé les pensées profondes de l'empereur à partir de témoignages du passé pour récréer la consistance de la vie. L'évolution du personnage, les épisodes de *Mémoires d'Hadrien*, donnent à l'œuvre une structure musicale, renvoient à l'harmonie aérienne du temple grec.

René Garguilo, de son côté, offre une étude sous le double titre « Le traitement de l'histoire dans *Mémoires d'Hadrien* » ou « Marguerite Yourcenar et le renouvellement du roman historique ». À partir des *Carnets des notes de Mémoires d'Hadrien*, il se livre à l'analyse psychocritique des sources érudites de ce livre pour ce qui concerne le roman historique. Pour Michelet, par exemple, il est un « faux genre » et Manzoni, dans son roman *I Promessi Sposi (Les fiancés)*,

³² *Ibid.*, p. 70.

³³ Rémy POIGNAULT, « Alchimie verbale dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3 octobre 1984, pp. 295-321.

³⁴ Rémy POIGNAULT, *Le personnage d'Hadrien dans Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Tours, 1982, 500 pp.

refusait la confusion de l'histoire avec la fable. D'autres auteurs entrent en jeu : Anatole France avec son œuvre *Les dieux ont soif*³⁵, *Les Hauts-Ponts*³⁶ de Jacques de Lacretelle, *La chronique de Pasquier*³⁷ de Georges Duhamel, *Les hommes de bonne volonté*³⁸ de Jules Romains, *La Comédie Humaine*³⁹ de Balzac. Garguilo propose aussi une étude comparatiste entre Yourcenar et Lukács, Proust et Dumas pour aborder la thèse que les *Mémoires d'Hadrien* possèdent une double originalité : ils se déroulent autour d'un axe, la mort prochaine d'Hadrien d'une part, la forme épistolaire choisie pour raconter la vie d'Hadrien, d'autre part. De là le livre a une allure testamentaire, est un traité de l'éducation du prince. Si Lukács souhaite le retour au genre épique, au contraire, le renouvellement du roman historique, opéré par Yourcenar se fait « dans la recherche du temps perdu et une méditation sur la destinée humaine [...] dans un sens à la fois proustien et humaniste »⁴⁰. Les *Mémoires d'Hadrien* sont à mi-chemin entre le roman et l'essai. Il y a une unification harmonieuse du fictif et de l'historique, et c'est un roman historique biographique.

De *Mémoires d'Hadrien* on passe maintenant à *L'Œuvre au Noir* avec Nicole Bourbonnais qui s'intéresse au « système des personnages » dans ce roman. À partir d'une analyse psychocritique sur le thème de l'alchimie, métaphore fondatrice et génératrice de l'histoire, Bourbonnais se consacre à une analyse herméneutique pour ce qui concerne les personnages qui évoluent dans l'orbite de Zénon. Elle identifie trois groupes de personnages, unis par Zénon, qui correspondent aux trois phases alchimiques.

Le premier groupe, constitué par Henri-Maximilien, Jean Myers et Zénon, représente l'apprentissage de Zénon, la première phase alchimique où le déplacement est la métaphore de la transmutation, une expérimentation hors des livres. Dans le deuxième il y a Colas Gheel, Thomas de Dixmude et Zénon. Ici Zénon réunit le corps et l'âme, la terre et le ciel, le mythe et la réalité. Le dernier groupe est formé par Simone Adriansen, Jean-Louis de Berlaimont et Zénon ;

³⁵ Anatole FRANCE, *Les dieux ont soif*, Paris, Le Livre de Poche, 2003, 317 pp.

³⁶ Jacques de LACRETELLE, *Les Hauts-Ponts*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1932.

³⁷ Georges DUHAMEL, *La chronique de Pasquier*, Paris, Omnibus, 1999, 1387 pp.

³⁸ Jules ROMAINS, *Les hommes de bonne volonté*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 1240 pp.

³⁹ Honoré de BALZAC, *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1976, 1574 pp.

⁴⁰ Actes Marguerite Yourcenar. *Une écriture de la mémoire*, op. cit. p. 98.

cette union se révèle la plus réussie. À ces trois groupes il faut ajouter la triade féminine la plus importante constituée par Hilzonde, Martha et toujours Zénon qui a la fonction d'union. La première femme donne la vie au médecin-alchimiste, la deuxième préannonce sa mort.

Toujours centrée sur *L'Œuvre au Noir* suit la communication de Brigitte Lepinette à propos des « procédés scripturaux » dans ce roman. Elle propose d'abord une analyse herméneutique du *Temps, ce grand sculpteur*, en particulier du chapitre « Ton et langage dans le roman historique », focal pour l'harmonisation entre la langue actuelle et le sujet historique. S'impose alors l'étude de *Mémoires d'Hadrien*, roman monodique écrit dans un « style togé », pour arriver finalement à *L'Œuvre au Noir*, roman polyphonique. Lepinette montre que la présence de certains procédés d'écriture spécifiques de ce roman est en relation avec la préoccupation de l'auteure pour souligner la voix du personnage vivant dans chaque partie du livre. On passe alors à une analyse pragmatique pour examiner le point de vue linguistique de l'œuvre. D'une part on trouve les séries lexicalisées et de l'autre les clichés ou images banalisées. Mais on découvre aussi une nouvelle expressivité : des procédés de rénovation. Pour ce qui concerne quelques recours à la langue du XVI^{ème} siècle, Lepinette rappelle les choix linguistiques de Ronsard et Montaigne. Yourcenar utilise, au contraire, des expressions proches de la langue parlée pour aboutir à la concrétisation de l'abstrait. Dans ce roman, on retrace deux procédés d'écritures : d'une part, l'utilisation de l'image à l'origine banale mais très proche du langage de la conversation, synthèse entre la langue de l'époque de Zénon et celle de l'écrivaine ; d'autre part, l'élimination de l'abstraction d'un discours qui se refuse à manier le concept aride et transforme ce dernier en image qui s'adresse à la sensibilité. D'un côté, l'usage humble attendu dans la parole et la pensée des personnages, de l'autre l'image originale où vibrent les expériences de Zénon et où flottent les mythes récurrents de l'humanité.

Maurice Delcroix offre une étude sous le titre « Marguerite Yourcenar et la transgression des stéréotypes », où la stéréotypie est une composante à la fois constitutive et destructrice de la culture. Dans l'œuvre yourcenarienne Delcroix retrace la remise en question des modèles au niveau des macrostructures, du

traitement des genres et la réécriture des mythes. Sur la base de l'analyse de beaucoup d'œuvres, *Qui n'a pas son Minotaure ?*, *Quoi ? L'Éternité*, *Nouvelles orientales*, *Feux*, *La mort conduit l'attelage*, *Anna, soror*, *Les Charités d'Alcippe*, et l'épître des *Yeux ouverts*, cet exégète fait remarquer que *Le Cantique des Cantiques* de Saint-François D'Assise peut être une des sources de *L'Œuvre au Noir*. Du côté herméneutique, Delcroix souligne que la transgression des stéréotypes est un jeu de mots qui engage l'être.

Le troisième groupement, « La mort, le temps », est ouvert par Jean-Pierre Castellani avec son étude « Le suicide dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar ». Il veut expliquer les raisons de la présence du thème du suicide dans l'œuvre yourcenarienne, caractérisé par une analyse complexe des rapports de l'être humain avec son corps et l'affirmation fondamentale de la constance de l'échec dans le destin des hommes. Il propose une analyse psychocritique pour donner une réponse à ce questionnement et retrace une possible origine de ce thème dans l'œuvre de Mishima, sans doute fondamentale dans la pensée de Yourcenar. Pour lui il y a trois types de suicide, le pathologique, le désespéré, le raisonné. Pour la romancière le suicide est une préparation méthodique en vue de l'affrontement des fins dernières, un don, une épreuve définitive, en témoignant ses œuvres *La Couronne et la Lyre*, *Feux*, *Le Temps*, *ce grand sculpteur*, *L'Œuvre au Noir*, *Un homme obscur*, *Souvenirs pieux*, *Mémoires d'Hadrien*, et, finalement, *Mishima, ou la vision du vide*. Grâce aussi à l'épître de l'émission *Radioscopie* avec Jacques Chancel, Castellani affirme que pour Yourcenar il existe deux voies pour atteindre la sagesse⁴¹ : la conscience de l'échec et du caractère atroce de la vie ne doit pas entraîner une abdication ou un manque de goût pour la vie. Le suicide représente la plus grande victoire de l'homme sur la mort.

Comme dans le premier colloque, Claude Benoît aborde encore dans cette communication le sujet de « La mort », mais cette fois « dans les *Nouvelles orientales* ». Elle consacre totalement cette étude à une analyse herméneutique des *Nouvelles orientales*. La mort a une valeur/fonction expiatoire, surtout pour les femmes, une valeur sacrificielle puisqu'elles sont des victimes propitiatoires ; leur mort « artificielle » est une mort féconde, source de vie. Mais la mort a aussi une

⁴¹ Actes Marguerite Yourcenar. *Une écriture de la mémoire*, op. cit. p. 153.

autre forme, l'oubli, qui efface l'image de notre mémoire et transforme la présence en absence. Même si la mort inévitable peut être sublimée ou vaincue par l'art, et qu'ainsi, on arrive à créer un monde immortel, espace du rêve et de la liberté.

Étrange titre que celui de la communication de Mieke Taat, « Lire et délire : Marguerite Yourcenar ». Pour établir sa réflexion, elle se sert de l'abondance de commentaires, notes et articles (offerts par l'écrivaine à un public qui cherche la dimension personnelle d'une œuvre) qui représentent le riche paratexte. En particulier, elle s'arrête sur le péri-texte des *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* pour analyser les règles de l'écriture yourcenarienne ; et de l'épi-texte de l'article de Henk Hillenaar « L'œuvre d'une femme forte »⁴², l'article de Yvette Went-Daoust « Alexis... et le langage musical »⁴³, le même article de Taat « La mer mêlée au soleil »⁴⁴ et les entretiens avec P. de Rosbo et avec M. Galey. Taat propose aussi une étude comparatiste entre Yourcenar et Henry James et son œuvre *What Maisy knew*⁴⁵, et *À la recherche du temps perdu*⁴⁶ de Proust, pour souligner dans l'œuvre yourcenarienne le discours de la méthode et les intentions psychanalytiques dont cette méthode fait épreuve. L'écrivaine a eu le courage de traverser avec Zénon l'abîme où je se trouve être un *autre*.

Yves-Alain Favre, propose, pour sa part, une analyse tout à fait herméneutique de « Temps et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar ». Même s'il aborde une étude comparatiste entre la romancière et Victor Hugo avec son livre *Voix intérieures*⁴⁷, le centre de sa réflexion se révèle les œuvres yourcenariennes *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord*, *Mémoires d'Hadrien*, *Anna*, *soror...*, *Le Temps, ce grand sculpteur*. D'où les thèmes du mythe et du temps. Le mythe a un rôle primordial dans la production de Yourcenar parce qu'il permet de situer la parole hors de la temporalité ; tandis que le temps détruit et anéantit les êtres et les choses pour son caractère fragmentaire : il est un immense puzzle

⁴² Henk HILLENAAR, « L'œuvre d'une femme forte », in CRIN, *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, n.8, 1983, pp. 1-30.

⁴³ Yvette WENT-DAOUST, « Alexis... et le langage musical », in CRIN, *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, n. 8, 1983, pp. 32-49.

⁴⁴ Mieke TAAT, « La mer mêlée au soleil », in *Il Confronto Letterario*, Supplement n. 5, Université de Pavia, pp. 59-68.

⁴⁵ Henry JAMES, *What Maisy knew*, London, Penguin Classics, 1986, 275 pp.

⁴⁶ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Coll. N.R.F., 1925, 257 pp.

⁴⁷ Victor HUGO, *Voix intérieures*, Paris, Gallimard, Coll. N.R.F., 50 pp.

éparpillé. L'écrivaine opère une distinction entre le temps de la vie humaine, le temps de l'histoire et le temps du cosmos, le premier très bref et le troisième se répétant toujours. L'homme cherche donc à donner sens et valeur à son existence dévalorisée et dépourvue de dignité à travers le mythe, qui devient salutaire. Il sert à élargir un destin et à lui assurer dignité et valeur⁴⁸. La valeur esthétique plus que religieuse du mythe se traduit dans l'univers du livre⁴⁹.

Le dernier intervenant de ce groupement est Serge Meitinger, avec sa réflexion « Marguerite Yourcenar et l'antique ». Il repère les origines du goût pour le passé de l'écrivaine dans *Les Confessions*⁵⁰ de saint Augustin et surtout pour le recours à la période classique dans l'œuvre de Constantin Cavafy. Sur la base des œuvres *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir*, *La Couronne et la Lyre*, Meitinger souligne que pour Yourcenar l'antique est la mise en œuvre redoublée du temps à travers une conscience réfléchissante. La réflexion sur le style de mémoire historique est ouverte par la même romancière dans des *Yeux ouverts* et les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* : pour cet exégète aussi le paratexte joue un rôle fondamental dans l'étude de la pensée yourcenarienne.

Vient ensuite un groupement intéressant autour du sujet « Voyage vers le moi et silences ».

La première intervenante, Elena Real, ouvre ce groupement avec son étude au titre très explicite: « Le voyage dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar ». Elle propose d'abord une analyse herméneutique sur le thème du voyage pour donner une explication textuelle de ce choix. Dans les romans yourcenariens, en particulier dans *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir*, *Le Coup de grâce*, *Un homme obscur*, *Le Labyrinthe du monde*, *Une belle matinée*, *Archives du Nord*, *Alexis, ou le Traité du vain combat*, le voyage représente un déplacement spatial, voire une tension de quête et de changement. À partir de *Mémoires d'Hadrien* le voyage devient un parcours, une activité lucide, orientée vers la quête. Le premier espace des personnages yourcenariens est le livre, leur premier moment de décentralisation. Après, la réalité elle-même devient le grand espace du voyage et l'itinéraire est conçu dans le sens de lecture du monde. Ainsi

⁴⁸ Cfr. Actes Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire, op. cit. p. 185.

⁴⁹ Cfr. Ibid, p. 196.

⁵⁰ SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 1993, 380 pp.

le voyage impose un double espace : celui du mouvement et de la différence, celui de la répétition et de l'identité. Les deux représentent l'espace du *moi*, à travers une lecture interprétative du monde et un mouvement cyclique de la destinée. La compréhension du choix du thème du voyage est simplifiée grâce aux indications de la romancière à travers *Les Yeux ouverts* et la postface à *Anna, soror...*

De son côté Yvan Leclerc aborde une étude du *Labyrinthe du monde* sous le titre « Le labyrinthe du moi ». Sur la base de ce triptyque représenté par *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord* et *Quoi ? L'Éternité*, Leclerc recourt à l'étude du péri-texte, en particulier le titre même de cette œuvre avec les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, et à l'épi-texte des *Yeux ouverts*, pour aborder une méditation généalogique. La généalogie consiste à multiplier dans les miroirs du temps le miracle des coïncidences culturelles⁵¹. L'autobiographie est pour l'écrivaine un vaste projet historique.

« Par le biais de la culture et de l'écriture, l'entreprise généalogique aboutit à une réévaluation des liens familiaux »⁵² pour retrouver dans le labyrinthe du *moi* soi-même.⁵³

En suivant le filon autobiographique, on trouve Sjeff Houppermans avec son intervention « L'être dans le temps ». Pour développer le thème autobiographique, il s'appuie sur Philippe Lejeune et ses livres *Le pacte autobiographique*⁵⁴ et *Je est un autre*⁵⁵. Le projet autobiographique de Yourcenar répond à la recherche d'une structure appropriée : auteur-narrateur et auteur-personnage. Sur la base des conceptions d'André Gide, d'une part, à propos du *je*, et de Marcel Proust, d'autre part, qui considérait l'écriture autobiographique comme un moyen pour avoir prise sur le temps et donner une réponse à l'existence, pour Yourcenar on peut parler d'autobiographie existentialiste. Houppermans se livre ensuite à une analyse pragmatique de la phrase initiale de *Souvenirs pieux* et, du point de vue du péri-texte, du titre de cette œuvre, pour arriver finalement à une analyse herméneutique.

⁵¹ Cfr. Actes Marguerite Yourcenar. *Une écriture de la mémoire*, op. cit. p. 220.

⁵² *Ibid.*, p. 221.

⁵³ Cfr. *Ibid.*, p. 222.

⁵⁴ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Coll. « Points Essais », 1996, 382 pp.

⁵⁵ Philippe LEJEUNE, *Je est un autre*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1980, 332 pp.

« L'être dans le temps retrouve ainsi sa vérité trans-individuelle ; l'être dans le temps est une trace, notion qui réunit celle de fantôme et d'écriture »⁵⁶. La symbolisation de l'écriture de Yourcenar montre comment les hommes occupent une place considérable dans l'œuvre yourcenarienne.

En suivant la réflexion sur le temps, Georges Nonnenmacher propose une étude sous le titre « Trace et temps dans *Le Labyrinthe du monde* ». Cette œuvre représente pour Yourcenar aussi le labyrinthe de son expérience créatrice, dont les deux fils majeurs : la trace et le temps. Sur le plan herméneutique, Nonnenmacher donne une explication de la relation existant entre les deux termes. La trace est un principe de cohérence entre artificiel et réel, statique et dynamique ; elle permet de comprendre la relation entre l'histoire d'une famille, la généalogie d'une écriture et, surtout, le combat métaphysique entre manifestation et effacement. *Le Labyrinthe du monde* met en scène la trace comme reliquat, la trace comme acte lié au temps créateur et la trace comme envers d'un écart ouvrant sur l'atemporel. La première correspond à l'enquête, la mise en scène de travaux préparatoires. Et Yourcenar se révèle ainsi une archiviste-généalogiste-détective pour sa passion du réel et son immense culture. La trace liée au temps créateur correspond à la réanimation. Ici l'archiviste fait place à la romancière, à l'artiste. Yourcenar « provoque chez le lecteur une réactivation de la conscience temporelle en l'arrachant au "figement" et à la claustration dans l'unidimensionnalité du temps social »⁵⁷. L'enquête et l'énonciation sont liées à une quête. Le dernier genre de trace implique un mouvement, une dynamique, un sens qui ont comme but la quête de l'écriture, du soi et celle de l'être et de ses strates. De cette façon *Le Labyrinthe du monde* est plus que l'histoire d'une famille ; il est un livre lié aux autres œuvres de Yourcenar et aux traces des ancêtres. La romancière suggère cette considération dans *Les Yeux ouverts*, en soulignant l'importance de l'héritage et de l'expérience. *Le Labyrinthe du monde* arrive à activer les dynamiques de la trace, du temps et de l'être. Par la mobilité de ses perspectives, par ses « ruptures révélatrices, pour son efficacité cathartique, l'écriture de Yourcenar est véritablement alchimique ».⁵⁸

⁵⁶ Actes Marguerite Yourcenar. *Une écriture de la mémoire*, op. cit. p. 235.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 242.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 246.

Pour sa part, Daniel Leuwers propose une réflexion sous le titre « *Feux et Contre-feux* ». À partir de la préface de cette œuvre pour analyser la définition de *Feux* par Yourcenar, comme un roman de l'amour fou, Leuwers passe à une analyse pragmatique du roman. Un roman fascinant et irritant qui rompt certes avec une fâcheuse pente romantique, mais qui refuse également la présence simple de l'amour, considéré comme un accident passager, sans concevoir un amour réciproque. On passe ensuite à l'étude de l'épître des *Yeux ouverts* pour examiner le thème de l'amour, de la passion pour l'écriture.

La dernière intervenante de ce groupement est Marie-France Renard qui parle de « L'expression de l'ineffable dans *L'homme qui a aimé les Néréides* ». Sur le plan herméneutique, elle souligne que le style abstrait de Yourcenar s'attache à la voix des personnages, en particulier dans les *Nouvelles orientales*, en particulier *Comment Wang-Fô fut sauvé*, *Anna, soror...* et *Le Temps, ce grand sculpteur*. Le mutisme des personnages est ici une conséquence du délire amoureux. Le thème de la transgression suggéré même par le titre de *L'homme qui a aimé les Néréides*. En ce qui concerne l'étude psychocritique, Renard rappelle Freud surtout à propos de son analyse du « Thème de trois coffrets »⁵⁹ et du thème du mutisme, représentation usuelle de la mort.

Dans la cinquième partie du colloque, on assiste seulement à une communication, « Un exemple de réception littéraire », par Aleksander Abłamowicz, avec sa réflexion « Marguerite Yourcenar face à la critique polonaise ». Presque entièrement consacré à l'étude de l'épître, cet exposé analyse l'idée de littérature française idéalisée en Pologne. La presse polonaise assigne à l'œuvre yourcenarienne une place secondaire dans une époque où on parle mieux du « Nouveau Roman », de Beckett, de Ionesco et non du Moyen Âge et de l'antiquité. Peu de critiques s'intéressent de l'œuvre de Yourcenar, comme A. Stern qui analyse la pensée existentialiste⁶⁰ et W. Sadkowski⁶¹, qui prennent en analyse les *Mémoires d'Hadrien* comme nouveau modèle du roman historique. Marguerite Yourcenar se signale en Pologne par sa sensibilité esthétique, sa

⁵⁹ Sigmund FREUD, « Thème de trois coffrets », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, n. 243, 1971, pp. 87-103.

⁶⁰ A. STERN, « Władca Rozsady », *Un souverain sage*, in *Nowa Kultura*, n. 3, 1962, p. 2.

⁶¹ W. SADKOWSKI, « Pamiętniki Hadriana », *Mémoires d'Hadrien*, in *Trybunaldzi*, n. 11, 1962, p. 6 et n.5, 1962, p. 28.

position envers les courants culturels et littéraires de l'époque, par sa connaissance de l'art et des mœurs de la période qu'elle décrit⁶². Abłamowicz mentionne une critique contre Yourcenar par Ruszczyc⁶³ qui considère *Mémoires d'Hadrien* comme une simple tentative de reproduire le passé antique. Le lecteur polonais avec *Mémoires d'Hadrien* se trouve en garde contre les tentations de l'épanouissement intellectuel et sentimental. Seulement pour ce qui concerne le problème du pouvoir, Yourcenar montre érudition et originalité.

Abłamowicz passe ensuite à une analyse herméneutique en faisant un parallèle entre *Mémoires d'Hadrien* et *Dernier du rêve*. La critique polonaise s'est montrée très sévère envers la romancière française, même si elle appréciait beaucoup les valeurs littéraires, classiques de ses romans. Du côté de l'épitéxte, la critique polonaise est très pauvre, on signale seulement un article consacré à *L'Œuvre au Noir*, *Pierre Philosophale* en polonais, livre qui n'a pas trouvé un écho dans le pays de Abłamowicz.

Cette deuxième rencontre souligne que c'est Yourcenar-même qui pousse le lecteur à réfléchir, à s'interroger. Son exigence d'écrire et de lire amène à faire coïncider genèse et interprétation. Yourcenar a été la première lectrice de ses œuvres. Le vaste périexxte, le récit au deuxième degré qu'elle nous a laissé donne une bonne clé d'interprétation de la parole racotante et de la parole commentante. Sur le plan du paratexte, même l'épitéxte aide les intervenants au colloque à développer leurs idées, en particulier les affirmations que Yourcenar nous a fait parvenir à travers les entretiens des *Yeux ouverts*. À côté de ces deux genres d'analyse, on peut retracer une préférence d'approche pour l'analyse psychocritique et herméneutique, quasi toujours choisies comme « angle de critique » privilégié.

Dans la première rubrique « Fiction et Histoire », les cinq chercheurs soulignent l'importance de la fiction pour Yourcenar, qui aide le lecteur à bien réfléchir sur l'espace littéraire de l'écrivaine. Dans le deuxième et le troisième groupements « De *Mémoires d'Hadrien* à *L'Œuvre au noir* » et « La mort, le temps », diverses

⁶² Cfr. Actes Marguerite Yourcenar. *Une écriture de la mémoire*, op. cit. p. 268.

⁶³ M. RUSZCZYC, «Panjętniki Hadriana», *Mémoires d'Hadrien*, in Homo Dei, n. 3, 1962, p. 287.

dissertations intéressantes nous sont proposées, de l'alchimie verbale aux procédés d'écriture employés et aux règles de l'écriture yourcenarienne, différentes réflexions sur le genre historique, le système des personnages, le thème de la mort, le temps et le mythe, l'antique : on pourrait dire que ce colloque embrasse les thèmes les plus importants de l'œuvre yourcenarienne et les sujets les plus intéressants pour la critique. Les derniers deux rubriques, « Voyage vers le moi. Aveux et silences » et « Un exemple de réception littéraire », se trouvent sur la même longueur d'onde : encore des thèmes prééminents comme le voyage, le labyrinthe, l'autobiographie, le temps, l'amour, le mutisme, tout simplement les traits de l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

Le public français commence à s'intéresser à l'œuvre de Yourcenar grâce à ce groupe de chercheurs qui devient de plus en plus nombreux.

II.4 « *Giornata Internazionale di studio sull'opera di Marguerite Yourcenar* »⁶⁴

Intervenants Titre Intervention		« <i>Giornata Internazionale di studio sull'opera di Marguerite Yourcenar</i> », 1985										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparative		
								Péritexte	Épitéxte			
L. Bertone : <i>Saluto Amministrazione Provinciale</i>			x						x			
Jean-Pierre Castellani : « <i>Marguerite Yourcenar romancière ?</i> »			x			x		x	x	x		
Elena Real : « <i>Le pouvoir dans Les Mémoires d'Hadrien</i> »			x					x	x			
Maurice Delcroix : « <i>Parcours d'une œuvre : Marguerite Yourcenar et l'histoire de Nathanaël</i> »			x					x	x			
Carminella Biondi : « <i>Morire ad occhi aperti: l'iniziazione alla morte degli eroi yourcenariani</i> »			x						x			
Micke Taat : « <i>La mer mêlée au soleil</i> »			x					x	x			
Rémy Poignault : « <i>Le Mystère d'Alceste : rénovation et métamorphose du mythe</i> »			x						x	x		
Yvan Leclerc : « <i>Comment parler de soi ?</i> »			x					x	x			
	0	0	8	0	0	1	0	5	8	2		

⁶⁴ Textes réunis par Giorgetto GIORGI, *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar (Università di Pavia, 8 novembre 1985)*, Pavia, Ibis, 1986, (supplément au n. 5 de "Il Confronto letterario").

Vers la fin de 1985, le 8 novembre, à l'Université de Pavia, en Italie, est organisée une « Giornata Internazionale di studio sull'opera di Marguerite Yourcenar » (Journée internationale d'étude sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar⁶⁵), au sujet encore très général, certes, mais où il se produit le ralliement de l'un des groupes les plus fidèles et les plus solides au sein des études yourcenariennes, le groupe italien.

Ouvrant la journée, Luigi Bertone, de l'administration provinciale de Pavia, accueille les intervenants et tous les passionnés de l'œuvre yourcenarienne en soulignant la présence impérative de l'écrivaine dans notre temps. À travers les entretiens radiophoniques entre Yourcenar et Matthieu Galey, il parle des *Mémoires d'Hadrien* comme d'une idéale méthode de travail.

Le premier intervenant, Jean-Pierre Castellani introduit son travail, « Marguerite Yourcenar romancière ? » en parlant des rapports de Yourcenar avec l'histoire, le réel, sa vie et ses personnages. Il analyse d'abord deux articles consacrés à l'écrivain, celui de Jacques Brenner « Yourcenar, historienne et romancière »⁶⁶ et celui de Jacqueline Piatier « Yourcenar philosophe et poète de l'histoire »⁶⁷. Il passe après à l'avant-propos à l'édition des *Œuvres Romanesques*⁶⁸ dans la « bibliothèque de la Pléiade », à la postface d'*Anna, soror...*, aux entretiens publiés dans *Le monde des livres*, en décembre 1984. Tout cela pour aborder la comparaison entre chronologie de composition et chronologie de publication : le rythme de création de Yourcenar se révèle varié, lent et laborieux. Castellani analyse ensuite l'écrivaine par rapport à Gustave Flaubert, et à sa créature *Madame Bovary*. Pour ce qui concerne les *Mémoires d'Hadrien*, il évoque les prises de conscience de la romancière tout au long de son travail de création, la recherche difficile du « point de vue du livre » et, par conséquent, le privilège d'être écrivain.

Il termine en affirmant :

⁶⁵ Notre traduction.

⁶⁶ Jacques BRENNER, « Marguerite Yourcenar, historienne et romancière », in *Histoire de la Littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard, 1978, pp. 241 -249.

⁶⁷ Jacqueline PIATIER, « Marguerite Yourcenar, philosophe et poète de l'histoire », *Le Monde*, 8 mars 1980, pp.1-30.

⁶⁸ Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1982. Contient, outre un avant-propos de l'auteur, une chronologie et une bibliographie.

Comme le souhaite Tournier [...] Marguerite Yourcenar est à la fois mythomane, par sa capacité d'imagination, et historienne, par sa connaissance singulière du passé.⁶⁹

Elena Real aborde l'argument du pouvoir dans les *Mémoires d'Hadrien*, à travers les entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar et Patrick de Rosbo, les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* et l'article de Paulette Gabaudan « Quelques images du temps chez Marguerite Yourcenar à la lumière de présocratiques »⁷⁰, exposé à l'occasion du premier colloque yourcenarien. Pour Real le roman historique de Yourcenar représente une ouverture, une rencontre perpétuelle de l'homme avec lui-même, un moyen de connaissance de soi et du monde. Par conséquent, l'histoire est vue comme école de liberté et le roman assume une valeur didactique et d'exemplarité.

Real analyse le pouvoir sur le plan de l'histoire, de l'actualité et de la réflexion politique et morale intemporelle. Sur le premier plan, le pouvoir comprend trois temps différents : le présent (l'écriture des *Mémoires d'Hadrien*), le passé (dans le récit rétrospectif qu'Hadrien fait de sa vie) et le futur. En ce qui concerne le présent et le futur de l'histoire, *Mémoires d'Hadrien* rejoint le temps de l'écriture et l'époque actuelle. Ici on lit l'espoir de Marguerite Yourcenar : la reconstruction positive du monde après la Seconde Guerre Mondiale. Pour terminer, Real parle des soucis pour le monde contemporain et propose une réflexion politique et morale intemporelle sur l'homme.

Maurice Delcroix, de son côté, analyse le parcours des œuvres yourcenariennes dans son intervention « Parcours d'une œuvre : Marguerite Yourcenar et l'histoire de Nathanaël ». Dans sa production littéraire, Yourcenar distingue quatre périodes de « styles différents » de son écriture : le « style informe », la période dite d'Alexis, la période de la réaction contre Alexis, et, enfin, la période à partir d'Hadrien. Delcroix part de la postface de la première édition d'*Un homme obscur*, pour aborder une étude sur le point de vue de la religion, les thèmes de l'harmonie, du bonheur, de la relation de l'homme et de la femme. La différence la plus évidente est l'importance et la place du voyage dans

⁶⁹ Actes *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 15.

⁷⁰ *Ibidem*.

la vie courte du timide Nathanaël. Et le rêve se révèle ici comme fusion avec le monde, rêve du temps perdu et de l'expérience durement acquise.

Carminella Biondi, dans son étude «Morire ad occhi aperti: l'iniziazione alla morte degli eroi yourcenariani» (Mourir les yeux ouverts: l'initiation à la mort des héros yourcenariens⁷¹), introduit la question de l'homme et la mort en faisant référence aux entretiens de Yourcenar et Mattieu Galey et aux articles de Maurice Delcroix « La mort dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar »⁷², de Josyane Savigneau « La bienveillance singulière de Marguerite Yourcenar »⁷³ et de Maria Corti «Con Marguerite nel '600»⁷⁴. Biondi souligne que la mort est pour l'écrivaine une « majesté noire » qui invite les gens au renoncement, un point crucial dans lequel les choix de chaque homme convergent et se qualifient. À la fin la mort ressort comme une conquête : l'homme a l'honneur de la bataille et donc la chance de la victoire. Biondi nous rappelle ici Hadrien, Zénon et Nathanaël face à la mort : le premier écrit une lettre à Marc Aurèle ; la mort de Zénon nous (hommes) permettra un jour de découvrir le mystère de l'existence humaine ; et pour Nathanaël la mort sera dans l'harmonieuse fusion avec la nature et les êtres, recherche spontanée et constante de toute sa vie. À la fin de l'intervention de Biondi on peut lire :

Il viaggio di Adriano e Zenone [...] racchiude un ripetuto invito a guardare in faccia la realtà, ma anche, e soprattutto, a non complicare inutilmente la tremenda semplicità della vita e della morte.⁷⁵

Le voyage d'Hadrien et de Zénon renferme une invitation répétée à regarder en face la réalité, mais aussi, et surtout, à ne pas compliquer inutilement la terrible simplicité de la vie et de la mort.⁷⁶

Mieke Taat nous propose une réflexion sous le titre « La mer mêlée au soleil ». En partant des articles de Jean d'Ormesson « Réponse au discours de

⁷¹ Notre traduction.

⁷² Maurice DELCROIX, « La mort dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar », in *La mort en toutes lettres*, Actes du colloque organisé par le Département de Littérature comparée de l'Université De Nancy 11, Presses Universitaires de Nancy, 1983, pp. 205-215.

⁷³ Josyane SAVIGNEAU, « La bienveillance singulière de Marguerite Yourcenar », article paru dans *Le Monde*, le 7 Décembre 1984.

⁷⁴ Maria CORTI, «Con Marguerite nel '600», article paru dans *La Repubblica*, le 22 Octobre 1989.

⁷⁵ Actes *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar, op. Cit.*, p. 58.

⁷⁶ Notre traduction.

réception de Marguerite Yourcenar à l'Académie Française »⁷⁷ et « Marguerite Yourcenar ou la rigueur dans l'art »⁷⁸, et de l'article de Catherine Clément « L'androgynie imaginaire de Marguerite Yourcenar »⁷⁹, Taat souligne que, dans son écriture, Marguerite Yourcenar « cherche patiemment sa voie vers la mer(e), [...] l'origine et la fin »⁸⁰.

Rémy Poignault offre une réflexion sur la rénovation et la métamorphose du mythe dans *Le Mystère d'Alceste*. Marguerite Yourcenar prend ses distances par rapport à tout ce qui peut rattacher le mythe à un temps, un lieu et une culture donnée. Sur le plan de la métamorphose, Poignault nous parle du couple Alceste-Admète et du combat d'Hercule contre la mort. L'écrivaine utilise cette pièce pour mettre en doute le mythe. À travers les entretiens radiophoniques de Marguerite Yourcenar et Patrick de Rosbo et ceux avec F. M. Samuelson⁸¹, et en reprenant l'article de Michel Aubrion « Marguerite Yourcenar ou la mesure de l'homme »⁸², Poignault conclut que « [...] là où les confins du mythe, du rêve et de la réalité, s'expriment les grandes obsessions humaines, là où la mémoire de l'humanité semble lancer un défi du temps ».⁸³

Dans son intervention, Yvan Leclerc souligne un bon usage de la lecture et de la critique pour éviter l'incompréhension du public. Il souligne la fonction fondamentale des préfaces, postfaces, carnets de notes, entretiens : là s'exprime un *je* souvent sans distance qui relie l'œuvre à la vie, en marquant cependant une frontière, l'irréductibilité de l'une à l'autre. Leclerc recourt aux entretiens avec Galey, avec Rosbo, à la postface de *Comme l'eau qui coule*, d'*Un homme obscur* et de *Anna, soror...*, des *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, de la préface de *Feux*, pour souligner l'expérience passionnelle qui a inspiré la production yourcenarienne. Le paratexte assume ici un caractère fondamental pour la compréhension de l'écrivaine.

⁷⁷ Jean d'ORMESSON, « Réponse au discours de réception de Marguerite Yourcenar à l'Académie Française », Discours prononcé dans la séance publique le jeudi 22 janvier 1981.

⁷⁸ Jean d'ORMESSON, « Marguerite Yourcenar ou la rigueur dans l'art », article paru dans *Magazine littéraire*, 153, Octobre 1979, p. 20.

⁷⁹ Catherine CLÉMENT, « L'androgynie imaginaire de Marguerite Yourcenar », article paru dans *Magazine littéraire*, 153, Octobre 1979, pp. 19-20.

⁸⁰ Actes «*Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar*», *op. cit.*, p. 67.

⁸¹ Entretiens reportés dans *Figaro Magazine*, le 31 Octobre 1980.

⁸² Michel AUBRION, « Marguerite Yourcenar ou la mesure de l'homme », article paru dans *Revue Générale*, CVI, 1, 1970.

⁸³ Actes *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 80.

Cette courte mais intéressante journée d'étude du 8 novembre 1985 à l'Université de Pavia laisse même le public italien désireux d'une continuation de rencontres littéraires autour de l'œuvre yourcenarienne voir de son écrivaine.

Tous les sept interventions voire le discours d'ouverture d'un représentant de l'administration provinciale de Pavia sont centrés sur l'étude de l'épitéxte et l'analyse herméneutique : d'une part alors les clés de lecture laissés par l'écrivaine pour lire et comprendre son œuvre, de l'autre les tentatives d'interprétation proposés par les critiques au sujet de la méthode de travail de l'écrivaine, de son écriture sur le réel, l'histoire, le pouvoir, le rêve, le voyage, le mythe.

II.5 « Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie »⁸⁴

Colloque : « Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie », 1986										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építecte	
Pierre Brunel : « Biographie t autobiographie dans <i>Feux</i> de M. Yourcenar »			x		x			x		x
Carminella Biondi : « <i>Feux</i> : une écriture aphoristique de la passion »			x		x			x	x	x
Evelio Miñano : « <i>Feux</i> : les labyrinthes de l'effacement »			x					x		
E. et F. Farrell : « L'encadrement de la biographie par l'autobiographie : les effets de la structure de <i>Feux</i> »			x						x	
Enrica Restori : « <i>Feux</i> ou la discipline de la passion »			x						x	
Jean-Yves Debreuille : « Partage du savoir et différenciation des personnages dans <i>Anna, soror...</i> »		x	x		x			x	x	

⁸⁴ Textes réunis par Elena REAL, *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie*. Colloque international tenu à l'université de Valencia (Espagne), octobre 1986. Direction Elena Real, Université de Valencia, Valencia, 1988, 273 pp.

Colloque : « Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie », 1986										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Claude Benoît : « <i>La Nouvelle Eurydice</i> ou le labyrinthe du moi »			X						X	
M. Lachet-Lagarde : « Les signes de la main »		X	X		X	X			X	
Jean-Pierre Castellani : « L'autre et le je dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X					X	X	X
Rémy Poignault : « Des livres de Phlégon à <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X						X	X
Inmaculada Linares : « Mémoire et souvenirs dans <i>Comme l'eau qui coule</i> »			X					X	X	
André Courribet : « Stase et passage dans <i>Un homme obscur</i> »			X						X	
Jean Heytenis : « De l'œuvre à soi : la rupture des liens »			X						X	
Michèle Berger : « Une autobiographie disséminée : le statut du narrateur »			X					X		
Wim J. A. Bois : « La théorie littéraire et Marguerite Yourcenar »			X			X		X	X	

Colloque : « Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie », 1986										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Alain Verjat : « <i>Souvenirs pieux</i> : le protocole autobiographique »			x			x				x
Béatrice Didier : « Le récit de naissance dans l'autobiographie : <i>Souvenirs pieux</i> »			x			x				x
Maurice Delcroix : « La mémoire immémorielle »			x						x	
André Maindron : « L'être que j'appelle moi »			x						x	
Valeria Sperti : « Le pacte autobiographique impossible »			x							x
Serge Gaubert : « Identité, généalogie, écriture. M. Yourcenar ou le visage d'avant »			x					x	x	x
Ana Monleon : « Le miroir florentin »			x						x	
M. Angeles Caamaño : La tentation autobiographique »			x							
A. Gonzalez Salvador : « Vie est œuvre ; œuvre est mort »			x					x		

Colloque : « Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie », 1986										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Dolores Jimenez : « De l'illusion autobiographique à l'autobiographie partielle : stratégies du silence »			x					x	x	
Luis Gaston Elduayen : « Biographie, autobiographie et roman chez M. Yourcenar »			x						x	
F. Bonali Fiquet : « Fragments d'un <i>Album italien</i> de M. Yourcenar »			x					x	x	x
Elena Real : « Biographie, autobiographie et quête de soi »			x					x	x	
Yves-Alain Favre : « Malraux et Yourcenar ou la métaphore de l'autobiographie »			x						x	x
Maria Cavazzuti : « Autobiographie et cosmologie dans <i>Le Labyrinthe du monde</i> de Marguerite Yourcenar »			x						x	x
Daniel Leuwers : « M. Yourcenar. Yeux ouverts, yeux fermés »			x						x	
	0	2	31	0	4	4	0	13	23	12

Presque un an plus tard, au mois d'octobre 1986, l'Université de Valencia prend une nouvelle fois l'initiative et organise un nouveau colloque, mais les organisateurs proposent cette fois un sujet bien précis et tout à fait passionnant : *Marguerite Yourcenar: Biographie, Autobiographie*. Trente et une communications seront retenues. L'ensemble des communications sera cette fois divisé en quatre grands blocs thématiques, se rapportant chacun à la présence de la biographie et/ou l'autobiographie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. C'est ainsi que le premier sera consacré à celui qui est considéré comme son livre de fiction le plus ouvertement autobiographique, *Feux*, un ouvrage qui est dominé aussi bien par la passion que par l'expression poétique ; le deuxième groupement sera voué aux œuvres de fiction en prose et aura tout simplement pour intertitre « Romans et Nouvelles » ; le troisième, pour sa part, le sera à son œuvre le plus officiellement autobiographique-généalogique, *Le Labyrinthe du Monde*⁸⁵ ; quant au quatrième ensemble, il sera le plus explicitement analytique, paraissant d'ailleurs sous l'intertitre « Projet autobiographique dans l'œuvre ».

Le premier bloc est ouvert par Pierre Brunel qui, en faisant référence à la préface de *Feux*, fait remarquer que Marguerite Yourcenar présente cet ouvrage comme le produit d'une crise personnelle, d'un amour vécu. C'est pour cette raison que l'écrivaine préfère la 1^{ère} personne à la 3^{ème}. Sur le plan du paratexte, il s'arrête sur l'incipit du texte : le périphrase ici donne le point de départ à une analyse pragmatique de l'œuvre dont il est question. Brunel se consacre aussi à une étude comparatiste, en rappelant la tragédie d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare.

Carminella Biondi, de son côté, aborde une réflexion sur l'écriture aphoristique de la passion dans *Feux*. Elle nous rappelle les entretiens de Yourcenar avec Matthieu Galey pour parler de la littérature du moi de l'écrivaine. À ce propos un autre article de Biondi « *Feux* di Marguerite Yourcenar :

⁸⁵ Il s'agit en réalité d'une nouvelle trilogie, formée par *Souvenirs pieux* (Paris, Gallimard, 1975), *Archives du Nord* (Gallimard, 1977) et *Quoi? L'Éternité* (Gallimard, 1988, posth.). L'ensemble sera repris dans le second volume de la Pléiade qui sera consacré à Marguerite Yourcenar, intitulé *Essais et Mémoires* et paru en 1991.

un'autobiografia che indossa panni antichi»⁸⁶ (Une autobiographie qui porte d'anciens vêtements⁸⁷) donne le départ à l'analyse pragmatique qui prend comme sujet la structure de *Feux*. L'étude se déplace sur *Mémoires d'Hadrien* et *Alexis ou le Traité du vain combat* : le parcours spirituel de Marguerite Yourcenar se trace en analysant ces œuvres. Point focal dans ce parcours est le rôle joué par les fragments du journal intime de l'écrivaine et l'utilité de l'amour acquiert une autre signification : l'utilité de la douleur. Pour ce qui concerne, en particulier, ce dernier thème, Biondi compare l'amour et l'amour-propre pour Yourcenar et La Rochefoucauld.

Evelio Miñano parlera, précisément, des « labyrinthes de l'effacement » dans *Feux*. Il part de la première phrase pour souligner l'utilisation du « je », du temps verbal, du style tendu, signe d'une écriture généraliste et intime. Il ne s'agit pas d'une suite de pensées lyriques entrecoupées de supports narratifs ; mais

[...] le « je » a donné la voix d'une passion dont l'anecdote a été volée, afin que le passé s'y réincarne. Un double labyrinthe est ainsi tracé : celui des actes, des circonstances, des lieux, des êtres [...] ; celui des cris, qui percent ça et là sur le sillage de la passion.⁸⁸

Edith et Frederick Farrell proposent une analyse sur les effets de la structure de *Feux* : l'encadrement répond au besoin de l'écrivain de préciser, de centrer l'attention du lecteur sur le fait qu'il est essentiel pour l'auteur de bien organiser ses écrits et de les justifier. Et pour rendre plus efficace ce choix, Yourcenar crée une série d'images à travers *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Nouvelles orientales*, *Denier du rêve*, *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir*.

Les Farrell rappellent l'interview avec l'auteur à Northeast Harbor, le 24 novembre 1986, et leur article «Marguerite Yourcenar's *Feux* : structure and meaning»⁸⁹. Pour l'écrivaine biographie et autobiographie rendent possible une fusion du passé et du présent dans le présent éternel.

La dernière intervenante à proposer une réflexion sur *Feux* est Enrica Restori, qui parle de la discipline de la passion dans cet ouvrage. Elle analyse les

⁸⁶ Carminella BIONDI, «*Feux* di Marguerite Yourcenar: un'autobiografia che indossa panni antichi», dans *Tradizione dell'Antico nelle letterature e nelle arti d'Occidente*, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Parma, Parma, 1990, pp. 550-557.

⁸⁷ Notre traduction.

⁸⁸ Actes *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 36.

⁸⁹ Edith et Frederick FARRELL, «M. Yourcenar's *Feux*: structure and meaning», in *Kentucky Romance Quarterly*, 29, 1982, pp. 25-35.

entretiens entre Patrick de Rosbo et Yourcenar, fait référence aussi à *Mishima ou la Vision du vide* et *L'Œuvre au Noir*, pour approfondir les thèmes de la passion, du feu, de l'alchimie : ici le tantrisme est vu comme discipline ascétique. Par conséquent, on arrive à parler du verbe « aimer », sous la signification de « participer », de « souffrir avec ». La connaissance aide à accéder à une dimension transcendante, elle est un point de contact, une voie d'accès aux choses qui dépassent la réalité.

Le deuxième bloc de réflexion proposé dans ce colloque porte le titre « Romans et Nouvelles » et regroupe dix intervenants.

Jean-Yves Debreuille ouvre ce groupement en proposant une étude très variée du point de vue de l'approche critique. D'abord il rappelle le colloque organisé à l'Université de Tours, sous le simple titre « Marguerite Yourcenar ». Puis, à travers les œuvres *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Le Coup de grâce* et *Mémoires d'Hadrien*, Debreuille aboutit à la conclusion qu'à travers ces œuvres il y a une évolution de la communication informative de Yourcenar vers son expérience intérieure.

Du côté du paratexte, cet intervenant se focalise sur les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, sur la postface d'*Anna, soror...* et sur la préface d'*Alexis ou le Traité du vain combat*. L'obstacle essentiel à la transmission d'un savoir ou d'une expérience unique est la focalisation plurielle. Debreuille donne l'exemple de la focalisation en Anna dans *Anna, soror...* Il souligne que dans cet ouvrage, l'universalité de la condition humaine est reflétée en un *moi* ou en plusieurs personnages inventés.⁹⁰

Claude Benoît, pour sa part, choisit une nouvelle des années trente, *La Nouvelle Eurydice*⁹¹, pour parler du « labyrinthe du moi ». Selon Benoît cette œuvre revêt la forme de l'autobiographie, puisque le narrateur est auto-diégétique et le récit appartient à une tranche de la vie passée de l'écrivaine. Le personnage-narrateur doit revivre mentalement, au moment de l'écriture, les événements et les situations qui ont un lieu dans le passé. Mais on constate une dissymétrie entre durée externe et durée interne qui amène à apercevoir le temps dans sa durée et son écoulement. On arrive à parler d'introspection, à pénétrer dans le labyrinthe

⁹⁰ Cfr., Actes Marguerite Yourcenar, *biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 64.

⁹¹ Marguerite YOURCENAR, *La Nouvelle Eurydice*, Paris, Bernard Grasset, 1931.

du psychisme et de l'affectivité pour analyser les faits et s'analyser. La pratique d'analyse se manifeste par un commentaire personnel qui communique directement la pensée au personnage et au moyen d'un discours théorique.

Claude Benoît préfère alors le point de vue herméneutique pour sa réflexion, même si avec un bref renvoi à l'étude du paratexte, en particulier de l'építex-te en rappelant les entretiens des *Yeux ouverts*.

Le même choix est fait par Monique Lachet-Lagarde, qui, dans son intervention « Les signes de la main », part de ces entretiens pour arriver, du point de vue pragmatique, à analyser les occurrences du mot *main* dans l'œuvre yourcenarienne, vue comme intermédiaire entre le monde et nous hommes. Elle passe après à l'analyse herméneutique toujours sur le même sujet. La main représente la connaissance et la mise en valeur du monde. Elle sous-tend l'action sur autrui, comme geste de politesse, de protection, de communion, mais aussi d'agression, et même une indication pour autrui. Lachet-Lagarde remarque que pour Yourcenar la main est portrait de voix, étrange prolongement de l'âme, de même qu'une proie, en faisant référence aux *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*. À la fin de cette communication on peut lire :

Les mains nous permettent de retrouver le rythme de l'altérité et celui du double mouvement. Elles conjuguent l'avoir et l'être, le prendre et le comprendre [...] Oscillation entre le concret et l'abstrait, le sensuel et le spirituel, le réalisme et le symbolisme, le monde sensible et la métaphysique. Elles illustrent parfaitement la démarche humaine de la quête de l'inconnu [...] C'est par elles que nous tentons de dire l'ineffable et de saisir l'intangible.⁹²

Jean-Pierre Castellani propose une communication intitulée « L'autre et le je dans *Mémoires d'Hadrien* ». Pour commencer il se consacre à une étude comparatiste entre les *Mémoires d'Hadrien* et *Les Mémoires de Comynnes* du Cardinal de Retz, pour aborder une réflexion sur le choix de la technique des mémoires, contre-courant pour les deux écrivains. À travers l'analyse herméneutique du *Temps, ce grand sculpteur*, les pièces théâtrales de Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la Vision du vide*, le pítex-te des *Carnets de notes des Mémoires d'Hadrien* et le *Discours de réception* de l'écrivaine à l'Académie Française, et, enfin, l'építex-te des entretiens des *Yeux ouverts*, Castellani nous

⁹² Actes Marguerite Yourcenar, *biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 80.

explique que dans l'œuvre yourcenarienne, l'autre est un *je* pour l'écrivaine et pour nous-mêmes, par une distanciation de notre *moi*.⁹³

Rémy Poignault, sous le titre « Des livres de Phlégon à *Mémoires d'Hadrien* », propose une analyse psychocritique pour étudier les connaissances yourcenarienne de la tradition à propos de l'autobiographie impériale. À travers l'épitéxte représenté par les entretiens de Yourcenar avec Galey, *Les Yeux ouverts*, Poignault parle d'Hadrien et d'Athènes, en particulier, d'Hadrien antique et du personnage yourcenarien. Ensuite il passe aux *Catacannae*⁹⁴, et, à travers une analyse à la fois pragmatique et herméneutique, il souligne l'antiquité du genre autobiographique.

En continuation du premier colloque de Valencia, Inmaculada Linares s'attelle à l'étude des jeux de la mémoire et du souvenir dans le dernier des recueils de fiction de Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule*. Sur le plan herméneutique Linares intervient sur les thèmes de mémoire et souvenir, moyen d'exploration, de connaissance et de constatation. Du côté du périexxte, elle analyse la postface d'*Homme obscur*, pour affirmer que Nathanaël se laisse vivre. Il arrive à l'intégration dans le tout par l'individualité, intégrante et intégrée sympathiquement⁹⁵, tandis que Lazare y arrive par la prémonition de la multiplicité possible amenée par le théâtre. Linares rappelle la communication de Dolores Jiménez, « L'esthétique du silence dans *Anna, soror...* », présentée à l'occasion du premier colloque organisé à l'Université de Valencia, et affirme que la vie est « le passage de la mémoire et du souvenir à la mort, de la mort à la renaissance [...] une boucle où tout se transforme dans une éternelle mutation »⁹⁶.

André Courribet et Michèle Berger choisissent de se dédier à la nouvelle centrale, c'est-à-dire à *Un homme obscur*, le premier ayant parlé des cérémonies de « passage », la deuxième d'une « autobiographie disséminée » à travers le statut du narrateur.

André Courribet se consacre à une analyse herméneutique des *Mémoires d'Hadrien*, de *L'Œuvre au Noir* et du *Temps, ce grand sculpteur*, pour parler de la

⁹³ Cfr., *Ibid.*, p. 86.

⁹⁴ Marguerite Yourcenar, dans *Mémoires d'Hadrien*, imagine un ouvrage que *l'Histoire d'Auguste* attribue à Hadrien, des livres très obscurs intitulés *Catacannae*.

⁹⁵ Cfr., *Actes Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 100.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 103.

vie de Nathanaël. Cette vie apparaît dans la discontinuité des événements ou des aventures du héros, peut-être envisagé sous le point de la stase et du passage.

Courribet termine son intervention en reprenant une phrase du *Temps, ce grand sculpteur* pour mieux illustrer la vie du personnage clé : « Tout s'écoule. L'âme assiste immobile au passage des joies, des tristesses et des morts, dont elle compose la vie »⁹⁷.

Michèle Berger accentue dans son intervention, « Une autobiographie disséminée : le statut du narrateur », l'expérience de l'écriture personnelle de Yourcenar, les rapports qui se tissent dans l'œuvre même entre auteur, scripteur et narrateur. Après cette analyse herméneutique, elle se consacre à l'étude du paratexte, en particulier, du périphrase ; elle souligne l'importance de l'incipit et de l'explicit des romans. Dans le cas singulier de l'incipit d'*Un homme obscur*, il est fondamental de noter la focalisation interne fixe : tout est connu par la perception du héros, le narrateur se trouve, par conséquent, au même niveau que le protagoniste. On retrouve le style indirect libre, différents segments narratifs, un point de vue narratologique particulier, qualifié par une caractérisation directe. Le narrateur s'identifie donc à l'aventure humaine ; pour Yourcenar l'écriture est nécessaire pour donner un sens à l'existence, pour cette raison l'écrivaine est comprise dans le texte.

Toujours dans le bloc « Romans et Nouvelles » on retrouve Jean Heytenis et Wim J.A. Bots.

Le premier propose une réflexion sur la solitude pour Marguerite Yourcenar, à travers une analyse herméneutique de *Comme l'eau qui coule*, *Le Coup de grâce* et *Un homme obscur*. Il passe après à l'étude de l'épithète des *Yeux ouverts*, un article de Christopher G. Bjurström « Yourcenar parle de *L'Œuvre au noir* »⁹⁸, un article de Barzalai-Tierelickx « Marguerite Yourcenar, un humanisme tourné vers l'inexpliqué »⁹⁹, pour aborder une méditation sur la négation du lien parental de Nathanaël, sur l'expérience du mariage pour Saraï, sur le double

⁹⁷ Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 218.

⁹⁸ Christopher G. BJURSTRÖM, « Yourcenar parle de *L'Œuvre au noir* », dans *Quinzaine Littéraire*, 57, 1968.

⁹⁹ BARZALAI-TIERELICKX, « Marguerite Yourcenar, un humanisme tourné vers l'inexpliqué », dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Française*, Tome LVIII, n. 3-4, 1980, Bruxelles.

peuple des femelles. À ce propos il affirme que pour Yourcenar le corps plus que le cœur a ses raisons que la raison ignore. Heytenis termine cette analyse herméneutique en affirmant que « Yourcenar cherche volontiers à nantir ses personnages de l'expérience que la vie lui a donnée ».¹⁰⁰

Wim J.A. Bots déjà dans le titre de sa communication nous donne la clé de lecture de son intervention : « La théorie littéraire et Marguerite Yourcenar », une analyse psychocritique alors est proposée. Pour mieux expliquer sa pensée, il nous rappelle les thèses de Todorov, de Genette, de Levin et de Lotman, à propos de la théorie, la pratique et le structuralisme de l'analyse littéraire. Il passe après à une analyse du paratexte. D'abord l'épitéxte avec les entretiens des *Yeux ouverts* et l'article qu'il a présenté à l'occasion du colloque de Valencia de 1984. Ensuite il passe au péritexte à travers les préfaces, les postfaces, les notes de l'auteur. Tout cela pour arriver à la conception de l'œuvre pour Marguerite Yourcenar, document et monument, et donner une vision des études apportées sur ce sujet dans les années 50-70. La création littéraire a été pour Yourcenar un travail, mais aussi un jeu, une joie. Dans ses œuvres on assiste à l'accomplissement d'une destinée d'écrivain.¹⁰¹

Dans le troisième groupement on assiste à cinq communications unies par le même fil conducteur : les renseignements que Marguerite Yourcenar a laissés aux lecteurs sur ses événements personnels.

Alain Vrijat, pour sa part, sera le seul à avoir exclusivement travaillé sur l'un des volumes de la trilogie généalogique, l'ayant fait par ailleurs à propos du « protocole autobiographique » dans *Souvenirs pieux*. En proposant une analyse herméneutique du *Labyrinthe du monde*, de *Souvenirs pieux* et d'*Archives du Nord*, Vrijat examine le portrait de la famille, la construction du mythe personnel, le narcissisme yourcenarien.

Il recourt aussi à une étude comparatiste en faisant référence à l'œuvre de Milan Kundera *Livre du rire et de l'oubli*¹⁰² et à l'œuvre de George Sand *Histoire de ma vie*¹⁰³, pour souligner « l'insensibilité, l'impuissance, la mort anticipée, et que

¹⁰⁰ Actes Marguerite Yourcenar, *biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 120.

¹⁰¹ Cfr., *ibid.*, p. 134.

¹⁰² Milan KUNDERA, *Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard éd. Folio, 1987, 365 pp.

¹⁰³ George SAND, *Histoire de ma vie*, 2 volumes, Paris, Gallimard, 1970-1971.

quand on a accepté un mal incurable, on le supporte le mieux, pour chercher la lumière dans la vie [...] ».¹⁰⁴

Béatrice Didier offre une étude sur le récit de naissance dans l'autobiographie. Elle affirme que Yourcenar s'est nourrie des œuvres de Chateaubriand, de Stendhal et George Sand pour développer ce thème dans *Souvenirs pieux*. Du point de vue herméneutique elle parle du sentiment de distance par rapport à la scène elle-même dans le *Labyrinthe du monde*. L'écriture est une femme qui vit sur des clichés promulgués par l'homme. Et la beauté se trouve dans la tension de thèmes contradictoires d'où le texte tire son organisation, dans la tension de la vie et de la mort. À ce propos Didier évoque *Les Confessions*¹⁰⁵ de Rousseau (l'un de tout premier écrivain à écrire une autobiographie) et la *Vie de Henry Brulard*¹⁰⁶ de Stendhal (où l'auteur va réaliser une véritable généalogie du *moi*).

Pour ce qui concerne la notion de l'identité, Didier parle de l'*écriture* comme d'un acte de foi, et Marguerite Yourcenar se trouve entre le scrupule de l'historien qui veut tout garder et l'agacement devant les reliques en tant qu'esprit critique. Pour l'écrivaine l'histoire est le seul salut. Il n'y a pas d'autobiographie sans histoire et aussi sans fiction.

Maurice Delcroix propose une analyse sur « La mémoire immémorielle » à travers *Le labyrinthe du monde* et *L'Œuvre au Noir*, tout en se focalisant sur la figure de Zénon. À partir de l'épître des *Yeux ouverts*, Delcroix constate que toute activité de l'être humain est fondée sur l'absence, absence de notes, de documents, de vestiges, vouée à l'oubli par la faillite de la mémoire, et que par conséquent, il en résulte la vanité de l'individualité humaine. Pourtant celle-ci a sa valeur, si infime soit-elle, pourvu qu'on la considère devant l'immuable universel. En effet, si en l'occurrence il s'agissait de l'individualité des personnages yourcenariens re-crées grâce à la magie sympathique de l'écrivain, c'est-à-dire malgré cette mémoire immémorielle, la formulation par laquelle Delcroix exprime l'essentiel de sa communication traduit aussi sa propre conscience à la fois de

¹⁰⁴ Actes « Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie », *op. cit.*, p. 141.

¹⁰⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, t. I et 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

¹⁰⁶ STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, 1996, 500 pp.

l'insignifiance de l'individualité humaine et de la relativité de son travail de commentateur.

Dans l'article « L'être que j'appelle moi », André Maindron aborde une étude comparatiste entre Yourcenar et Pascal avec ses *Pensées*¹⁰⁷, Beauvoir et ses *Mémoires d'une jeune fille rangée*¹⁰⁸, *L'Amant*¹⁰⁹ de Duras et *l'Enfance*¹¹⁰ de Sarraute. Il fait aussi référence à *La Bâtarde*¹¹¹ de Violette Leduc. Sur le plan herméneutique Maindron souligne l'originalité du début de *Souvenirs pieux*, surtout pour ce qui concerne la vision de la femme : son existence avant celle du monde. Par conséquent l'homme est remis au monde et l'*ego* est sans nom et sans forme. Maindron rappelle dans son étude *Yeux ouverts*, les entretiens à France-Inter du 15 Juin 1979, en particulier l'affirmation de Yourcenar « *Ego unum et multis in me* », et l'article de Henk Hillenaar « L'œuvre d'une femme forte »¹¹². Il arrive à la conclusion que l'autobiographie de Yourcenar est une cosmobiographie¹¹³.

Toujours sur *Le Labyrinthe du monde*, Valeria Sperti souligne que Yourcenar au début de *Souvenirs pieux* renseigne le lecteur sur un événement important, la naissance de l'auteur, et ouvre au lecteur un horizon d'attente autobiographique. Sperti note ici un parallèle avec *Les Confessions* de Rousseau. Yourcenar distancie le *je* et le *moi*, la première identité du narrateur, le deuxième du personnage : une réalité psychologique inacceptable. L'écrivaine utilise quatre types de discours qui s'alternent : la biographie classique, où l'auteur est absent, la biographie à la 1^{ère} personne, où le narrateur est présent, l'autobiographie classique (autodidégétique), où il y a l'implication des souvenirs personnels, et, enfin, l'autobiographie à la 3^{ème} personne, pour raconter des épisodes dont elle est le personnage principal. Cette narration est de type cyclothymique : Yourcenar, comme Hadrien, préfère mourir les yeux ouverts, et, comme Zénon, veut vivre sa mort ou mourir sa vie.

¹⁰⁷ Blaise PASCAL, *Pensées*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais - Points Littérature », 1978, 433 pp.

¹⁰⁸ Simone de BEAUVOIR, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1972, 502 pp.

¹⁰⁹ Marguerite DURAS, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, 142 pp.

¹¹⁰ Nathalie SARRAUTE, *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, 276 pp.

¹¹¹ Violette LEDUC, *La Bâtarde*, Luxembourg, Messageries du Livre, coll. « L'Imaginaire », 1996, 462 pp.

¹¹² Henk HILLENAAR, « L'œuvre d'une femme forte », dans *Recherche sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Groningue, éd. Hillenaar, CRIN 8, 1983, pp. 1-31.

¹¹³ Cfr. Actes Marguerite Yourcenar, *biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 174.

Le quatrième et dernier groupement répond au dessein général du « Projet autobiographique dans l'œuvre ». Nous retrouvons là dix communications très intéressantes.

Serge Gaubert propose une étude sur « Identité, généalogie, écriture. Marguerite Yourcenar ou le visage d'avant ». Au sujet de l'identité personnelle, Gaubert nous parle de Zénon à la recherche de lui-même, *hic Zeno*, mais aussi de *Souvenirs pieux* et des *Mémoires d'Hadrien*. Pour mieux comprendre le rapport entre l'identification personnelle et l'écriture exposée, l'écrivaine même nous vient en aide avec un intéressant péri-texte, la préface à ses œuvres dans « La Bibliothèque de la Pléiade », la préface de *Dernier du rêve*, et les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, où elle décrit les étapes de la genèse de la création littéraire. Même l'épitéxte des *Yeux ouverts* se révèle une clé de compréhension fondamentale. En particulier dans les *Mémoires d'Hadrien* Yourcenar rappelle au lecteur les actions du protagoniste, ses constructions et, enfin, cette ultime et plus haute façon de « se reprendre » qu'est l'écriture.¹¹⁴

Avec une étude intitulée « Le miroir florentin », Ana Monleón propose une analyse sur la combinaison entre biographie et autobiographie. Les embrayeurs narratifs de l'écriture de Yourcenar sont, d'un côté le regard et, de l'autre, le savoir. Le miroir est l'expression paradoxale de l'impossibilité ou de la difficulté d'harmoniser le corps réel avec l'image du miroir. Pour l'écrivaine il est l'emblème de l'énigme pesant sur le *moi*. Pour ce qui concerne le discours sur l'histoire, il existe une relation de consécuitivité¹¹⁵ entre le réseau iconographique et le réseau chronique. Pour terminer, en rappelant l'article de Raymond Jean « *Archives du Nord, archives de l'écriture* »¹¹⁶ du premier colloque yourcenarien, Monleón précise que les archives de l'écriture dévoilent « les résonances ou les échos intérieurs d'une expérience d'écriture, [...] remettent en jeu la question [...] la mise en abyme du *je* écrivant tentant de produire du *moi* »¹¹⁷.

Suit Maria Angeles Caamaño et son analyse herméneutique sur « la tentation autobiographique », sur les exigences et les limites de l'autobiographie

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 193.

¹¹⁵ *Cfr. Ibid.*, p. 199.

¹¹⁶ Raymond JEAN, « Archives du Nord, archives de l'écriture » dans *Marguerite Yourcenar, op. cit.*

¹¹⁷ *Cfr. Actes Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 202.

et la biographie. Pour Alexis le langage est un lieu d'opacité, de trahison et un instrument de perversité. Chez Yourcenar le *moi* est perçu comme irréductiblement étranger, comme un autre à la limite. Caamaño souligne que la mémoire personnelle et la tradition orale sont les deux bases sur lesquelles se fonde la reconstruction des faits et des êtres.¹¹⁸

De son côté, Dolores Jiménez continue son analyse du silence abordé à l'occasion du premier colloque organisé à Valence, « L'esthétique du silence dans *Anna, soror...* »¹¹⁹, et propose un travail sur les « stratégies du silence ». Le jeu du silence est basé sur une pluralité de silences allant de la fiction à la narration, d'où dérive le problème du langage. Dans cette communication elle préfère le paratexte pour développer ses idées ; en particulier l'épître des *Yeux ouverts* et un article d'André Maindron « Le maximes d'*Archives du Nord* et de *Souvenirs Pieux* »¹²⁰, le péri-texte de la préface à *Alexis ou le Traité d u vain combat* et l'avant-propos de Yourcenar à l'édition des Œuvres Romanesques de « La Bibliothèque de la Pléiade ». Jiménez affirme que l'autobiographie s'achemine peut-être avec Marguerite Yourcenar vers des sentiers autres où le *moi* s'identifie à l'écriture, signe d'une réflexivité de l'œuvre littéraire, seul lieu possible où le *moi* ainsi entendu puisse se confronter au monde.¹²¹

Ana González Salvador expose une étude sur l'essai que Marguerite Yourcenar a consacré à Yukio Mishima¹²², sous le titre « Vie est œuvre ; œuvre est mort ». La note de l'écrivaine à la page 87 du livre *Mishima ou la vision du vide*, nous présente un Mishima familier, contemporain, étranger, puisque d'une civilisation différente, et banal car occidentalisé. Yourcenar nous fait comprendre que chercher le sens de l'œuvre équivaut à chercher le sens d'une vie, et que, ce sens, dans la vie de Mishima, réside dans la quête d'une cohérence, de la réalité centrale, au-delà des idées, des concepts, des mots, du corps, au-delà du vide.¹²³

¹¹⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 209.

¹¹⁹ Dolores JIMÉNEZ, D., « L'esthétique du silence dans *Anna, soror...* », dans *Marguerite Yourcenar, op. cit.*

¹²⁰ André MAINDRON, « Le maximes d'*Archives du Nord* et de *Souvenirs Pieux* », dans *Marguerite Yourcenar, op. cit.*

¹²¹ Cfr., Actes *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 219.

¹²² Il s'agit de *Mishima ou la Vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980, 128 pp.

¹²³ Cfr., Actes *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 226.

Pour sa part Luis Gaston Elduayen offre une analyse sur l'interaction entre « Biographie, autobiographie et roman chez Marguerite Yourcenar ». C'est surtout le paratexte qui lui donne les bases de sa réflexion ; en particulier l'építex-te des entretiens radiophoniques avec Patrick de Rosbo, ceux avec Matthieu Galey et le livre de Jean Blot *Marguerite Yourcenar*¹²⁴, et le pítex-te des *Carnets de Notes de Mémoires d'Hadrien*. Elduayen affirme que dans l'œuvre yourcenarienne convergent la mémoire, l'imagination, l'histoire et le mythe (référence à Starobinski). On retrouve la présence intermédiaire d'une conscience à travers l'instance narrative de ses personnages. Chez Yourcenar il y a une parfaite identification, une coïncidence totale entre le passé de la diégèse et le présent de l'écrivain, entre le souvenir et l'imagination¹²⁵.

Tout en focalisant son intervention sur l'étude du paratexte, Françoise Bonali-Fiquet offre une analyse sous le titre « Fragments d'un "album italien" de Marguerite Yourcenar ». Pour l'écrivaine l'expérience du voyage en Italie a été fondamentale, comme en témoigne un article paru sur «Corriere della Sera» le 2 mai 1986, l'interview de Ettore della Giovanna pour «Il Giornale» du 21 février 1982, et les entretiens avec Galey des *Yeux ouverts*. Et du côté du pítex-te les préfaces à *Denier du rêve* et à *La Petite Sirène*. Bonali-Fiquet aborde aussi une étude comparatiste avec l'*Hamlet* de Shakespeare toujours à propos du thème du voyage.

Sur la même longueur d'onde, dans sa communication « Biographie, autobiographie et quête de soi », Elena Real se sert du paratexte pour aborder une réflexion sur la biographie yourcenarienne, de l'építex-te des *Yeux ouverts* et du livre de Jean Blot *Marguerite Yourcenar*, et du pítex-te des *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* avec la postface d'*Une belle matinée*. Real étudie le personnage yourcenarien qui apparaît traînant une histoire, un passé derrière lui. De cette façon il acquiert une dimension humaine et universelle. Du point de vue de l'écriture autobiographique, par la focalisation interne, Marguerite Yourcenar aboutit à une mutation de voix par la narration à la 1^{ère} personne et crée une pseudo-autobiographie d'Hadrien. Cette autobiographie proclame le pouvoir de la mémoire et de l'écriture pour fixer le temps vécu et, en fin de compte, le *moi*. À

¹²⁴ Jean BLOT, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1980.

¹²⁵ Cfr., Actes *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie, op. cit.*, p. 232.

travers Hadrien, Yourcenar affirme l'impossibilité et le danger de l'écriture autobiographique. Quant à la dernière partie de son intervention, la « quête de soi », Real souligne que Yourcenar entreprend une quête non personnelle, mais transpersonnelle : « Le point de confluence de tout le réseau, Marguerite Yourcenar est, en même temps, dans et par l'écriture, le point d'origine »¹²⁶.

Yves-Alain Favre, de son côté, propose une étude comparatiste entre Yourcenar et Malraux, en analysant « les métamorphoses de l'autobiographie ». Avec ces deux écrivains l'autobiographie a accompli une mutation décisive. Yourcenar a choisi comme personnages principaux ses ancêtres et a exploré dans tous les sens le temps qui a précédé sa naissance. Malraux a su s'effacer au second plan et désintégrer la chronologie. Yourcenar a conservé les yeux ouverts sur le monde et suivi le fil d'Ariane pour pénétrer dans le labyrinthe des âges. Malraux a souhaité rester les yeux fermés attendant dans l'ombre la rédemption. Pour cette analyse herméneutique, Favre recourt à deux œuvres yourcenariennes *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord* et aussi à l'étude du paratexte, en particulier de l'épitéxte avec le livre d'André Brincourt *Malraux le malentendu*¹²⁷ et les entretiens des *Yeux ouverts*.

La spécialiste italienne Maria Cavazzuti propose un intéressant travail sur « Autobiographie et cosmologie dans *Le Labyrinthe du monde* ». C'est l'épitéxte qui lui donne les bases pour sa réflexion, en particulier le travail de Jean Roudaut « Une autobiographie impersonnelle »¹²⁸, l'article de Jacqueline Piatier « La Légende des siècles de Marguerite Yourcenar »¹²⁹, le texte de Pierre de Boisdeffre « Marguerite Yourcenar : *Archives du Nord* »¹³⁰, l'article de Mieke Taat « La mer mêlée au soleil »¹³¹, le travail d'Yvan Leclerc « Comment parler de soi »¹³² et même article de Cavazzuti « Marguerite Yourcenar : *Souvenirs pieux* ovvero *Le*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 251.

¹²⁷ André BRINCOURT, *Malraux le malentendu*, Paris, éd. Grasset, 1986, 261 pp.

¹²⁸ Jean ROUDAUT, « Une autobiographie impersonnelle », dans *La nouvelle revue française*, n. 310, 1978, p.79.

¹²⁹ Jacqueline PIATIER, « La légende des siècles de Marguerite Yourcenar », *Le Monde*, 23 septembre 1977.

¹³⁰ Pierre de BOISDEFFRE, « Marguerite Yourcenar : *Archives du Nord* », dans *La Revue des deux mondes*, novembre 1977.

¹³¹ Mieke TAAT, « La mer mêlée au soleil », dans *II Confronto Letterario*, suppl. n. 5, Pavia, 1986.

¹³² Yvan LECLERC, « Comment parler de soi », dans *II Confronto Letterario*, *op. cit.*

Labyrinthe du monde »¹³³. Cavazzuti nous parle de l'intention autobiographique de Yourcenar en faisant aussi une comparaison avec *Les Confessions* de Rousseau : on note une fragilité de l'histoire personnelle et généalogique ; l'histoire familiale acquiert une valeur emblématique transcendant la spatialité et l'historicité des événements. Cavazzuti affirme que l'identité personnelle est insaisissable pour le culte de la personnalité, le besoin d'affirmation et l'orgueil de descendre d'une lignée.¹³⁴ Yourcenar trouve l'auto-affirmation dans l'histoire, comme le font les autobiographes traditionnels : ils sortent du siècle et s'immergent dans l'univers par l'écriture. L'écrivaine « mène le lecteur dans les méandres du privé, dans le dédale des généalogies, mais le *je* historique de la romancière se désagrège à la recherche de ce qui est permanent [...] au-delà de l'espace humain »¹³⁵. Et le souffle cosmique réside dans l'écriture, le chemin par lequel la romancière parvient à son « œuvre au noir » personnelle, une expérience de dissolution, d'où surgissent le permanent et les innombrables vies parallèles.

Le dernier intervenant de ce groupement, Daniel Leuwers, propose une communication sous le titre « Marguerite Yourcenar. Yeux ouverts, yeux fermés ». Déjà le titre nous offre une ligne guide pour la compréhension de sa méthode d'analyse : les interviews des *Yeux ouverts*, l'épitéxte, donne à Leuwers la base pour sa réflexion. Une analyse herméneutique s'impose. Yourcenar considère les yeux ouverts comme le garant de la sagesse et l'aiguillon de l'exigence. On note dans cette considération l'attitude humaniste de la romancière, son attirance pour les philosophies stoïciennes ou hédonistes. De l'autre côté, on trouve les yeux fermés qui pour Yourcenar ouvrent à la littérature ses plus larges horizons.

Les trente et une communications à ce dernier colloque démontrent d'un intérêt de plus en plus large sur la production yourcenarienne.

Le quatre blocs d'interventions sont lié par le même choix d'approche : l'étude du paratexte sera à la base de l'analyse herméneutique proposé par tous les intervenants.

¹³³ Maria CAVAZZUTI, « Marguerite Yourcenar : *Souvenirs Pieux* ovvero *Le Labyrinthe du monde* », dans *Stadium*, n. 1, 1983, pp. 69-71.

¹³⁴ *Cfr.*, Actes *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie, op. cit.* 262.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 266.

Le premier groupement centré sur *Feux* disserte de la littérature du moi, le labyrinthe du parcours spirituel de l'écrivaine, la passion.

Le deuxième bloc sur « Romans et Nouvelles » propose des réflexions sur la transmission du savoir exercée par Yourcenar, sa main/voix qui nous parvient à travers ses écrits, sur le rôle de l'écrivaine dans ses œuvres, la technique de la mémoire, sur les thèmes du souvenir et du silence.

Le troisième groupement disserte de la famille de la romancière, du rôle de la mémoire dans sa production et du rapport entre Yourcenar et le lecteur.

Le dernier bloc retrace la généalogie, l'identité personnelle, l'importance des archives et du voyage, l'interaction de l'histoire, l'imagination, la mémoire et le mythe dans la production yourcenarienne, la « quête » de Yourcenar par son écriture avec un regard attentif sur le monde.

II.6 Conclusion

Ces quatre premières rencontres témoignent d'un besoin de recherche sur la production yourcenarienne et entament une longue série de rendez-vous consacrés à la première femme élue à l'Académie Française.

Sans-doute à travers cette première analyse des actes des colloques on se trouve émerveillé face à la grande quantité de clés pour la compréhension laissées par l'écrivaine, à l'extrême attention qu'elle portait à la réception de ses œuvres (ou plus largement, d'œuvres littéraires) par le public. Le problème qui la préoccupe et qui dépasse de loin l'accueil, favorable ou non, que la critique peut réserver à un nouveau livre, est somme toute l'éternelle question de la transmission d'un message – la transmission d'une histoire, d'un univers, de tout un monde d'émotions et de réflexions – de l'écrivain à son lecteur.

Les conceptions très exigeantes que Marguerite Yourcenar exprime au fil de ses « indications » montrent qu'aucun détail de ce pas à deux si subtil entre l'auteur et son lecteur ne lui avait échappé. Ces conceptions se sont bien sûr reflétées dans son travail d'écrivain, dans la rigueur et le perfectionnisme qui l'amenaient à revoir ses textes encore et encore, à en relire et corriger inlassablement les

épreuves jusqu'à ce que le travail d'édition soit, lui aussi, à la hauteur de ses attentes.

Ces précautions témoignent d'une vision de la lecture, comme un voyage à la découverte de l'Autre, qui exige du lecteur un véritable engagement et surtout une immense curiosité. Les échanges entre Marguerite Yourcenar et ses lecteurs apportent un éclairage passionnant au sujet de ses propres livres, en même temps qu'une magnifique invitation à les (re) lire.

Les premières quatre-vingt-deux communications que nous venons d'examiner démontrent que les écrits yourcenariens voire leur auteure sont la source d'une fertile réflexion littéraire qui ne se tarit jamais. Un renouvellement de vision sur les hommes et le monde qui acquiert des nouvelles facettes chaque fois que quelqu'un s'intéresse à l'œuvre de Yourcenar.

Surtout ses notes, préfaces, postfaces, entretiens et entrevues sont autant de lieux d'échanges à travers lesquels Marguerite Yourcenar a voulu communiquer aux hommes ses idées.

Ces quatre rencontres ouvriront la route à un « dialogue » très productif entre l'écrivaine et ses lecteurs les plus assidus, en donnant un panorama complet de questions et raisonnements autour de son vaste œuvre.

CHAPITRE III

PRODUIRE, PRÉSENTER, PROMOUVOIR

Le triomphe du paratexte

III.1 Introduction

Un colloque est une rencontre entre plusieurs personnes de diverses origines, universitaires et spécialistes de toutes nationalités, dont le but est la confrontation et la diffusion des résultats de la recherche.

Les cinquante-cinq chercheurs qui ont participé aux quatre premières rencontres yourcenariennes et qui ont présenté leurs études à ces occasions témoignent d'un intérêt de plus en plus croissant autour du monde yourcenarien. Intérêt qui débouche même sur d'autres domaines : cette attention particulière à l'œuvre de Marguerite Yourcenar amène des groupes de personnes à se réunir et s'organiser sous la même passion. C'est ainsi que plusieurs centres d'étude voient le jour ; nous allons vous présenter les plus importants et connus. Puisque à côté des colloques, ces centres aussi donnent la possibilité d'échanges, de confrontations de différentes lectures des textes yourcenariens voire une production variée à ce sujet.

La lecture effective d'un livre débute généralement par l'observation et l'appréhension d'éléments qui sont situés en dehors du texte, mais qui, néanmoins, le complètent grâce aux informations qu'ils contiennent. Ce sont des données qui contribuent à l'identification du texte mais également des signaux figuratifs ou textuels censés agir sur le processus de réception de l'œuvre. Du point de vue de la théorie de la communication, le texte littéraire représente le message codé que l'émetteur, Yourcenar en ce cas, transmet à un destinataire, ici les lecteurs voire les intervenants aux colloques. Afin que le lecteur puisse décoder et recevoir correctement ce message, l'écrivaine établit une convention entre le texte et son destinataire, un pacte qui le guide dans la lecture du message. On constate la relation entre les éléments du paratexte et le thème de la création. De concert, stratégie scripturale, épigraphe et titre livrent au lecteur les indices suffisants pour affirmer que la création et ses fonctions sont un thème dominant dans la production yourcenarienne.

L'appareil paratextuel d'un livre par lequel le lecteur virtuel entre immédiatement en contact avec l'objet-livre fait partie du pacte de lecture et a pour fonction d'orienter le lecteur. L'impression ainsi créée au départ, tout en étant parfois

globale et aléatoire – en attente d’être confirmée, corrigée ou infirmée par la lecture effective du texte – va conditionner, de manière plus ou moins directe et consciente, cette lecture et, en conséquence, la réception de l’œuvre tout entière. En parvenant au texte proprement dit, le narrataire (soit le destinataire de la narration, selon la terminologie proposée par Genette¹), trouvera de nouvelles modalités d’écriture censées orienter sa lecture vers le déchiffrement du message que l’énonciateur-narrateur a inséré dans le texte. La présence (ou l’absence) de ces bornes de lecture est très signifiante pour le lecteur. Voilà pourquoi le pacte de lecture est déterminant dans la réception et l’interprétation correcte d’une œuvre littéraire. À ce sujet Hans-Robert Jauss postule que l’œuvre littéraire n’existe qu’avec la complicité active de ses lecteurs. Et la réception de l’œuvre constitue une expérience esthétique au même titre que sa production. Le lecteur, lorsqu’il entre en contact avec le monde du texte, est en quête de sens à travers de diverses interprétations, à cause du caractère variable de l’horizon d’attente² du lecteur-récepteur.

Sur la base des notions du théoricien allemand, dans ce chapitre, nous examinerons l’appareil paratextuel des œuvres yourcenariennes, car, d’après nos recherches, l’étude du paratexte constitue l’approche préférée par les intervenants de trois colloques, organisés à Clermont-Ferrand en 2007, à Paris en 1994 et à Toulon en 2004.

Cet appareil représente un exemple éloquent de guide de lecture où les indications de notes, préfaces et postfaces deviennent de véritables jalons de lecture : recommandation d’ancrage dans un certain genre littéraire, suggestions sur le contenu de l’œuvre, indication précisant le destinataire. En outre, le paratexte auctorial permet de mieux mettre en évidence les éléments constructeurs du pacte de lecture chez Yourcenar.

Compte tenu de toutes ces circonstances, on peut peut-être considérer les textes de “contour” de Yourcenar comme un texte autonome, un vrai roman, étant donné que le roman représente un genre qui permet d’articuler la fiction et la réalité

¹ Gérard, GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 123 pp.

² L’horizon d’attente est conçu comme un système de références transindividuel. Préexistant à l’acte de la lecture, il oriente la compréhension du lecteur et lui permet une réception appréciative.

personnelle selon un discours destiné à tous ceux qui s'intéressent à l'homme en général, à son devenir.

Ce qui apparaît comme l'expérience la plus personnelle de toute la création de Yourcenar ne constitue pas seulement le simple récit de sa vie, c'est-à-dire une autobiographie, mais réussit à dépasser le vécu individuel et à produire un texte dont le message final est universel. L'origine de certains événements est indiscutablement personnelle. L'intervention de l'invention est, elle aussi, incontestable puisque le narrateur est amené à faire de sa vie un récit, comme une forme thérapeutique. Les différents éléments paratextuels sont là pour confirmer cette écriture qui parle de soi tout en parlant des autres et attirer l'attention du lecteur sur le fait qu'une lecture unidirectionnelle ne ferait qu'appauvrir le message intentionnel de l'écrivain.

Les trois colloques que nous allons découvrir dans ce chapitre se proposent d'étudier la façon dont le paratexte (en tant que mode d'emploi textuel) sert le Texte. Pourtant ils ne font que s'intéresser à une autre facette de la réalité paratextuelle et, surtout, au devenir de ces brins de texte généralement produits dans le but d'accompagner le Texte. Dans la perspective de notre étude, les paratextes sont des auxiliaires du Texte, mais il leur arrive parfois d'être eux-mêmes des textes à part entière. Les paratextes sont considérés comme des marques accessoires qui assurent l'entrée dans un texte : titre, sous-titre, notes, table des matières, préface, postface. Ce que nous essayons de surprendre c'est le moment où un tel auxiliaire du texte (un paratexte) acquiert une certaine autonomie et devient lui-même texte. À notre sens, une telle analyse est une bonne occasion pour reconsidérer ces « seuils » textuels sous leur propre jour : libres, entiers, rayonnant de significations et s'imposant par leur propre force de vie, qui est celle de la poésie.

III.2 Les sociétés et les centres d'étude yourcenariens

III.2.1 La SIEY

Les quatre premières rencontres que nous venons de présenter, le colloque pionnier de Valencia du 1984, l'autre organisé à Tours et la journée d'étude de

Pavia en 1985, le deuxième colloque de Valencia du 1986, aboutissent à un projet, qui se fait jour petit à petit, et qui porte à la création, au mois de mars 1987, de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, S.I.E.Y.³. Sur le site de la société on peut retracer quelques informations de son histoire, en particulier :

À la suite des premiers colloques consacrés à l'œuvre de Marguerite Yourcenar, [...] À l'instigation de son directeur de travaux, Raymond Chevallier, Rémy Poignault a écrit à Marguerite Yourcenar pour lui demander ce qu'elle pensait de la création d'une association autour de son œuvre.

L'écrivaine lui répond le 14 décembre 1986⁴. Elle profite de la lettre pour remercier Rémy Poignault de son excellent travail sur le *Mystère d'Alceste*, « *Le Mystère d'Alceste : rénovation et métamorphose du mythe* », présenté à l'occasion de la « Giornata di studio sull'opera di Marguerite Yourcenar » à l'Université de Pavia, le 8 novembre 1985.⁵

³ <http://www.yourcenariana.org/>

⁴ Nous exprimons nos remerciements à Rémy Poignault pour nous avoir permis de rendre public cette lettre inédite.

⁵ Rémy POIGNAULT, « *Le Mystère d'Alceste : rénovation et métamorphose du mythe* », dans *Il confronto letterario* supplement au n. 5, *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar op. cit.*, pp. 69-80.



Un a lieu fermement resté Pella Plaisance
Northwell Harbor, Maine 04666, USA

Hôtel Ritz
15, Place Vendôme
Paris

Monsieur,

14 dec 1986

Je ne suis trop vos remerciements de votre
excellente analyse de Marguerite d'Alcesta
dans 21 confins littéraires.

Le projet d'une association des
"Jasconiés de mes livres" m'enchante,
mais je ne saurais que donner à ceux-ci,
si ce n'est une revue cent-mêmes, parés ou fort vus.

Quant au Bulletin, il ne fera aucun
me plaisir, mais ce qui ferait
y aider? Je ne me donne pas volontiers
de (l'écarter) travailler en votre honneur
édiger des notes, ni même faire réponse à des
questions sur la réponse et surtout le lire
lui-même.

Avec tous mes remerciements réitérés

Marguerite Yourcenar

TELEPHONE: 42.60.38.30 - TELEX MESSAGES: RITZ MSG 220 262-211 189 - TELEX RESERVATION RITZRES 670 112 - CABLES RITZOTEL PARIS 81
TELEFAX 42.60.23.71 - RCS PAR S B 572 219 913 - SIRET 572 219 913 00017

Ainsi, avec son accord, la Société Internationale d'Études Yourcenariennes a
vu le jour en 1987, publiée au Journal Officiel du 8 avril 1987.⁶

Voici l'objet de cette Société tel qu'il a été énoncé dans le premier *Bulletin de la
SIEY*⁷:

Son objet est de rassembler les passionnés de l'œuvre de Marguerite
Yourcenar, d'aider au développement de son rayonnement, de promouvoir

⁶ <http://www.yourcenariana.org/>

⁷ Université de Tours, "Caesarodunum", novembre 1987.

les recherches par la constitution d'une documentation, par des publications (notamment celle d'un Bulletin), l'organisation de réunions, expositions ou toute autre manifestation à cet effet. (*Bulletin SIEY* n.1, 3/1987)

Le Bureau de la Société aura, dès le début, une vocation internationale et sera constitué par son Président, Rémy Poignault, par trois Vice-présidents : Yvon Bernier, Maurice Delcroix et Daniel Leuwers ; par un Secrétaire Général, Jean-Pierre Castellani et deux Secrétaires : Carminella Biondi et Elena Real ; et, finalement, par une trésorière, Françoise Bonali-Fiquet. Le Conseil d'Administration était, pour sa part, intégré par Blanca Arancibia, Maria Cavazzuti et E.R. & C.F. Farrell. Mais, en réalité, ce premier *Bulletin* ne fait que faire état de la création de la Société, ne contenant d'ailleurs qu'un seul article de Rémy Poignault, le Président de la Société: « Maîtrise du monde et maîtrise de soi dans *Mémoires d'Hadrien* » (5-19), ainsi qu'une toute petite « Bibliographie récente... et partielle » (20-24).

Le deuxième *Bulletin de la SIEY* paraît en juin 1988, et il contient déjà, à part la section consacrée à la « Vie de la Société », quatre articles sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Il comprend aussi l'Hommage qu'Yvon Bernier a rendu à l'écrivaine deux jours après sa mort, survenue, comme on le sait, à l'hôpital de Bar Harbour (Maine) le 18 décembre 1987.

De ce moment là, la SIEY commencera à s'activer à une plus vaste promotion de l'œuvre yourcenarienne, en rassemblant tous les passionnés sous la même dénomination. Elle a réuni une ample documentation qui comprend pas seulement les textes yourcenariens, mais aussi des textes de critique, des articles de journaux, des actes des colloques consacrés à notre écrivaine. Ces archives sont mises à disposition des chercheurs dans les locaux de l'Université Blaise Pascal, de Clermont Ferrand.

III.2.2 L'ACEY

Antenne de la SIEY, l'Asociación Colombiana de Estudios Yourcenarianos, A.C.E.Y.⁸, est le fruit du colloque international *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, organisé à l'Université de los Andes de Bogotá du 5 au 7 de septembre 2001.

⁸ <http://yourcenar.uniandes.edu.co/>

L'ACEY a été créée avec le soutien de la SIEY et son siège est le Centro de Information sur la France (CIF), de l'ambassade de France à Bogotá.

La ACEY se propose de rassembler les amis de l'œuvre Marguerite Yourcenar, de la divulguer et étudier en Colombie. Pour cette raison un centre de documentation a été créé, le plus complet de l'Amérique Latine, dans la bibliothèque du CIF ; cette association s'occupe d'organiser conférences, expositions et groupes d'étude sur cet sujet.

En 2003, en collaboration avec l'Ambassade de France, l'Université de los Andes et la SIEY, l'ACEY a publié la revue *Marguerite Yourcenar, peregrina y extranjera* (Marguerite Yourcenar, pèlerine et étrangère⁹), sous la direction de Vicente Torres Mariño.

Les 10 et 11 mars 2011, l'ACEY co-organise avec la SIEY, à l'Université de los Andes (Bogotá), le colloque international *Les miroirs de l'altérité chez Marguerite Yourcenar*.

III.2.3 Le CIDMY

En 1989 un autre centre dédié à l'œuvre yourcenarienne voit le jour à Bruxelles, le CIDMY¹⁰, Centre international de Documentation Marguerite Yourcenar. Le but recherché par Michèle Goslar, instigatrice, était de rassembler la documentation la plus complète possible sur la vie et l'œuvre de l'écrivaine afin de la rendre accessible au plus large public. La raison en était que la plupart des publications de jeunesse de l'auteur avaient disparu ou étaient manquantes dans les bibliothèques ou que, lorsqu'on les trouvait, elles n'étaient pas accessibles par tous, n'étant disponibles, par exemple, qu'à la Bibliothèque Nationale de Paris et sur microfilms.

Des recherches bio-bibliographiques sur l'auteur, commencées en 1988, ont amené Michèle Goslar à mettre sa documentation personnelle à disposition du CIDMY, comme fonds de consultation de départ du Centre qui s'installa dans des

⁹ Notre traduction.

¹⁰ <http://www.cidmy.be/>

Nous remercions ce centre pour nous avoir donné la possibilité de retracer tous les informations nécessaires pour notre mémoire de «laurea» du titre «L'Œuvre au noir: dalla scrittura all'immagine» (*L'Œuvre au noir*: de l'écriture à l'image), soutenu à l'Università degli Studi di Lecce (Italie) le 15 mars 2005.

locaux des Archives de Bruxelles dès 1990. Cette installation fut une précieuse aide de la Ville de Bruxelles.

Le CIDMY s'adresse à tout public, sans distinction : il vise surtout à faire connaître l'œuvre de Yourcenar au public le plus large et à montrer que ses livres sont accessibles à tous, sans exigence de formation minimale. Il aide les lecteurs intimidés à pénétrer dans l'œuvre de la première académicienne et guide dans leur démarche les étudiants de tous niveaux à réaliser leurs travaux d'étude. Il organise toutes sortes d'activités destinées à éveiller l'intérêt sur l'auteur et à en approcher l'œuvre. Le CIDMY se veut également un instrument de haut niveau pour les chercheurs universitaires ou postuniversitaires qui y trouveront toutes les publications sur l'auteur, les différentes éditions de chacune de ses œuvres, les traductions de celles-ci, les documents audio-visuels qui lui furent consacrés, des photographies et de la correspondance.

Subventionné par la Communauté française de Belgique, Service de la Promotion des Lettres et du Livre, par la Commission Communautaire française et par la Région Bruxelles-Capitale, et soutenu grâce à l'accueil en ses locaux par la Ville de Bruxelles, le CIDMY est une bibliothèque-vidéothèque accessible librement au public.

Le Centre fonctionne aussi grâce à ses membres belges et étrangers, pour la plupart amateurs de l'œuvre de Marguerite Yourcenar et à la recherche de documentation sur celle-ci. Mais de simples amoureux de ses livres rejoignent le Centre pour être au courant des activités organisées dans le monde sur l'auteur.

Le CIDMY est présent sur internet depuis 1998 pour permettre aux membres d'accéder directement à sa base de données, qui compte aujourd'hui plus de 5000 fiches, afin d'y procéder eux-mêmes à des recherches par thèmes, titres, auteurs..., de sélectionner les documents qui les intéressent et d'en recevoir une copie, le Centre ne pouvant assurer le service de prêt.

III.2.4 La Villa Marguerite Yourcenar

En 1997 la Villa Marguerite Yourcenar¹¹ ouvre ses portes au public, à l'initiative du Conseil Général du Nord, plus de cent écrivains y ont commencé

¹¹ http://www.cg59.fr/FrontOffice/UserFiles/File/Villa_Yourcenar/index.html

un ouvrage : c'est tout un plan de la littérature européenne qui s'écrit à la Villa Départementale Marguerite Yourcenar. Centre Départemental de Résidence d'Écrivains Européens, elle fait écho à la dimension universelle de l'œuvre et de la vie de l'auteur et affirme l'identité culturelle du Nord, terre de circulation des idées.

La Villa Départementale Marguerite Yourcenar a pour mission d'accueillir des écrivains qui trouvent là un lieu retiré et paisible pour écrire, mais aussi de faire découvrir leur œuvre au grand public en organisant diverses manifestations. Ce centre s'inscrit dans un réseau de centres littéraires européens s'étant fixé les mêmes objectifs.

III.2.5 Le Musée et l'Association nationale des lecteurs et amis

À côté de ces centres d'étude qui favorisent les recherches sur l'œuvre yourcenarienne, on remarque la présence d'autres endroits dédiés à l'écrivaine, qui toutefois ne donnent pas naissance à aucune publication spécifique.

D'une part, le Musée Marguerite Yourcenar¹², fondé en 1985 par Louis Sonnevile (1912-1997), est avant tout un lieu de souvenir où l'on découvre à travers l'enfance de Marguerite Yourcenar, les Flandres au début du XXème siècle, son éducation bourgeoise stricte, atypique et élitiste, son caractère aventureux qui la conduira aux États-Unis sur l'île des Mont-Déserts. Le personnage se dévoile grâce aux photographies, documents d'archives et documentaires vidéo présentés au musée. Les mots de Marguerite Yourcenar prennent alors tout leur sens dans ce contexte visuel empreint de respect et d'affection envers cet enfant du pays.

De l'autre, l'Association nationale des lecteurs et amis de Marguerite Yourcenar, forte d'une cinquantaine de membres, qui a pour vocation la promotion du Musée Marguerite Yourcenar, ainsi que toutes les activités s'y rapportant (visites guidées, promenades commentées du Sentier des Jacinthes, actions avec la Maison des Écrivains et les collectivités locales). Le but est non lucratif et l'idée est de faire connaître l'écrivaine au grand public en sauvegardant

¹² http://museeyourcenar.chez.com/accueil_073.htm

son œuvre dans le temps. La création du site permet au Musée de se rapprocher et de donner envie de découvrir la région d'enfance de Marguerite Yourcenar.

Voilà un bref excursus autour de centres d'étude et d'associations dédiés à l'œuvre et à la personne de Marguerite Yourcenar qui soulignent le rôle décisif exercé par la SIEY, première née, plaque tournante de la diffusion de toutes les activités organisées dans le monde entier sur l'académicienne française.

III.3 Un premier bilan

Tout au long de ce chapitre, notre voyage à la « découverte » des rencontres organisées autour de l'œuvre de Marguerite Yourcenar abandonne l'évolution diachronique abordée précédemment. On fait maintenant un pas en avant, une analepse, et on arrive à l'année 2007, année de l'organisation du quarante et unième colloque à Clermont Ferrand qui porte sur *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*¹³. Colloque « révélateur » pour notre travail de recherche puisqu'il tente de donner un premier bilan de l'analyse réceptionnelle dont il est question.

¹³ Actes du colloque international *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (22-24 novembre 2007), textes réunis par Rémy POIGNAULT, Clermont-Ferrand, SIEY, 2010, 468 pp.

Colloque: « La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 2007										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Rémy Poignault : « Avant-propos »			X							
Wim J. A. Bots: « L'apport de la critique littéraire, telle que l'entendait Marguerite Yourcenar, à l'intelligence de quelques- unes de ses œuvres »			X						X	
Bruno Blanckeman : « La réception de l'œuvre en abyme de la correspondance »			X						X	
Maria Cavazzuti: « La presse italienne face à la mort de M. Yourcenar : décembre 1987-janvier 1988. Une lecture critique des quotidiens »		X	X			X	X		X	
Françoise Bonali-Fiquet : « Les célébrations au centenaire de la naissance de Marguerite Yourcenar. Un premier bilan »			X						X	
Nicolas Surlapierre : « La poudre et le vinaigre »			X						X	
Achmy Halley : « "Yourcenar pour les nuls" de l'œuvre de l'auteur de <i>Mémoires d'Hadrien</i> à l'épreuve des ouvrages de vulgarisation littéraire publiés depuis sa mort »			X							

Colloque: « La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 2007										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Sabine Loucif : « Marguerite Yourcenar dans les discours scolaires américains : une récupération idéologique »			x						x	
Claude Benoît : « La réception critique de Marguerite Yourcenar en Espagne »			x						x	
Triantafyllia Kadoglou : « La réception de l'œuvre de M. Yourcenar en Grèce »			x						x	
Natalia Nielipowicz : « Critique polonaise de l'œuvre de Marguerite Yourcenar après 1985 »			x			x			x	
Osamu Hayashi : « La réception de l'œuvre yourcenarienne au Japon : traduction et influence littéraire »			x					x	x	
Naoko Hiramatsu : « La réception de l'œuvre yourcenarienne au Japon : critiques et recherches »			x						x	
Maria Rosa Chiapparo : « La réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar dans le monde lusophone : un cas marginal »			x						x	

Colloque: « La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 2007										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Walter Wagner : « Marguerite Yourcenar dans les Pays Germanophones »			x						x	
Kajsa Andersson : « Autour de deux décennies de critique littéraire en Suède : vie et œuvre de M. Yourcenar »			x			x			x	
Andrea Hynynen : « La réception critique de M. Yourcenar en Finlande »			x						x	
Triantafyllia Kadoglou : « La réception critique d' <i>Alexis ou le traité du vain combat</i> »			x			x		x	x	
André Tourneux : « Servir de fil conducteur à une voix : Yourcenar et la traduction des poèmes de Constantin Cavafy »			x						x	x
Catherine Golieth : « <i>L'Œuvre au noir</i> et la critique : <i>obscurum per obscurius</i> »			x						x	
Francesca Melzi d'Eril : « La réception de l'histoire italienne et de l'art dans <i>L'Œuvre au noir</i> : une étude génétique »			x					x	x	

Intervenants Titre Intervention		Colloque: « La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 2007											
		Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste		
									Péritexte	Épitéxte			
Rémy Poignault : « La réception de <i>La Couronne et la lyre</i> »			x						x	x			
Mireille Douspis : « Autobiographie : équilibre entre classicisme et modernité »			x			x				x			
Anne Boissier : « Yourcenar et Freud : un refus d'héritage »			x			x				x			x
Maurice Delcroix : « Sous les projections de la psychanalyse »			x			x				x			
Élène Cliche : « Réception au jardin : une éthique environnementaliste chez Marguerite Yourcenar »			x							x			
Alexandre Terneuil : « Les classiques contre les modernes. Lectures stylistiques de l'œuvre de Marguerite Yourcenar »		x	x								x		
Anne-Marie Prévot : « Réception stylistique de l'œuvre de M. Yourcenar : une écriture en ligne de faille »		x	x			x					x		
Carminella Biondi : « Robert Lalonde, <i>Un jardin entouré de murailles</i> , ou quand le vie devient un roman »			x								x		
		0	3	29	2	2	7	3	5	27		2	

La présentation de la rencontre est effectuée par le président de la SIEY, Rémy Poignault, qui se livre à une évaluation des apports à la critique yourcenarienne. L'écrivaine a été extrêmement attentive à la réception de son œuvre, elle a cherché à donner des renseignements au lecteur, à le guider : elle s'est fait critique de ses propres ouvrages pour mieux en assurer le contrôle, comme Wim J. A. Bots et Bruno Blanckeman le soulignent dans leurs contributions, respectivement « L'apport de la critique littéraire, telle que l'entendait Marguerite Yourcenar, à l'intelligence de quelques-unes de ses œuvres » et « La réception de l'œuvre en abyme de la correspondance ».

À partir de l'épître des *Lettres à ses amis et quelques autres*, Bots souligne que chaque lecture se révèle une nouvelle critique littéraire, un travail de l'explication du texte. Yourcenar cherche à résoudre les problèmes sémantiques et stylistiques. Dans une lettre à Nicolas Calas du 18 février 1962 et dans *Les Yeux ouverts*, l'écrivaine souligne que l'objectif de la critique littéraire réside dans la recherche de « la filière »¹⁴. Bots analyse plusieurs lettres de Yourcenar sur cet aspect. Elle voulait que la critique fonde son analyse sur trois volets : celui de l'explication pure et simple du texte ; celui de la recherche de la pensée, de la vision du monde sur laquelle s'appuie le texte ; celui de l'artisanat de l'écrivain. Par conséquent la tâche du commentateur est de :

mettre en lumière les secrets stylistiques qui ne rehaussent pas seulement la beauté expressive de telle œuvre littéraire, mais qui servent aussi à faire connaître un ou plusieurs éléments de la vision du monde de l'auteur¹⁵.

Par exemple, les personnages de Zénon et du Prieur de Cordeliers représentent deux efforts, deux mouvements intellectuels et spirituels parallèles. Zénon aspire à la connaissance de la pureté ascétique de l'œuvre au blanc et à la conjugaison de l'esprit et des sens ; le prieur, voué à la foi, prend conscience de ses doutes, de ses imperfections, de son manque de charité. Toujours sur le plan herméneutique, Bots souligne que Yourcenar a voulu, à travers les personnages d'Hadrien, de Zénon et de Nathanaël, tracer une ligne de force encourageant chacun de ses

¹⁴ Dans *Les Yeux ouverts*, l'écrivaine donne une belle définition de la nécessité pour l'humanité de vivre en harmonie avec elle-même et son environnement : « il n'y a pas seulement pour l'humanité la menace de disparaître sur une planète morte, il faut aussi que chaque homme pour vivre humainement, ait l'air nécessaire, une surface viable, une éducation, un certain sens de son utilité. Il faut, au moins, une miette de dignité et quelques simples bonheurs ». Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 194.

¹⁵ Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit. p. 19.

lecteurs attentifs à réfléchir au mystère du rapport des choses de la Foi, de la Nature, de la Science, à intensifier sa volonté de comprendre l'univers à travers sa propre sensibilité.

Dans la même section « Sous le signe de l'auteur », toujours en empruntant une approche herméneutique et proposant une étude de l'épître de la correspondance yourcenarienne, au début de son intervention, Blanckeman écrit :

La notion de réception systématise l'expérience de la lecture en fonction de critères, culturels et individuels, qu'établissent différents effets du prisme – sociologique, structuraliste, psychanalytique [...] ¹⁶.

Marguerite Yourcenar manifeste une curiosité spéculative pour les processus de l'écriture et de la lecture. Le propos de Blanckeman, dans cette communication, est d'interroger ce phénomène de réception, d'étudier l'écrivaine confrontée aux différentes lectures de son œuvre. Yourcenar conçoit trois lignes de réflexion : la ligne descriptive, la ligne prescriptive et la ligne critique. L'analyse de cet exégète se fonde sur l'épître du corpus épistolaire représenté par *Lettres à ses amis et quelques autres, 1951-56, D'Hadrien à Zénon, 1956-60, Une volonté sans fléchissement*. Quatre pôles de réception attirent l'écrivaine : un pôle professionnel regroupant éditeurs, universitaires, journalistes ; un pôle amateur formé par étudiants en recherche et lecteurs dilettantes ; un pôle créateur avec des collègues et des adaptateurs ; et, finalement, un pôle intime composé par amis, connaissances et traductrices. Les articles d'universitaires sont gratifiants car placés sous la lignée de l'érudition, tandis que les articles des critiques sont mortifiants car facteurs d'incompréhension. De toute façon la lecture des œuvres yourcenariennes est édifiante ou rectifiante.

La correspondance manifeste l'importance que Yourcenar accorde à la réception des lectures critiques de son œuvre. La correspondance se fait à la fois observatoire, conservatoire, laboratoire. Respectivement, car elle enchâsse les réceptions croisées de l'œuvre par ses lecteurs et des lectures qu'elle suscite en retour par l'écrivain ; car elle permet à Yourcenar de répéter, transmettre, réinterpréter en actualisant les perspectives d'approches ; et, finalement, parce qu'elle constitue le lien d'une confluence entre les processus de création littéraire et les phénomènes de construction identitaire.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

Dans cette section « Sous le signe de l'auteur », le regard attentif de Yourcenar se voit déjà bien démontré, mais dans « Marguerite Yourcenar pour tous » l'axe d'analyse se centre sur la réception conjoncturelle, liée à la mort de l'écrivaine, en 1987, et au centenaire de sa naissance, en 2003. Maria Cavazzuti et Françoise Bonali-Fiquet se dédient à l'analyse de la presse italienne qui s'intéresse à ces événements.

Dans son article « La presse italienne face à la mort de Marguerite Yourcenar : décembre 1987 – janvier 1988. Une lecture critique des quotidiens », l'Italienne Cavazzuti veut comprendre si la presse italienne a su saisir les grands thèmes de l'œuvre yourcenarienne. L'épître devient alors la base de son étude : elle a consulté une centaine d'articles parus entre décembre 1987 et janvier 1988. La première remarque se porte sur le moment de la mort de l'écrivaine, lieu privilégié d'observation, et sur le « phénomène Yourcenar », c'est-à-dire sur l'évolution de sa fortune auprès de la critique et des lecteurs après son élection à l'Académie Française. Cavazzuti remarque que la source principale des commentaires est *Les Yeux ouverts*. Elle se consacre à l'étude de la structure de la page des articles parus et note une correspondance d'argumentation : l'article s'ouvre sur un compte rendu sur la vie de la romancière, suivi par une liste de ses ouvrages ; après on peut lire quelques informations sur les dates de parution des traductions italiennes ; mais seulement quelques articles présentent les thèmes de l'œuvre. Il résulte une certaine superficialité, des inexactitudes et une attitude hâtive et superficielle. Quelques exemples d'articles analysés : «La Yourcenar nel labirinto»¹⁷ de Rolando Damiani, «Tra erudizione e poesia»¹⁸ écrit par Giuseppe Marchetti, «Gli antichi come noi»¹⁹ de Giancarlo Roscioni et «Yourcenar scolpita nel tempo»²⁰ proposé par Giovanni Bagliolo.

¹⁷ Rolando DAMIANI, «La Yourcenar nel labirinto» (Yourcenar dans le labyrinthe), *Il Gazzettino*, Venezia, 19 décembre 1987, p. 3.

¹⁸ Giuseppe MARCHETTI, «Tra erudizione e poesia» (Entre érudition et poésie), *La Gazzetta di Parma*, Parma, 19 décembre 1987, p. 3.

¹⁹ Giancarlo ROSCIONI, «Gli antichi come noi» (Les anciens comme nous), *La Repubblica*, Roma, 19 décembre 1987.

²⁰ Giovanni BAGLIOLO, «Yourcenar scolpita nel tempo» (Yourcenar gravée dans le temps), *La Stampa*, Torino, 19 décembre 1987.

Parmi les autres articles nous en signalons trois écrits par trois journalistes qui ont rencontré Yourcenar : Lidia Storoni avec son «Ascoltando gli angeli»²¹, Barbara Spinelli et son article «L'austera signora che imparava dai bambini»²², Francesca Sanvitale et son texte «La grazia e il mistero»²³.

À la fin de son intervention Cavazzuti propose un tableau récapitulatif des récurrences thématiques des articles analysés, divisé en : mémoire, voyage, histoire, sacré, mythe, connaissance, mort, style, influences, biographies, suites d'actualité. D'autres genres d'approche émergent alors : une analyse lexicale et sémantique pour l'étude du style, une analyse psychocritique pour explorer les influences, et une analyse sociocritique pour rechercher les suites d'actualité.

De son côté, dans son apport, « Les célébrations au centenaire de la naissance de Marguerite Yourcenar. Un premier bilan », Bonali-Fiquet constate qu'au moment de la mort de l'écrivaine on peut observer un regain d'intérêt pour son œuvre de la part des lecteurs, comme témoigne l'organisation de beaucoup de colloques consacrés à la romancière ; comme « Marguerite Yourcenar et l'enfance » tenu à Roubaix en février 2003, initiative originale puisqu'elle a permis la rencontre de spécialistes de littérature et de professionnels de l'enfance, psychologues, sociologues et pédiatres. Dans la même année, le colloque international tenu à Cluj-Napoca en 2003, « Marguerite Yourcenar citoyenne du monde ». Et, finalement, le 5 mars 2004, l'Université de Paris VII accueille la journée d'étude « Marguerite Yourcenar, “un certain lundi 8 juin 1903” », qui propose un questionnement sur la problématique de la naissance dans les chroniques familiales et une réflexion sur l'écriture yourcenarienne en général. À côté de ces rencontres, Bonali-Fiquet remarque que les Éditions Gallimard publient un collectif « Du Mont Noir aux Monts-Déserts »²⁴, coordonné par Anne-Yvonne Julien.

²¹ Lidia STORONI, «Ascoltando gli angeli» (En écoutant les anges), *La Repubblica*, Roma, 19 décembre 1987.

²² Barbara SPINELLI, «L'austera signora che imparava dai bambini» (L'austère dame qu'apprenait des enfants), *La Stampa*, Torino, 19 décembre 1987, p. 3.

²³ Francesca SANVITALE, «La grazia e il mistero» (La grâce et le mystère), *Il Messaggero*, Roma, 19 décembre 1987, p. 18.

²⁴ Marguerite YOURCENAR, « Du Mont Noir aux Monts-Déserts », *Les Cahiers de la NRF*, Paris, Édition Gallimard, 2003.

Mais beaucoup d'autres rencontres autour de l'œuvre ont suivi, accompagnées par des adaptations théâtrales, initiatives du CIDMY, de la SIEY, de l'Académie Belge et du «Centro di documentazione di Marguerite Yourcenar». L'écrivaine est célébrée en Grèce, en Roumanie, en Italie, mais en France on ne constate pas beaucoup d'enthousiasme envers elle. Selon Bonali-Fiquet le succès de Yourcenar provient de la volonté de l'écrivaine de s'imposer avec sagesse et une bonne dose de sensualité et de maîtrise de soi.

À son tour, Nicolas Surlapierre propose une étude du *Journal 1953-1974*²⁵ de Matthieu Galey dans son article « La poudre et le vinaigre ». L'arrière-plan littéraire décrit par Galey montre la volonté d'attirer dans le décor le lecteur.²⁶ Surlapierre note une présence très forte de l'aristocratie dans les deux tomes de Galey. En analysant l'épitéxte des *Yeux ouverts*, cet intervenant souligne que même si ces entretiens n'ont pas satisfait l'écrivaine, ils mettent en évidence les ambivalences, la manie de la reconstruction politique, biographique ou littéraire, et une attitude déterminée dans le sens figuré. Les entretiens sont des formes qui envoient leurs signes aux interlocuteurs. D'une part, l'œuvre de Yourcenar est un long trajet du passé au présent, de l'autre, le cheminement des entretiens est contraire et contrarié. Galey tente de faire entrer Yourcenar dans le temps présent par le féminisme, l'écologie et l'engagement : l'interlocuteur n'y croit pas et la personnalité de l'écrivaine s'y prête mal.²⁷

De leurs côtés, Achmy Halley et Sabine Loucif présentent des travaux sur les anthologies et les manuels de littérature française pour les étudiants américains.

Dans son article « “Yourcenar pour les nuls” de l'œuvre de l'auteur de *Mémoires d'Hadrien* à l'épreuve des ouvrages de vulgarisation littéraire publiés depuis sa mort », le directeur de la Villa Yourcenar, Halley veut donner une réponse à la question : dans les ouvrages de vulgarisation littéraire publiés depuis 1987 que peut-on retenir de l'œuvre de Yourcenar ? Il cherche à répondre en analysant quatre manuels : *Mille ans de littérature française* (2003), *La littérature française* (2004), *La littérature française pour les nuls* (2005) et *La littérature française tout simplement ! IV* (2007). Cette étude herméneutique a comme but

²⁵ Matthieu GALEY, *Journal 1953-1974*, tomes I et II, Paris, éd. Bernard Grasset, 1987.

²⁶ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 76.

²⁷ Cfr., *ibid.*, p. 86.

d'essayer de comprendre la place accordée aux livres yourcenariens, l'image de l'œuvre de Yourcenar et, finalement, les erreurs d'interprétation. Halley arrive à la conclusion que Marguerite Yourcenar est la grande absente des couvertures des manuels de cette analyse ; et, si elle est présente, elle fait partie de la modernité romanesque et est présentée sous la principale caractéristique du style néoclassique.

À son tour, comme abordé dans son précédent article « Marguerite Yourcenar face à la postérité : étude de réception transculturelle »²⁸, Loucif affirme que la clé de la réception critique yourcenarienne se trouve dans la nuance entre Yourcenar écrivaine et Yourcenar pas écrivaine, personne.²⁹ En particulier, dans cette étude, « Marguerite Yourcenar dans les discours scolaires américains : une récupération idéologique », elle affirme que la présence de Yourcenar dans les discours scolaires, les anthologies et les manuels est très limitée pour la simple raison que son œuvre ne fournit pas de fondation solide aux récupérations identitaires. Elle est présente seulement pour des raisons idéologiques et non littéraires.

La section suivante, « Au fil du monde », se focalise sur la réception yourcenarienne à travers différents pays.

Claude Benoît³⁰ a voulu jeter un regard panoramique sur le mouvement culturel et intellectuel et mesurer l'évolution jusqu'à nos jours de « La réception critique de Marguerite Yourcenar en Espagne ». Elle a suivi une progression chronologique des phénomènes inhérents à la diffusion et à la critique yourcenarienne sur le territoire espagnol après 1982, année d'un commentaire du président socialiste Felipe González sur la traduction de *Mémoires d'Hadrien* par Julio Cortázar. En 1984 les chercheurs pionniers se réunissent pour la première fois à Valencia et cette première rencontre va en provoquer d'autres à l'avenir. Les traductions espagnoles (mais aussi en catalan et en basque) de quelques œuvres de Yourcenar, d'*Alexis ou le Traité du vain combat*, de *L'Œuvre au noir*

²⁸ Sabine LOUCIF, « Marguerite Yourcenar face à la postérité : étude de réception transculturelle (France, Belgique, États-Unis) », dans *Les Diagonales du temps, Marguerite Yourcenar à Cerisy*, par Bruno Blanckeman, éd. 2007, pp. 341-362.

²⁹ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 97.

³⁰ Claude Benoît aurait dû présenter ce travail avec Elena Real, le matin de samedi 24 novembre 2007, mais, malheureusement, la maladie l'a emportée.

et *Le Temps, ce grand sculpteur*, favorisent la diversité linguistique des communautés autonomes, indispensables pour la diffusion et l'étude des textes. Les représentations théâtrales aussi suscitent l'intérêt du public espagnol. Le pionnier de cette initiative, le directeur José Carlos Plaiza, met en scène en 1992 *Magdalena ou la salvación* à Valladolid, et ensuite à Madrid, Alicante et Tenerife. En 1998 c'est le tour de *Memorias de Adriano*, représentés à Merida, en 2005 à Valencia et en 2006 à Madrid. Et, pour terminer, la même année, *El corazón de Antígona* par Pati Domenech.

Cependant le secteur le plus impliqué dans la réception critique est celui de la recherche universitaire, effet de lancement produit par les deux premiers colloques consacrés à Yourcenar. Les rencontres tendent à se transformer en journées d'étude, moins médiatiques que les colloques mais plus faciles à organiser. Et, toujours dans le même secteur, beaucoup de thèses de doctorat, voire d'articles voient le jour, comme de nombreux comptes rendus et articles sur internet.

En jetant un regard d'ensemble sur les voies actuelles de la réception critique, Benoît constate un changement significatif dans les directives de la recherche et de l'interprétation des textes. Depuis l'année 2000, on a eu beaucoup d'études centrées sur des questions de genre et de la problématique du féminin/masculin au niveau de l'écriture, des personnages et de l'imaginaire. Le colloque de Jean en 2002, *La femme, les femmes, une écriture femme ?*, a marqué un tournant dans la perspective des travaux actuels qui s'inscrivent dans le courant de la critique du XXI^e siècle. Un changement d'orientation se vérifie : l'œuvre de Yourcenar est vue comme exemple de rupture sociale et idéologique dans le domaine de la sexualité.³¹ Ses livres ont le pouvoir d'actualiser des questions qu'ils posent et d'universaliser des idées qu'ils transmettent.

Selon Benoît le dynamisme des chercheurs espagnols et l'excellence de la réception critique yourcenarienne permettent de montrer la modernité, la complexité et la richesse inépuisable de l'œuvre de Yourcenar.

Triantafyllia Kadoglou, à son tour, propose une étude sur « La réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar en Grèce » puisque la vie et l'activité littéraire de l'écrivaine de 1932 à 1939 se focalisent sur la Grèce. Cette intervenante fonde

³¹ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 121.

son analyse sur étude de l'épitéxte : fondamentaux les entretiens de Yourcenar avec Jacques Chancel, l'article de Constantin Dimaras « À la barre du témoin »³², celui d'André Tourneux « Présentation critique de Constantin Cavafy (Gallimard 1958). Genèse et réception d'une œuvre de Marguerite Yourcenar »³³, la réflexion de Christiane Odile Papadopouolos au colloque de Tours en 1997 sous le titre « Les poèmes de Cavafy traduits par Marguerite Yourcenar »³⁴, et, finalement, l'étude de Maria Orphanidou-Freris « Marguerite Yourcenar, traductrice de Cavafy au XXIe siècle ? »³⁵, proposée au colloque de Thessalonique en 2000, *Marguerite Yourcenar écrivain du XXe siècle ?*

À travers ces textes, Kadoglou se livre à une réflexion sur l'évaluation de la traduction des poèmes de Cavafy par Yourcenar et souligne que, dans la presse hellénique, l'écrivaine est vue comme un point de référence à d'autres traductions des poèmes de Cavafy. La romancière française est étudiée en Grèce à côté de Queneau, de Robbe-Grillet, de Le Clezio et Tournier ; elle est considérée comme une grande poétesse grecque qui écrivait en français. Elle traverse le temps et arrive à toucher le cœur des lecteurs et du public grec.³⁶

Du côté polonais, Natalia Nielipowicz part de l'intervention d'Aleksander Abramowicz au colloque de Tours en 1985, « Marguerite Yourcenar face à la critique polonaise », dans lequel il démontre que la critique polonaise a sous-estimé l'écrivaine française car très loin du centre d'une pensée d'avant-garde en quête de modernité : cette critique ne reconnaît qu'une vision sartrienne de l'écriture yourcenarienne.³⁷

Dans son étude, Nielipowicz veut présenter l'image que se fait la critique polonaise de l'œuvre de Yourcenar depuis la présentation de l'article de Abramowicz à travers des comptes rendus, des journaux, des quotidiens et des

³² Constantin DIMARAS, « À la barre du témoin », *Cahiers Marguerite Yourcenar*, n. 3, 1988, pp. 28-29.

³³ André TOURNEUX, « Présentation critique de Constantin Cavafy (Gallimard 1958). Genèse et réception d'une œuvre de Marguerite Yourcenar », dans le dossier du *Bulletin SIEY* n. 27, décembre 2006.

³⁴ Actes *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, SIEY, Tours, 2000, pp. 343-362.

³⁵ Actes *Marguerite Yourcenar. Écrivain du XIXe siècle ?*, SIEY, Clermont Ferrand, 2004, pp. 307-316.

³⁶ Pour cette étude, T. Kadagloul a analysé presque toutes les interventions des chercheurs yourcenariens sur Yourcenar et le monde grec à l'occasion des colloques, mais aussi les représentations théâtrales des œuvres yourcenariennes en Grèce.

³⁷ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 141.

revues littéraires de spécialistes et passionnés de la littérature universelle. Après 1985 des nouvelles traductions des œuvres yourcenariennes voient le jour en mettant en valeur son individualisme, son style inimitable et son langage de perfection. L'œuvre de Yourcenar est importante pour son histoire sur l'homme, sur la nécessité des recherches, sur les questions les plus importantes de la vie. Cette intervenante polonaise présente quelques critiques contre l'œuvre yourcenarienne, comme A. Poteczek et K. Kofta, mais aussi quelques critiques favorable à cette œuvre, comme P. Gozliniski. Selon les critiques polonais les pièces de Yourcenar s'inscrivent dans le courant des libres interprétations des mythes faites par Cocteau, Gide, Sartre, Giraudoux, même si pour D. Dabrowska l'œuvre yourcenarienne est plus proche des doutes shakespeariens. Yourcenar gère très bien l'action et la structure du mythe récréé et déformé. Les critiques polonais ont apprécié Yourcenar-essayiste et s'accordent que les essais sont son genre d'élection. On admire d'un côté la sagesse et l'intellectualisme, de l'autre le caractère fauve et sombre de son imagination et de sa sensibilité. Un d'entre eux, M. Tomaszewski, cherche à éveiller l'intérêt des lecteurs à l'œuvre inestimable de Yourcenar avec son travail « Une promenade au Mont Noir ». ³⁸ Mais, malgré cela, quelques œuvres yourcenariennes, comme *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Nouvelles orientales* et *Mémoires d'Hadrien*, ne trouvent aucun écho auprès de la critique polonaise et l'attitude des lecteurs polonais n'a pas changé de manière remarquable depuis 1985. ³⁹

Maintenant on fait un voyage de beaucoup de kilomètres et on arrive au Japon. À partir de sa communication ⁴⁰ au colloque de Cluj-Napoca du 2003 sur l'histoire générale de la traduction japonaise des romans yourcenariens, Osamu Hayashi veut tenter d'entrevoir, par le biais de la traduction, l'état de réception de l'œuvre yourcenarienne par le public japonais. Le premier livre traduit en japonais est *Mémoires d'Hadrien* en 1964 ; ensuite, en 1970, on a la traduction de *L'Œuvre au Noir* et, en 1978, celle de *Denier du rêve*. Lors de la décennie suivante on assiste à un engouement autour de Yourcenar surtout pour *Mishima ou la vision*

³⁸ M. TOMASZEWSKI, « Une promenade au Mont Noir », Naglos, n. 13, 1997, pp. 65-85.

³⁹ Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 151.

⁴⁰ Osamu HAYASHI, « Traduire Yourcenar en japonais », dans *Marguerite Yourcenar, citoyenne du monde*, SIEY, 2006, pp. 157-164.

du vide, sorti au Japon en 1982. La romancière française partage avec cet auteur japonais le même intérêt pour l'Antiquité gréco-romaine et surtout pour le mode des amitiés masculines. Les traducteurs japonais yourcenariens traitent deux thèmes de son œuvre : celui du voyage et de la vie nomade et celui de l'amitié masculine.

Pour ce qui concerne l'influence de Yourcenar sur les écrivains japonais, Hayashi constate qu'aucun homme de lettres japonais n'a pas cité le nom de la romancière. Seul Nanami Shioono a fait référence à elle dans *Histoire des Romains*⁴¹, un volume qui retrace l'histoire de Rome dès sa fondation jusqu'à la chute de l'Empire Romain d'Occident. Mais le livre le plus important au Japon sur l'écrivaine est *Yourcenar no Kotsu*⁴², écrit par Atsuno Suga. Il s'agit d'une biographie de Yourcenar, une étude littéraire de ses œuvres, un récit autobiographique de l'auteure et une profonde réflexion sur le temps et la mémoire. Bref, un livre polyphonique où s'entrecroisent la voix de l'auteur, celle de Yourcenar et celles de ses personnages. Hayashi remarque qu'au Japon en 2007 se prépare la traduction du *Labyrinthe du monde*, qui montre chez les lecteurs une curiosité et un intérêt pour le récit autobiographique de l'écrivaine française.

On reste au Japon pour la communication de Naoko Hiramatsu « La réception de l'œuvre yourcenarienne au Japon : critiques et recherches ». Au début de l'article on a un renvoi à son texte « Réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar au Japon »⁴³ paru dans le *Bulletin de la SIEY*, n. 19 du 1998. Et dans cette nouvelle analyse Hiramatsu cherche à retracer le développement et l'approfondissement des études japonaises sur l'écrivaine française. Elle veut éclairer un aspect intéressant de l'œuvre yourcenarienne : la question de l'Orient. Pour compléter l'étude de Hayashi, du point de vue académique, elle se concentre sur les critiques et les recherches parues dans les revues universitaires. Beaucoup d'articles se concentrent sur la perspective comparatiste en traitant de la relation entre Yourcenar et Mishima, pour montrer l'analogie voire la différence entre les

⁴¹ Nanami SHIOONO, *Histoire des Romains*, Tokyo, Shinchôsha, 1992-2006.

⁴² Atsuno SUGA, *Yourcenar no Kotsu*, Tokyo, Kawade-Shobo, 1996.

⁴³ Naoko HIRAMATSU, « Réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar au Japon », *Bulletin SIEY* n. 19, 1998, pp. 167-171.

deux écrivains. À cet égard le colloque de Tokyo en 2004, *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*, a ouvert la porte à de nouveaux chercheurs japonais.

Dans une deuxième partie Hiramatsu analyse le dossier de presse japonais sur Yourcenar. Le nom de l'écrivaine est associé presque toujours à des événements relatifs à ses traducteurs. Un ami de Yourcenar et traducteur de son œuvre lui dédie beaucoup d'articles qui soulignent son écriture classique, son érudition, son entrée à l'Académie Française ; tandis que les comptes rendus des livres présentent seulement l'histoire de ses œuvres. Ensuite cette intervenante retrace les sujets traités par les critiques et les méthodologies adoptées par les recherches. L'analyse de la réception de Yourcenar à travers le prisme des études critiques et du dossier de presse prouve la variété des domaines d'intérêt mais atteste l'insuffisance d'une vision plus large qui puisse englober des points de vue de chercheurs et de spécialistes différents concernant l'universalité de l'œuvre yourcenarienne.

À la fin de son étude, Hiramatsu ajoute une annexe avec une liste d'articles de revues académiques japonaises (1999-2007).

Dans le même registre on retrouve la communication de Maria Rosa Chiapparo, « La réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar dans le monde lusophone : un cas marginal ». Les intellectuels des pays méditerranéens accordent une attention particulière à l'écrivaine pour exalter l'équilibre et la pureté de son écriture en tant que signe de renouveau de la plus noble tradition romanesque française.⁴⁴ Chiapparo s'intéresse au Portugal pour comprendre si la méconnaissance dans ce pays est due à un problème d'ignorance ou bien à la marginalité du monde intellectuel portugais. Elle s'est élue comme « lecteur-idéal » (qui n'a pas lu un texte en portugais). En s'appuyant sur le texte d'Isabel Dasilva Rêgo, *Marguerite Yourcenar en Portugal. Algunos aspectos de sua repressão*⁴⁵, et sur son propre article « De la définition d'un genre: la réception de *Mémoires d'Hadrien* à sa parution et la question de l'histoire »⁴⁶, Chiapparo analyse d'abord les traductions des œuvres yourcenariennes et des travaux

⁴⁴ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 173.

⁴⁵ Isabel DASILVA RÊGO, *Marguerite Yourcenar en Portugal. Algunos aspectos de su repressão*, Université de Aveiro, 2000.

⁴⁶ Maria Rosa CHIAPPARO, « De la définition d'un genre: la réception de *Mémoires d'Hadrien* à sa parution et la question de l'histoire », *Francofonia*, n. 47, 2004, pp. 59-82.

critiques après 1980. Ces textes laissent transparaître une perception originale de la personnalité de l'auteure de la part des intellectuels portugais. Mais la marginalité de la réception de l'œuvre yourcenarienne dans ce milieu intellectuel va de pair avec le non-conformisme qui a été attribué à l'écrivaine. À travers la lettre écrite par Yourcenar à sa traductrice Maria Lames en 1968, Chiapparo remarque qu'il paraît légitime de se demander si c'est plutôt la critique portugaise qui a surestimé le « problème » du rôle de la femme écrivain et de l'acceptation de son homosexualité dans le milieu intellectuel du XXe siècle⁴⁷. Maria Lames fut exilée pour son engagement dans le combat pour l'émancipation de la femme en Portugal. Et Yourcenar était elle-même anticonformiste pour ses choix personnels de vie et d'écriture et aussi pour sa vision de la politique. Dans certains articles analysés par cette chercheuse italienne, Yourcenar est rapprochée de Sartre et Aragon, deux écrivains qui avaient fait du combat politique le sens même de leur écriture. Pour conclure, Chiapparo affirme que les conditions historico-politiques du Portugal des années 60-70 ont conditionné le processus de réception critique de l'œuvre yourcenarienne, vue comme non intégrée à la norme, à contre-courant, malgré son écriture "classique".

Du Portugal on se déplace aux pays germanophones avec l'intervention de Walter Wagner qui veut donner une vue d'ensemble de la présence de Yourcenar dans ces pays et évaluer l'importance de ses écrits en Allemagne, Suisse allemande et Autriche. Il fonde son étude sur les traductions, sur l'épitéxte de la critique universitaire, les ouvrages de vulgarisation, la presse et la littérature. En particulier sur les traductions de Rolf et Hedda Soellner, la thèse universitaire de l'Autrichienne Helga Ebermann⁴⁸ et Michaela Fiala⁴⁹ et de l'Allemande Angelika Vens⁵⁰, sur le texte de Felicitas Von Lovenberg *Mit Lodender Feder und Kùlhem Blick*⁵¹, sur la *Bibliographie d'histoire littéraire française*⁵², fondée par Otto

⁴⁷ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 185.

⁴⁸ Helga EBERMANN, *L'image de l'histoire dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, 1999.

⁴⁹ Michaela FIALA, *Le cercle littéraire autour de Nathalie Barney*, 2004

⁵⁰ Angelika VENS, *Passé re-composé. Les formes de la re-présentation du passé dans l'œuvre de Yourcenar*, 2001.

⁵¹ Felicitas VON LOVENBERG, „Mit Lodender Feder und Kùlhem Blick“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7 juin 2003, p. 131.

⁵² *Bibliographie d'histoire littéraire française*, fondée par Otto KLAPP, éditée par Astrid KLAPP-LEHMANN, tomes VIII-XLIV, Francofort, Vittorio Klostermann, 1970-2006.

Klapp, et sur la biographie de Dietrich Gronau *Marguerite Yourcenar Wanderin im Labyrinth der Welt*⁵³.

Comme constaté par Wagner,

sur le plan quantitatif, la perception de Yourcenar par la critique universitaire est extrêmement faible Outre-Rhin, si on la compare à la production d'articles dans les pays de langue latine. En revanche, la presse a systématiquement discuté chaque livre de Yourcenar qui est sorti en Allemagne [...] ⁵⁴.

Les critiques soulignent le détachement de Yourcenar à cause de son style et de son attitude à l'égard du présent. La romancière transporte le lecteur dans un passé lointain. L'image de Yourcenar Outre-Rhin est contradictoire à cause de son œuvre trop savante pour un public moyen, car elle ne mystifie pas les véritables destinataires de son œuvre : l'élite intellectuelle. Pour cette raison la critique germanophone accorde à l'écrivaine française une place marginale.

Après ce "voyage" dans le monde germanophone, on passe au Nord, en Scandinavie, avec Kasja Andersson et son travail « Autour de deux décennies de critique littéraire en Suède : vie et œuvre de Marguerite Yourcenar ». L'écrivaine entre très tôt en contact avec les contes de H. C. Andersen et plus tard avec les pièces de H. Ibsen. Elle reçoit en 1953 une invitation afin de se rendre, accompagnée par Grace Frick, dans les pays nordiques. Anderson remarque de cette façon le côté psychocritique de son analyse, en rappelant l'épître de son article « Marguerite Yourcenar et la Suède : une longue amitié »⁵⁵, présenté à l'occasion du colloque tenu à l'Université de Montréal en 1996. Cette intervenante souligne que la mort de la romancière a donné lieu à plusieurs articles dans la presse suédoise, elle a été source d'inspiration pour des comptes rendus sur *Comment Wang-Fô fut sauvé*, sur *Alexis ou le Traité du vain combat* et sur *Quoi ? L'Éternité*. Mais la Suède assiste aussi à des représentations théâtrales de quelques œuvres yourcenariennes, comme *Electre ou la chute des masques*, *Le Mystère d'Alceste*, *La Petite Sirène*, *Marie-Madeleine*.

⁵³ Dietrich GRONAU, *Marguerite Yourcenar Wanderin im Labyrinth der Welt*, Munich, Heyne Verlag, 1992, 239 pp.

⁵⁴ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 213.

⁵⁵ Actes *Marguerite Yourcenar. Écriture de l'autre*, Direction Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron, XYZ, Coll. Documents, Montréal, 1997, pp. 91-115.

Quant à l'avenir de l'œuvre de Yourcenar en Suède, Anderson est pleine d'espoir.

En restant dans le monde scandinave, Andrea Hynynen présente son étude sous le titre « La réception critique de Marguerite Yourcenar en Finlande ». Même si l'écrivaine française est assez inconnue dans ce pays, malgré le succès de *Mémoires d'Hadrien*, la réception de son œuvre se produit à travers des revues, des magazines, des périodiques et des livres. Hynynen propose de diviser la critique yourcenarienne finlandaise en quatre catégories : des comptes rendus et des résumés sur la base des traductions ; des articles qui présentent l'écrivaine et l'œuvre en général ; des articles qui étudient en profondeur l'œuvre de Yourcenar ; des mémoires et des thèses faites à l'université.⁵⁶ Parmi tous ces documents qui forment un copieux épitexte, la chercheuse finlandaise choisit de se concentrer sur la première catégorie car les comptes rendus représentent l'image que reçoit le grand public de Marguerite Yourcenar. La critique finlandaise se montre très favorable aux livres de la romancière française et les *Mémoires d'Hadrien* restent en position privilégiée.

Pour conclure, Hynynen affirme qu'en Finlande on a des lecteurs qui commentent l'œuvre yourcenarienne sans trop la connaître ; des gens de lettres francophiles très favorables à Yourcenar, auteure classique, érudite, universelle et humaniste ; et des jeunes chercheurs qui veulent mettre en question la légende et la position de Yourcenar en soulignant les éléments subversifs et troublants de ses livres, surtout par rapport à la sexualité.⁵⁷

Voilà un panorama exhaustif de la réception critique de l'œuvre yourcenarienne dans beaucoup des pays du monde : le nom de Marguerite Yourcenar, même si superficiellement, est connu et quelques unes de ses œuvres sont devenues objet d'étude dans des environnements non-français.

⁵⁶ De 1953 à 2007 en Suède trente-trois textes sur Marguerite Yourcenar ont vu le jour. Parmi les traductions des livres yourcenariens en finnois on signale les *Mémoires d'Hadrien* parues en 1953, *Dernier du rêve* en 1961, *L'Œuvre au noir* en 1969, *Le Coup de grâce* en 1988, *Alexis ou le traité du vain combat* en 2001 et *Anna, soror...* en 2002. Parmi les études universitaires on trouve 2 mémoires de maîtrise et une thèse de doctorat, à part le travail d'Andrea Hynynen, son mémoire « Étude de la relation de l'empereur Hadrien avec le jeune grec Antinoüs dans le roman historique les *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar. Le fictif mêlé aux faits authentiques » (Åbo Akademi 1999), et sa thèse de doctorat (Åbo Akademi 2003) « Hadrien et la relation intime ».

⁵⁷ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 241.

On passe maintenant à la troisième section du colloque, « Au fil des œuvres », qui porte sur la critique d'œuvres particulières : *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, *L'Œuvre au noir*, *La Couronne et la lyre*.

Triantafyllia Kadoglou centre son travail sur *Alexis ou le Traité du vain combat*. Dès sa publication dans les années 50-60, la critique littéraire de ce roman se focalise initialement sur la comparaison avec l'œuvre de Gide. Sans doute le péri-texte de la préface à cette œuvre permet de mieux comprendre les sources littéraires, et permet à Kadoglou de mieux se livrer à une analyse psychocritique. En particulier, cette intervenante remarque le compte rendu de cette œuvre fourni par Edmond Jaloux, qui affirme que ce texte n'est qu'une préface à un livre pas écrit. Pour mieux étudier le sujet de son étude, Kadoglou examine aussi le texte d'Ana Maria Sousa Aguiar de Medeiros *Les visages de l'autre. Alibis, Masques et Identité dans Alexis ou le traité du vain combat, L'Œuvre au noir et Mémoires d'Hadrien*⁵⁸, et beaucoup d'articles présentés à l'occasion du colloque *Marguerite Yourcenar et l'universalité* organisé à Tenerife en 1993.⁵⁹ Selon Kadoglou *Alexis ou le Traité du vain combat* a été l'objet d'une critique littéraire sans doute inépuisable parce que, comme Yourcenar l'a écrit dans la préface de 1963, le drame de Monique et Alexis n'a pas cessé d'être vécu et continuera tant qu'il y aura dans le monde des prohibitions.⁶⁰ La donnée centrale du roman est toujours actuelle.

André Tourneux propose un travail sur *Présentation critique de Constantin Cavafy*, sous le titre « “Servir de fil conducteur à une voix” : Yourcenar et la traduction des poèmes de Constantin Cavafy ». Cet ouvrage consacré au poète grec Cavafy a attiré l'attention des professionnels de la critique pour les difficultés de traduction et pour son message. L'examen présenté par Tourneux montre que la réception de ce livre distingue trois étapes.

⁵⁸ Ana Maria SOUSA AGUIAR DE MEDEIROS, *Les visages de l'autre. Alibis, Masques et Identité dans Alexis ou le traité du vain combat, L'Œuvre au noir et Mémoires d'Hadrien*, New York, Washington/Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, Paris, éd. Peter Lang, 1996.

⁵⁹ En particulier, l'article de Kajsa ANDERSON « Marguerite Yourcenar ou le don de l'universalité », le travail de C. Frederick and Edith FARRELL « Des mains pour toucher l'univers », l'intervention d'Elena Real « Marguerite Yourcenar : une écriture universelle », et son propre article « L'universalité dans les *Mémoires d'Hadrien* à travers le style, le temps et l'espace ».

⁶⁰ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 261.

La première, la genèse de l'œuvre, la passion de Yourcenar pour la Grèce. Tout commence à Athènes en 1935 quand Yourcenar prend contact avec Constantin Dimaras, un important écrivain grec. En se dédiant à l'étude génétique, Tourneux veut souligner la volonté de l'écrivaine de servir de fil conducteur à une voix, comme il a remarqué dans son dossier « Présentation critique de Constantin Cavafy (Gallimard 158). Genèse et réception d'une œuvre de Marguerite Yourcenar »⁶¹ et comme la romancière même a écrit dans une lettre adressée à Guy Dumur le 8 décembre 1952.

La deuxième étape est représentée par la synthèse des comptes rendus parus à la sortie du livre et il se dégage des lignes de force qui dessinent un horizon d'attente bien évident. Tourneux apporte une liste des comptes rendus de 1958 à 1959 qui donnent des considérations sur Cavafy et son œuvre, des références à la préface de Marguerite Yourcenar et à ses notes, des remarques sur la traduction française en prose. Les auteurs des comptes rendus se montrent fascinés par cette auteure et son œuvre. Ils reconnaissent la qualité d'analyse et d'écriture de Yourcenar, mais ils voient négativement le choix de l'écrivaine à traduire en prose l'œuvre de Cavafy. Seulement quelques-uns reconnaissent la beauté de la traduction, créative et soignée, marquée par une finesse linguistique.

La troisième étape montre quelques réflexions pour évaluer les nouvelles traductions et éditions dédiées à Cavafy. Concernant le problème de la traduction, beaucoup de textes de critique voient le jour, comme, par exemple, l'article d'Étienne Coche de la Ferté, « Madame Yourcenar et les scrupules du poète »⁶², et le texte d'Hélène Ioammidi « Le travail du poète et le problème de la traduction »⁶³, le travail d'Eugène de Saint-Denis « Avec Marguerite Yourcenar : apprendre à traduire »⁶⁴.

Tourneux propose ensuite une étude comparatiste entre la traduction des poèmes de Cavafy faite par Yourcenar et celle faite par Dominique Grandmont en 1999.

⁶¹ André TOURNEUX, « Présentation critique de Constantin Cavafy (Gallimard 158). Genèse et réception d'une œuvre de Marguerite Yourcenar », in Bulletin SIEY n. 27, 2006, pp. 113-242.

⁶² Étienne COCHE DE LA FERTÉ, « Madame Yourcenar et les scrupules du poète », *Cahiers des Saisons*, Paris, 1964, n. 38, pp. 301-305.

⁶³ Hélène IOAMMIDI, « Le travail de du poète et le problème de la traduction », *Critique*, Paris, 1972, tome 28, n. 299, pp. 364-368.

⁶⁴ Eugène de SAINT-DENIS, « Avec Marguerite Yourcenar : apprendre à traduire », *Bulletin Association Guillaume Budé*, n. 2, 1982, pp. 207-217.

Ce dernier travail amène à s'interroger sur ce qui reste aujourd'hui de l'œuvre de Yourcenar et à porter un jugement nuancé.⁶⁵ L'écrivaine française permet de saisir chez Cavafy entre la voix qui parle et la voix qui part. Yourcenar a adopté la poésie de Cavafy en prose et son style affleure, même si elle respecte l'humanisme de l'auteur grec, son originalité, son étrangeté.

L'attention de la critique passe maintenant à *L'Œuvre au noir* avec l'étude de Catherine Golieth « *L'Œuvre au noir* et la critique : *obscurum per obscurius* ». Son travail commence avec une affirmation : « La critique est aisée, seul l'art est difficile »⁶⁶. Mais pour ce qui concerne le roman de Zénon l'inverse est vrai. Golieth entreprend pourtant d'étudier l'effet classique sur la réception critique de ce livre, qui arrive à transformer les différents goûts subjectifs en un idéal stabilisé, objectif : il s'agit de grande littérature.⁶⁷ Cette exégète souligne que cet effet a été surmonté par l'ouverture de la critique littéraire à de nouveaux enjeux. Cette évaluation va vers un relativisme objectif qui la mène vers un rapprochement entre réception critique et anthropologie. Et chez Yourcenar les structures anthropologiques concernent l'imaginaire ou l'anthropologie du langage. Selon Golieth *L'Œuvre au noir* a passé avec succès toutes les épreuves dont disposent les critiques pour juger un texte littéraire : l'épreuve du temps (son succès), l'épreuve aléthique (il s'agit de l'histoire), l'épreuve esthétique (c'est beau), l'épreuve déontique (présence du sens moral). Ce roman se veut ainsi comme une œuvre collective. « La critique yourcenarienne s'est ouverte à la logique interne, à la structure et à la cohérence des systèmes de représentations construits par le texte et ses sources [...] »⁶⁸.

Toujours sur *L'Œuvre au noir* s'insère l'intervention de Francesca Melzi d'Eril, « La réception de l'histoire italienne et l'art dans *L'Œuvre au noir* : une étude génétique » Déjà le titre nous fait remarquer que cette analyse est le résultat de l'étude génétique, de l'activité créatrice de Marguerite Yourcenar. Sur la base du péri-texte offert par Yourcenar avec la note de composition du roman et

⁶⁵ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 291.

⁶⁶ Cfr., *ibid.*, p. 293.

⁶⁷ Cfr., *Ibid.*, p. 297.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 313.

à partir de son texte *Dans le laboratoire de Marguerite Yourcenar*⁶⁹, l'Italienne Melzi d'Eril compare le manuscrit de *L'Œuvre au Noir* de Harvard et la rédaction définitive qui, à son avis, sont différents. Vu que le texte est un objet graphique jusqu'au moment où entre en jeu l'interprétation du lecteur, chaque phase de l'élaboration représente un texte et pour le comprendre dans sa profondeur il faut connaître les avant-textes. L'étude des sources suppose aussi une théorie de l'intertextualité. Yourcenar opère une réécriture de documents, lectures, tableaux et épisodes : une réception de toute une culture littéraire, historique, scientifique européenne du XVIe siècle.⁷⁰

Pour terminer l'analyse de réception des œuvres yourcenariennes, Rémy Poignault propose une étude sur « La réception de *La Couronne et la Lyre* ». Il fonde son travail sur le péri-texte de recueils de traductions de poèmes grecs précédées d'une préface et d'une notice de présentation. Mais aussi l'épitéxte lui vient en aide : des travaux universitaires, des articles de quotidiens, les actes du colloque de Tours en 1997, *Marguerite Yourcenar : écriture, réécriture, traduction*⁷¹, les actes du colloque de Fukushima en 2004, *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*⁷², ceux du colloque de Firenze dans la même année, *Marguerite Yourcenar sur les traces des « accidents passagers »*⁷³, et, fondamental, le travail exhaustif de Françoise Bonali-Fiquet, *La réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Essai de bibliographie chronologique (1922-1994 et 1995-2006)*⁷⁴. Pour l'image de la Grèce et le message de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, la réception critique de *La Couronne et la Lyre* révèle un fort intérêt surtout à propos de la pertinence des choix, pour le sens actuel de l'hellénisme, la valeur de l'information scientifique et pour la qualité de la

⁶⁹ Francesca MELZI D'ERIL, *Dans le laboratoire de Marguerite Yourcenar*, Fasano, Schena Editore/Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2001.

⁷⁰ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 329-330.

⁷¹ Actes du colloque international *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction* tenu à l'Université de Tours (France) du 20 au 22 novembre 1997, sous la Direction de Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani, SIEY, Tours, 2000, 393 pp.

⁷² Actes du colloque international *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique* tenu à Tokyo (9-12 sept. 2004). Osamu Hayashi, Naoko Hiramatsu, Rémy Poignault éd., Clermont-Ferrand, SIEY, 2008, 396 pp.

⁷³ Actes du colloque *Marguerite Yourcenar sur les traces des « accidents passagers »* (Firenze, 18-19 octobre 2004), Direction : Eleonora Pinzuti, Roma, Bulzoni, 2007, 300 pp.

⁷⁴ Françoise BONALI-FIQUET, *La réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Essai de bibliographie chronologique (1922-1994) (1995-2006)*, Tours, SIEY, 1995, 2007.

traduction.⁷⁵ Pour conclure son intervention, Poignault donne une bibliographie des articles consacrés à cette œuvre.

La quatrième section analyse différentes approches critiques de l'œuvre yourcenarienne.

Dans son article « Autobiographie : équilibre entre classicisme et modernité », Mireille Douspis examine la réception de l'autobiographie yourcenarienne, le problème du genre littéraire, le problème du moi, le rôle de l'humanisme, de la métaphysique bouddhiste et des concepts philosophiques liés aux concepts scientifiques du XXe siècle. Son analyse se fonde sur beaucoup de communications présentées à l'occasion du colloque de Valencia en 1986, *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie*⁷⁶, mais aussi sur les actes d'autres colloques, comme celui tenu à Bogota en 2001, *Marguerite Yourcenar, écriture du moi*⁷⁷, celui tenu à Anvers en 1990, *Roman, histoire et mythe*⁷⁸, du colloque *Retour aux sources*⁷⁹, organisé à Cluj-Napoca en 1993, du colloque organisé à Tenerife en 1993, *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*⁸⁰, du colloque *Marguerite Yourcenar, écrivain du XIXe siècle ?*⁸¹, tenu à Thessalonique dans l'année 2000, et, finalement, le colloque de Roubaix en 2003, *Marguerite Yourcenar et l'enfance*⁸². Douspis souligne que, face au moi, le lecteur yourcenarien éprouve un sentiment d'étrangeté. Le concept d'universalité de l'être humain et le choix du mythe contribuent à donner une facture classique à

⁷⁵ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 353.

⁷⁶ Actes du colloque international *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie* tenu à l'Université de Valencia (octobre 1986), *op. cit.*

⁷⁷ Actes du colloque international *L'Écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, tenu à Bogota (4-7 septembre 2001), textes réunis par R. Poignault, V. Torres, J.-P. Castellani, M. R. Chiapparo éd., Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, 231 p.

⁷⁸ Actes du colloque international *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, tenu à l'Université d'Anvers (Belgique) du 15 au 18 mai 1990, Direction: Maurice Delcroix, SIEY, Tours, 1995, 524 pp.

⁷⁹ Actes du colloque international *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*, tenu au Centre d'Étude des Lettres Belges de Langue Française de Cluj-Napoca (Roumanie) du 28 au 30 octobre 1993, Direction: Rodica Lascu-Pop et Rémy Poignault, Libra et SIEY, Bucarest et Tours, 1998, 226 pp.

⁸⁰ Actes du colloque international *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, tenu à Tenerife (Espagne) du 17 au 19 novembre 1993, Direction: Maria José Vazquez De Parga, SIEY, Tours, Vol I (1994, 261 pp.), Vol II (1995, 300 pp.)

⁸¹ Actes du colloque international *Marguerite Yourcenar : un écrivain du XIXe siècle ?*, tenu à Thessalonique (2-4 novembre 2000) textes réunis par G. Fréris & R. Poignault Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, 437 p.

⁸² Actes du colloque international *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, tenu à Roubaix (6-7 février 2003), textes réunis par M. Laurent, R. Poignault, L. Waleryszak éd., Tours, SIEY, 2003, 235 pp.

un discours de soi qui garde toujours une grande réserve et de la distinction. Pour ce qui concerne la portée morale et philosophique, cette intervenante affirme que le *Labyrinthe du monde* ne correspond pas à la définition de l'autobiographie qui se caractérise par l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage⁸³. En concluant son analyse, Douspis fournit cinq annexes : la première portant sur les colloques consacrés à Marguerite Yourcenar ; la deuxième aux communications dans d'autres colloques ; la troisième sur les articles publiés dans les bulletins de la SIEY ; la quatrième sur les études publiées dans diverses revues ; la dernière sur de différents travaux, comme thèses, mémoires et d'autres ouvrages. Cette chercheuse a donc donné aussi un panorama récapitulatif de l'épître sur les textes et les rencontres consacrés à notre l'écrivaine.

Au contraire, Anne Boissier et Maurice Delcroix se dédient à un approche psychanalytique.

Dans son article « Yourcenar et Freud : un refus d'héritage », Boissier aborde le problème de l'influence de Freud dans la formation culturelle de Yourcenar, car elle a toujours réclaté que son seul maître a été Erasme. À propos du *moi* elle refuse l'héritage du psychanalyste allemand, puisque pour l'écrivaine française le phénomène freudien était seulement un caprice à la mode. En rappelant les mots de Yourcenar présents dans *Les Yeux ouverts*, Boissier souligne que surtout à propos de la polémique sur l'imaginaire, il y a entre les deux une fracture radicale. Toujours en s'appuyant sur l'épître du texte de Simone Proust, *L'autobiographie dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*⁸⁴, et du texte de Carole Allemand, *Marguerite Yourcenar en mal de mère*⁸⁵, cette intervenante disserte sur les rapports entre le conscient et l'inconscient et affirme que :

Marguerite Yourcenar s'inscrit dans une critique phénoménologique où le processus du rêve, de la création [...] abordait une frontière subliminale du *moi*, dans un devenir cosmique dont les lois nous échappent.⁸⁶

À son tour, Maurice Delcroix donne des réflexions « Sous les projections de la psychanalyse ». La psychologie et la sociologie ont connu un développement

⁸³ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 370-371.

⁸⁴ Simone PROUST, *L'autobiographie dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 1997, 367 pp.

⁸⁵ Carole ALLEMAND, *Marguerite Yourcenar en mal de mère*, Paris, Imago, 2004, 220 pp.

⁸⁶ Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 392.

considérable au XXe siècle. Delcroix se borne aux principaux éclairages que l'œuvre de Yourcenar a reçus particulièrement d'une psychanalyse d'obédience freudienne et lacanienne. Il se demande s'ils peuvent rendre compte de la spécialité littéraire. Sur ce sujet il rappelle et analyse trois ouvrages : *L'autobiographie dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*⁸⁷ de Simone Proust, roman familial centré sur la biographie de la romancière française ; *Yourcenar ou le féminin insoutenable*⁸⁸ de Pascale Doré, marqué par une éthique universaliste, où masculin et féminin se relativisent jusqu'à perdre leur sens ; et *Marguerite Yourcenar, une écriture en mal de mère*⁸⁹ de Carole Allemand, où l'auteur se dédie à une lecture du paratexte, obsession vraie de la maîtrise. Selon Delcroix, parmi ces lectures, « Allemand exceptée, les auteurs de ces textes ne s'astreignent pas à situer leur apport par rapport à celui de leurs consœurs »⁹⁰. Mais leurs approches psychanalytiques ont éclairé les motivations inconscientes de l'écriture yourcenarienne.

Toujours dans la même section d'étude s'insère Élène Cliche, qui propose une analyse du thème de l'écologie sous le titre « Réception au jardin : une éthique environnementaliste chez Marguerite Yourcenar ». Cliche aborde une réflexion sur la réception du discours écologiste dans l'œuvre yourcenarienne, en considérant la réception comme le champ absolu de lecture et de la sensibilité. Elle se livre à une analyse sociocritique des œuvres *Souvenirs pieux* et *Quoi ? L'Éternité*, voire à une étude de l'épitéxte caractérisée par son article paru dans le *Bulletin de la CIDMY* n. 2, « Marguerite Yourcenar et l'écologie »⁹¹, par les actes du colloque *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*⁹², tenu à l'Université de Parma, Bologna et Modena en 1999, et par le *Discours de réception à l'Académie française* en 1980. Selon

⁸⁷ Simone PROUST, *L'autobiographie dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, op. cit.

⁸⁸ Pascale DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999, 336 pp.

⁸⁹ Carole ALLEMAND, *Marguerite Yourcenar en mal de mère*, op. cit.

⁹⁰ Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 401.

⁹¹ Élène CLICHÉ, « Marguerite Yourcenar et l'écologie », dans *Bulletin CIDMY* n. 2, Bruxelles, 1990, 116 pp.

⁹² Actes du colloque international *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, tenu à Parma, Modena et Bologna (5-8 mai 1999), sous la direction de Carminella Biondi, Françoise Bonali Fiquet, Maria Cavazzuti et Elena Pessini, SIEY, Tours, 2000, 328 pp.

Cliche, chez Yourcenar, « l'éthique environnementaliste responsable est avant tout une position critique, critique par rapport à la destruction de la planète par la pollution de l'eau et de l'air, de tout être vivant par l'humain »⁹³.

À côté de cette analyse herméneutique, nous retrouvons aussi une étude sociocritique, puisqu'elle propose une étude de l'hymne à l'arbre laissé par Yourcenar dans ses textes *Écrit dans un jardin* et *Méditation dans un jardin*. Sans oublier l'importance de l'épitéxte : de son article « Marguerite Yourcenar et l'écologie » ; de l'œuvre de Simone Proust *L'autobiographie dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, où l'auteur souligne le lien entre la pensée orientale et écologique de Yourcenar ; du livre de Christian Dumais-Lvowski, *La promesse du seuil. Un voyage avec Marguerite Yourcenar*⁹⁴, qui raconte le voyage de l'écrivaine française au Maroc. Et la réception d'une œuvre environnementaliste se présente avant tout comme la lecture critique des signes du temps par l'écrivain, saisissant le réel, avec un regard tourné vers le futur, un combat écologiste d'avant-garde.

Alexandre Terneuil et Anne-Marie Prévot abordent la question du style.

« Les regards critiques posés sur un écrivain tentent souvent d'en définir la portée, la magie et le style »⁹⁵ : avec ces mots s'ouvre l'analyse proposée par Terneuil, « Les classiques contre les modernes. Lectures stylistiques de l'œuvre de Marguerite Yourcenar ». En rappelant la pensée d'Umberto Eco à propos de l'œuvre d'art, objet ouvert à une infinité de dégustations, cet intervenant affirme que cela n'a pas été le cas pour notre écrivaine. La convergence d'égards et d'accords sur les définitions d'une œuvre ont classé son style : écriture classique, œuvre moraliste et humaniste. Le style de Yourcenar a une filiation esthétique avec les romans d'analyse comme rappelle le livre *Idées sur le roman. Textes critique sur le roman français XIIIe-XXe siècles*, où on lit : « Marguerite Yourcenar entra en littérature à l'âge de vingt-six ans avec un roman d'analyse [...] *Alexis ou le Traité du vain combat* »⁹⁶. Dans ce travail, Terneuil veut

⁹³ Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 413.

⁹⁴ Christian DUMAIS-LVOWSKI, *La promesse du seuil. Un voyage avec Marguerite Yourcenar*, Arles, Actes Sud, 2002.

⁹⁵ Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 423.

⁹⁶ AA.VV., *Idées sur le roman. Textes critique sur le roman français XIIIe-XXe siècles*, sous la direction d'Henri Coulet, Paris, éd. Larousse, 1992, p. 363.

relativiser l'écart entre le classicisme et la modernité. Lui vient en aide le recueil *Radioscopie de Marguerite Yourcenar* par Jacques Chancel et les entretiens des *Yeux ouverts*. À travers cet épitexte, Terneuil comprend que le champ littéraire de Marguerite Yourcenar est formé par des expérimentations stylistiques, un refus de hiérarchie entre fond et forme : on est loin du classicisme littéraire⁹⁷. Yourcenar s'est exprimée sur le « Nouveau Roman », mais elle rejette les étiquettes. Elle parlait du livre comme d'une production, comme témoignent sa lettre envoyée à René Chural, le 30 décembre 1969, et la lettre adressée à Jeanne Carayon, le 3 novembre 1976. L'attention de Terneuil se déplace ensuite sur *Le Labyrinthe du monde*, caractérisé par un mélange des genres : on remarque un style classique mais construit en un collage générique, un montage des biographies. « Le processus stylistique classique trouble toute analyse »⁹⁸ et la modernité yourcenarienne est à trouver dans les thèmes plus que dans l'écriture. Il s'agit d'une modernité relative et compliquée.

C'est à Anne-Marie Prévot de conclure cette section, toujours en proposant une analyse pragmatique sous le titre « Réception stylistique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar : une écriture en ligne de faille ». Par cette approche stylistique de l'œuvre yourcenarienne, Prévot remarque que l'écrivaine s'inscrit dans une problématique du voile et du dévoilement. En s'interrogeant sur le style, la stylistique de l'œuvre dont il est question, elle veut en envisager l'originalité même dans les lignes de faille que trace l'écriture yourcenarienne. La stylistique interroge la rhétorique, la philologie et la linguistique ; elle travaille sur le discours du récit dans les prolégomènes. Et, à ce propos, Yourcenar a consacré une étude à Thomas Mann dans *Sous bénéfice d'inventaire* et une à Mishima dans *Mishima ou la vision du vide*. Prévot examine les paradoxes de l'écriture yourcenarienne à travers les études stylistiques centrées sur ce sujet. C'est-à-dire l'article d'Alexandre Terneuil, « Marguerite Yourcenar, critique d'art »⁹⁹, et celui de Francesca Counihan, « Analyse artistique et expérience esthétique : les

⁹⁷ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 428.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 435.

⁹⁹ Alexandre TERNEUIL, « Marguerite Yourcenar, critique d'art », dans *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, op. cit., p. 111-125.

approches critiques de Marguerite Yourcenar »¹⁰⁰, présentés à l’occasion du colloque de Parma, Modena et Bologna. Pour les lignes de faille seule l’écriture poétique peut accorder les oppositions, résoudre, l’espace d’un rythme, les contradictions.

L’étude stylistique « semble être efficiente pour observer dans la linéarité du tissu textuel les paradoxes singularité-universalité, le parler à voix basse et l’exterritorialité de la voix yourcenarienne et sa poésie profonde [...] »¹⁰¹. Les lignes de faille sont révélées par les différentes formes de l’analyse stylistique : écriture du fragment, écriture du seuil, de la frontière, jeu entre voile et dévoilement. Selon Prévot, l’écriture de Yourcenar tend à exposer l’envers de l’innommable dans le leurre de l’écriture et elle tisse des signes, des réseaux organisés subrepticement par le langage. Ce qui donne à son style une teneur fort moderne et un caractère inaccompli mais fulgurant représenté par la poésie.¹⁰²

Mais la réception d’un auteur se mesure aussi à son influence sur la littérature. Carminella Biondi prend Yourcenar comme sujet et base de sa création. Considérant la fortune critique extraordinaire de Marguerite Yourcenar, dont témoigne la bibliographie de Françoise Bonali-Fiquet, Biondi veut faire un bilan des influences exercées par l’écrivaine dans le domaine de la création. À part des bribes éparses – le travail de Florence Dupont *Adieu à Marguerite Yourcenar. Nouvelles occidentales*¹⁰³, le roman policier d’Estelle Mombrun, *Meurtre à Petite Plaisance*¹⁰⁴, et l’œuvre de Bérengère Deprez, *Kilomètre 7*¹⁰⁵ – l’intervenante rappelle qu’au centenaire de la naissance de Yourcenar, un romancier, Robert Lalonde, l’a choisie comme la protagoniste d’un de ce roman, *Le Jardin entouré de murailles*¹⁰⁶. Ce roman a été écrit à partir d’un épisode réel, le voyage de Yourcenar au Canada en 1957. Biondi affirme que ce livre est un

¹⁰⁰ Francesca COUNIHAN, « Analyse artistique et expérience esthétique : les approches critiques de Marguerite Yourcenar », dans *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d’une écriture critique*, op. cit., pp. 129-140.

¹⁰¹ Actes *La réception critique de l’œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 453.

¹⁰² Cfr., *Ibid.*, p. 453.

¹⁰³ Florence DUPONT, *Adieu à Marguerite Yourcenar. Nouvelles Occidentales*, Paris, Les Éditions des Femmes, 1978, 166 pp.

¹⁰⁴ Estelle MOMBRUN, *Meurtre à Petite Plaisance*, Paris, Viviane, Hanny, 1998.

¹⁰⁵ Bérengère DEPREZ, *Kilomètre 7*, Avin, Luce Wilquin, 2006.

¹⁰⁶ Robert LALONDE, *Un Jardin entouré de murailles*, Montréal, Boréal, 2002.

acte d'amour qui aide à mieux connaître et aimer Marguerite Yourcenar et son œuvre, et, pour cela, il mérite d'être connu par les spécialistes yourcenariens.¹⁰⁷

Ce premier bilan donne un regard quasi exhaustif sur la réception de l'œuvre yourcenarienne au cours de vingt années d'organisation de colloques consacrés à l'Académicienne française, ce qui met en évidence le triomphe du paratexte comme méthode d'approche préférée.

III. 4 Marguerite Yourcenar aux frontières du texte

Il faut remarquer que la réflexion sur le paratexte yourcenarien n'a pas commencé en 2007, mais treize ans avant avec le seizième colloque organisé en 1994 à l'École Normale Supérieure de Paris sous le titre *Marguerite Yourcenar aux frontières du texte*¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Cfr., Actes *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 465.

¹⁰⁸ Actes du colloque international *Marguerite Yourcenar aux frontières du texte* tenu à l'École Normale Supérieure (Paris) les 10-11 mai 1994, Société d'Étude du roman français du XXème siècle Roman 20-50, Université Charles de Gaulle-Lille III, 1995, 171 pp.

Intervenants Titre Intervention		Colloque: « Marguerite Yourcenar au frontières du texte », 1994										
		Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
									Péritexte	Építex-te		
Anne-Yvonne Julien « Présentation »			x									
Jacques Lecarme : « L'après-coup du <i>Coup de Grâce</i> »	x		x						x	x		
Josette Pacaly : « <i>Les Songes et les sorts</i> , préface et "dossier" »			x		x				x			
Maurice Delcroix : « Notes et annotations des <i>Carnets de notes de L'Œuvre au noir</i> »	x		x						x			
Michel Dupuis : « Herméneutique de seuils. Quelques exemples yourcenariens »			x						x			
Françoise Gaillard : « Marguerite Yourcenar, une figure de l'humanisme contemporain »			x						x			
Daniel-Henri Pageaux : « Du métatexte au paratexte. Jalons pour une esthétique de la création chez Marguerite Yourcenar »			x						x	x		x

Colloque: « Marguerite Yourcenar au frontières du texte », 1994										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Rémy Poignault : « Variations sur le mythe antique dans les préfaces de <i>Théâtre II</i> »		x	x	x	x			x		x
Bruno Tristmans : « Poétique du mythe dans <i>Les Nouvelles Orientales</i> de Marguerite Yourcenar »			x			x		x	x	
Fabrice Rozié : « Reflets de l'entre-deux-guerres dans le paratexte de Marguerite Yourcenar »			x				x	x	x	
Anne-Yvonne Julien : « Notes de lecture(s) des <i>Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien</i> , Rayons de Tibur et d'ailleurs... »									x	x
Béatrice Didier : « Le paratexte des œuvres autobiographiques »			x					x		
Philippe-Jean Cantichi : « Yourcenar en entretien un corpus "non autorisé" »			x	x		x			x	
Colette Gaudin : « Archives de Marguerite Yourcenar. Inventaires »			x	x				x	x	x
	2	1	14	3	2	7	1	12	7	4

Le paratexte représente un argument quantitatif composé par une abondance et une prodigieuse diversité du corpus para-textuel. C'est Anne-Yvonne Julien qui ouvre et présente les travaux. Elle aborde son discours d'ouverture sur le fait que Yourcenar est à contre-courant des modes : elle utilise le paratexte comme stratégie défensive. Le paratexte se veut comme « lieu d'inscription d'indicateurs génétiques qui peuvent induire à des (ré)lectures des textes qu'ils banalisent ou qu'ils annoncent »¹⁰⁹. L'écrivaine confie à cet escamotage l'espérance d'une ouverture dans le cadre d'une collaboration entre celui qui écrit les pages et celui qui les reçoit. Il représente un lieu d'initiation pour chercher des marges où le lecteur et le récepteur soient finalement comme herméneutes.¹¹⁰

Pour ce qui concerne l'utilisation du péri-texte et de l'épi-texte, Jacques Lecarme propose une réflexion sur « L'après-coup du *Coup de grâce* ». Ce roman yourcenarien décrit l'aventure des corps-francs allemands dans les États baltes occupés par l'Armée rouge. Cet intervenant suit l'ordre chronologique pour faire l'histoire de l'épi-texte entier. Il rappelle l'édition originale de ce livre du 1939 où le péri-texte était réduit au minimum, et la réédition du 1953 avec les corrections de Yourcenar. Dans la préface à la troisième édition du 1966, la romancière utilise le péri-texte pour interpeller par avance le lecteur et le critique. Dans le prologue le narrateur est extra-hétéro-diégétique et introduit un narrateur second intra-homodiégétique¹¹¹, vu que le lecteur du 1939 ne connaissait rien de la vie de Yourcenar. Lecarme analyse aussi l'épi-texte oral des entretiens avec Rosbo, ceux avec Galey, ceux de Chancel, de Pivot et d'autres qui ont rencontré l'écrivaine.¹¹² Lecarme souligne que Yourcenar retouche son texte, le réinvente et réinvente son passé avec la liberté insolente des artistes majeurs.

Josette Pacaly propose, à son tour, un travail ayant pour titre « *Les Songes et les Sorts*, préface et "dossier" », textes présentés dans l'édition de la Pléiade. Cette intervenante a décidé de braver le défi ouvert ou masqué devant lequel Marguerite Yourcenar tient la lecture psychanalytique. D'abord elle se consacre à une analyse du péri-texte du titre de ce livre et rappelle la théorie freudienne à propos des

¹⁰⁹ Cfr., *ibid.*, p.11.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹¹¹ Cfr., *ibid.*, p.19.

¹¹² Le texte définitif de cette œuvre est contenu dans les œuvres romanesques de la Pléiade.

rêves, en soulignant la possible source yourcenarienne. Quant au dossier, il comporte quelques récits de rêves que l'écrivaine a tenu à dater et à commenter pour éviter au lecteur de prendre des récits des rêves authentiques pour des poèmes en prose. En analysant quelques rêves, Pacaly retrace des analogies avec l'œuvre de Lacan. L'ensemble des réflexions sur *Les Songes et les Sorts* se veut ainsi focalisé sur le paratexte entier pour aborder une analyse psychocritique documentée.

De son côté, Maurice Delcroix offre une réflexion sur « Notes et annotations des *Carnets de L'Œuvre au noir* ». Il paraphrase les paroles d'Yvon Bernier, au sujet des notes de Marguerite Yourcenar, présentes dans son introduction de la *Nouvelle Revue Française*¹¹³, en particulier, l'introduction à ces notes dans l'édition de 1984 et dans celle de 1985. Delcroix se livre à une analyse herméneutique des pages (huit) retirées par Bernier et de celle déplacées (cinq pages du début à la fin). Sur la base de la datation fournie par Bernier, Yourcenar apparaît comme la première critique de son livre. Les notes tardives attestent « une relecture de l'œuvre selon l'esprit de la vie qui a suivi et de la mort qui va suivre »¹¹⁴. Les notes incitent Delcroix à aborder d'autres points de vue sur le rapport du genre à l'essai ou à la préface. Par exemple, le dialogisme est utile comme structuration binaire, thèse et antithèse, et, surtout, comparaison de deux personnages. Dans cet ordre d'idées, le lecteur se révèle très important pour la stratégie de la communication littéraire.

Pour conclure Delcroix affirme que

[...] aux frontières du texte, les imperfections du corpus laissent transparaître une stratégie de l'*ego* si impérieuse que, l'âge aidant, elle ne prend même plus la peine de dissimuler son autosuffisance ou, du moins, n'en a plus la force.¹¹⁵

Toujours en restant sur les frontières ou seuils de l'œuvre yourcenarienne, Michel Dupuis réfléchit sur l'« Herméneutique de seuils. Quelques exemples yourcenariens ». Il souligne que, comme l'analyse philosophique, l'analyse herméneutique peut réinscrire les gestes de l'écriture et de la lecture. Et

¹¹³ Nn. 452-453 (septembre-octobre 1990), pp. 38-53 et 54-67.

¹¹⁴ Actes *Marguerite Yourcenar aux frontières du texte*, op. cit., p. 49.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

l'herméneutique des seuils concentre l'essence du questionnement herméneutique général : le miracle de la lecture.

Dans cet article, Dupuis se propose d'esquisser la question de la paternité du texte écrit et d'indiquer quelques exemples de cette problématique dans les préfaces et les postfaces yourcenariennes. D'abord il rappelle l'histoire de l'herméneutique en focalisant son analyse sur la « paternité du texte », sur la question du parricide. À ce propos il se livre à une analyse psychocritique en soulignant la connaissance des textes de Platon, Nietzsche, Heidegger et Gadamer par Yourcenar. La pureté de l'interprétation est heureusement redevenue l'ardeur de la sollicitation herméneutique, la vigueur du questionnement du texte : c'est ici que le lecteur rencontre le texte. Le lecteur, par l'écriture, se fie à des « épreuves étrangères », se contente d'un pseudo-savoir. Dans ce contexte, l'écriture ressemble à la peinture ; le texte est lancé au gré des courants des lecteurs et, ainsi, la discussion critique peut s'ouvrir.

Le thème du parricide et le mythe de l'écriture indiquent que l'herméneutique engage la question du père de deux manières : une novatrice qui s'ouvre à la dialectique comme méthode et ontologie ; l'autre assez conservatrice même avec des échos.¹¹⁶ D'un côté, le texte demande qu'on le sollicite vigoureusement ; de l'autre, il est fragile, il se donne sans retenue, mais il mérite tous les égards.

Dupuis continue sa réflexion en évoquant des thèmes particuliers abordés dans le paratexte yourcenarien : le privilège et la responsabilité du *je*. Ce *je* suggère la prétention, les moyens et les limites du travail de la reconstruction par l'écriture. Ainsi le lecteur attentif peut distinguer l'auteur-scripteur et le narrateur. Le narrateur paratextuel reçoit chez Yourcenar quelques caractéristiques en demi-teintes et peu flatteuses¹¹⁷. De cette façon un double *je* dans le paratexte s'adresse au destinataire, l'un à l'intérieur, l'autre à l'extérieur. Cette considération résulte de la postface aux *Nouvelles orientales*, de la préface au *Coup de Grâce* et de celle d'*Alexis ou le traité du vain combat*. Les paratextes yourcenariens y racontent l'histoire des textes, semblent s'avancer déjà vers la fiction. Ils participent de l'ambiguïté des textes et, en même temps, ils en appellent à nous

¹¹⁶ Cfr., *ibid.*, p. 59.

¹¹⁷ Cfr., *Ibid.*, p. 62.

pour construire un “entre-deux”. En rappelant Levinas, Dupuis affirme que le paratexte est une initiation à la rencontre, il appartient à l’art de se faire aimer.

Réflexion minutieuse et intéressante celle de cet intervenant, qui embrasse *in toto* l’analyse générale du paratexte yourcenarien, “arme” scrupuleusement employée par Yourcenar pour créer un rapport de confiance et d’entente avec le lecteur.

« Marguerite Yourcenar, une figure de l’humanisme contemporain », voilà le titre de l’étude proposée par Françoise Gaillard, centrée sur la réception critique de *Mémoires d’Hadrien*. L’objet de cette interrogation est la vérité libre retrouvée par la romancière dans ce siècle : elle a retrouvé la liberté, elle reprend la critique de Nietzsche au Christianisme, comme Gaillard retrouve dans le péri-texte de *Carnets de notes de Mémoires d’Hadrien*. L’humanisme de Yourcenar a des bases plus matérialistes que morales. Le miracle de ce livre réside dans les retrouvailles avec un monde païen où le souci de soi et le souci des dieux ne se confondent pas. C’est ainsi que les *Mémoires d’Hadrien* représente la morale de l’homme libre. Gaillard explique les raisons de l’intérêt que l’écrivaine porte au II^e siècle, comme la conception grecque de “liberté” et la conception de l’immoralité par l’art. Cette intervenante souligne dans les *Mémoires d’Hadrien* l’opposition entre deux cultures : celle d’Hadrien, pour qui l’éthique prend forme dynamique d’une esthétique de l’existence, et celle de l’espace judéo-chrétien, où la morale se veut une soumission mortifère à la loi. Le modèle grec prend avec cette œuvre une valeur philosophique.¹¹⁸

De son côté, Daniel-Henri Pageaux donne une réflexion « Du métatexte au paratexte : jalons pour une esthétique de la création chez Marguerite Yourcenar ». Dans les préfaces, postfaces et notes, l’écrivaine rappelle l’histoire de la fiction, sa genèse, ses rapports avec la biographie, et elle donne ses sources et des réflexions. Le premier et véritable essai d’écriture romanesque et postérieur à la rédaction de la fiction est la postface à *Anna, soror...*, où l’écrivaine se livre à une réflexion sur Thomas Mann. À côté, dans le texte *En pèlerin et en étranger*, il y a un passage qui annonce le début de l’essai sur Mishima. Un fil conducteur parmi les œuvres yourcenariennes et ses paratextes peut se retrouver dans la continuité d’idées qui accompagne le lecteur tout au long de sa découverte du monde yourcenarien.

¹¹⁸ Cfr., *ibid.*, p. 74.

L'écrivaine dans ces textes fait référence à Racine, à la querelle de Picard (critique ancienne) contre Barthes (nouvelle critique), et à Proust et son *Contre Sainte-Beuve*.

Pour ce qui concerne l'érudition, Marguerite Yourcenar et Virginia Woolf préfèrent une écriture de l'introspection et sont à la recherche d'une voix authentique par laquelle la personne s'impose. Pour l'écrivaine française, « l'histoire, le matériau historique, la matière poétique est aussi le recours à l'écriture, pour l'imagination »¹¹⁹.

Comme dans la pensée yourcenarienne, à côté du sujet historique, on retrouve ici celui du mythe avec l'étude proposée par Rémy Poignault, « Les variations sur le mythe antique dans les préfaces de *Théâtre II* ». Dans les *Carnets de notes d'Electre*, Yourcenar établit une distinction entre mythe, histoire, légende et thème théâtral. Sur la base de ces remarques, Poignault donne une réflexion sur le mythe en se centrant sur la longue genèse des trois pièces réunies dans *Théâtre II* (1971). En 1944-1945 deux articles sont parus dans *Les Lettres françaises* sous le titre de *Mythologie II. Alc este* et *Mythologie III. Ariane-Electre*, des essais parus dans *Electre ou la Chute des masques*, dans *Le mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure ?* Ces œuvres sont réunies dans le même volume et précédées par « Examen d'Alceste » et « Thésée, aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie », mais ces prépublications ont été remaniées par Yourcenar dans les éditions du Plon de 1954 et 1963.

Selon Poignault, les préfaces de *Théâtre II* donnent des indications sur le traitement du mythe chez les Anciens, son évolution, avec la fonction de l'auteur antique Euripide qui a conféré au drame d'Electre une dimension psychologique susceptible de nous toucher davantage que les pièces de ses prédécesseurs.¹²⁰ Pour Yourcenar, Euripide est le père du théâtre à partir de l'âge baroque, et elle a actualisé le mythe. Dans ses préfaces elle précise l'orientation qu'elle a voulu donner à la matière mythique. Ces textes informent le lecteur de la genèse du travail et lui fournissent des indications sur la composition des œuvres qui prennent place dans une longue tradition littéraire, comme le "thème du comment" de Genette. Yourcenar analyse la nécessaire évolution des thèmes

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹²⁰ *Cfr.*, *ibid.*, p. 91.

mythologiques et marque son originalité. Ses préfaces sont une déclaration d'intention, des guides de lecture et d'explication sur les choix. Pour ce qui concerne la réécriture de ces textes, la romancière est près de Racine.

Après cette étude du péri-texte, Poignault offre aussi une analyse lexicale et pragmatique de la phrase liminaire de *Théâtre II*.

Au sujet du mythe, Bruno Tritsmans propose une réflexion sur la « Poétique du mythe dans *Les Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar ». Il s'interroge sur le projet initial, historique, du 1938, et se propose de suppléer la « préface » absente. Cet intervenant prend comme base pour son étude l'épitéxte des *Yeux ouverts*, les entretiens avec Patrick de Rosbo et ceux avec Chancel, l'article d'Yvan Leclerc « Comment parler de soi ? »¹²¹, présenté à l'occasion de la journée d'étude de Pavia en 1985, le travail de Colette Gaudin, « Préface : genèse de la fiction ou effacement du moi »¹²², exposé au colloque de Valencia dans la même année, et le livre de Josyane Savigneau *Marguerite Yourcenar, invention d'une vie*. Et, ensemble, il donne une analyse herméneutique des œuvres yourcenariennes *Diagnostic de l'Europe* et *Discours de réception à l'Académie Française*, deux travaux consacrés à R. Caillois, qui peuvent se lire en miroir.

Tritsmans arrive à affirmer que dans *Les Nouvelles orientales* Yourcenar inscrit l'histoire orientale dans un cadre occidental. Il s'agit d'un projet oppositionnel qui consiste à conférer au mythe, associé à l'instinct, une valeur de rupture voire de renouveau possible par rapport à la pensée et la société occidentales. Cet intervenant s'interroge sur la façon dont ce texte, qui porte la trace ancienne d'initiation ainsi que de la déception qui a suivi, est redonné à lire dans et par le paratexte. Il lui semble que deux stratégies sont mises en œuvre : l'éliision et la reformulation, le déplacement de sens. *Les Nouvelles Orientales* appartient à un discours historiquement situé, daté, et pour lequel les travaux d'avant-guerre de Caillois peuvent servir de révélateur. Elles offrent des valeurs opposées qui relèvent du mythe. Le post-scriptum à cette œuvre offre à lire comme l'empreinte vide d'un discours originaire et représente « un des paratextes les plus décevants, mais, en même temps, un des masques les plus efficaces »¹²³.

¹²¹ Yvan LECLERC, « Comment parler de soi ? », *Il Confronto letterario*, *op. cit.*

¹²² Colette GAUDIN, « Préface : genèse de la fiction ou effacement du moi », *op. cit.*

¹²³ Actes *Marguerite Yourcenar aux frontières du texte*, *op. cit.*, p. 112.

L'attention passe maintenant aux *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, premier jalon d'un cycle de commentaires paratextuels. Sur ce texte Fabrice Rozié centre son étude « Reflets de l'entre-deux-guerres dans le paratexte de Marguerite Yourcenar » fondé sur l'analyse sociocritique. Par exemple, l'érotisme est indirectement mis en scène par l'évocation de longues années folles. Et le portrait de l'écrivaine elle-même est donné au lecteur du paratexte, car la revendication du statut de poète s'accompagne d'un discours sur la littérature. La période de l'entre-deux-guerres représente une manière d'acmé poétique. Rozié se dédie après à l'analyse du discours politique de l'après guerre et des sentiments de fascination et de répulsion traduits par l'auteur dans le paratexte. À travers les entretiens radiophoniques de Yourcenar avec Patrick de Rosbo, cet intervenant affirme que, comme

seuil de l'œuvre, le cycle du paratexte tente sur plus de trente années de jointoyer le genre du roman et la manière autobiographique tout en explorant une nouvelle acceptation du "je" dans la prose [...]. Le paratexte [...] permet à un "je" poétique de s'élaborer et rend possible l'écriture du *Labyrinthe du monde*.¹²⁴

À son tour Anne-Yvonne Julien propose une étude sur les « Notes de lecture(s) des *Carnets de notes des Mémoires d'Hadrien*, *Rayons de Tibur* et d'ailleurs », en rappelant que Yourcenar était fascinée par les archéologues de l'ancienne Bretagne. Les *Carnets* sont une invitation pour le destinataire à reconsidérer "autrement" ce que le texte donne à lire. Sur la base de l'épître de l'étude d'Henriette Levillain sur Yourcenar et des actes du colloque de 1990, *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, la lecture personnelle de Julien retrace trois perspectives de recherche à ce propos.

Une première piste est représentée par quelques notes, états de projets ébauchés, rêvés ou fantasmés. Quant à ce dernier point, Yourcenar a partagé avec Flaubert la nostalgie d'un "âge d'or" antique. L'écrivaine a fait sienne la posture flaubertienne, "le fantôme créateur au travail".

Dans la deuxième piste on retrouve les *Carnets* qui mettent en scène un étrange mode de circulation entre les données de la fiction et celles de l'autobiographie : désir et dérobade autobiographique, comme dans l'œuvre de Shakespeare.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 120.

La dernière piste souligne que le *je* des Carnets tend à dénier toute stabilité générique au texte des *Mémoires d'Hadrien*. Ainsi on voit un défit transgénérique : on va vers le livre des métamorphoses, comme dans les cas de Montaigne, Racine et Chateaubriand.

En concluant, Marguerite Yourcenar a fait des *Mémoires d'Hadrien* une sorte de Villa Adriana de la littérature, le projet d'inscription en un même espace textuel d'une pluralité d'objets littéraires et génériques.¹²⁵

En continuant une étude sur l'autobiographie, Béatrice Didier propose une analyse sur « Le paratexte des œuvres autobiographiques ». D'abord l'article donne une définition de "paratexte" fourni par Denis Pernot dans le *Dictionnaire Universel des Littérature*¹²⁶, et rappelle les théories de Genette sur ce sujet et celles de Philippe Lejeune exposées dans *Le pacte autobiographique*. L'auteur de ce dernier ouvrage, par la page de titre et par le paratexte, affirme qu'il entend respecter l'identité ou l'équivalence entre auteur, narrateur et héros.

Et chez Yourcenar, les pages de titre sont doublement énigmatiques ; elles avancent une anagramme en guise de nom comme dans les cas de *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord* et *Quoi ? L'Éternité*. Selon Didier, si l'œuvre yourcenarienne amène à réfléchir à la frontière entre roman et autobiographie, elle nous incite également à revoir la notion de "paratexte" dans l'autobiographie.¹²⁷ En particulier, la préface des *Songes et les Sorts* est liée avec *Le Labyrinthe du monde* et avec le lecteur ; elle donne du charme et un enseignement à la lecture du récit, et permet au lecteur de s'y reconnaître. Le paratexte révèle ainsi l'originalité fondamentale de la démarche de Marguerite Yourcenar et l'éclatement des limites liés au fait que l'écrivaine est si frappante et parle d'histoire ; mais il ne faut pas oublier que « les limites entre histoire et autobiographie, entre roman et histoire, entre roman et autobiographie, impliquent un autre brouillage : celui du texte et du paratexte »¹²⁸.

L'épitéxte se retrouve aussi au centre de l'étude de Philippe-Jean Cantichi, qui offre une analyse sur les entretiens sous le titre « Yourcenar en entretien, un

¹²⁵ *Cfr. Ibid.*, p. 135.

¹²⁶ Éditions PUF, 1994.

¹²⁷ *Cfr. Actes Marguerite Yourcenar aux frontières du texte, op. cit.*, p. 145.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 150.

corpus “non autorisé” ». Si d’un côté, les lettres à Jeanne Carayon, à Marthe Lanny, à Georges de Crayencour et à Jean-Paul Kauffman, portent Cantichi à affirmer que le péri-texte protège l’œuvre en proposant un tuteur au texte face à un lecteur prédateur, de l’autre les entretiens de Yourcenar avec lui-même, avec de Rosbo, Chancel, Savigneau, Galey et Pivot, lui font admettre que cet épitexte a une évocation plus complexe puisqu’il préserve l’auteur au grand dam des curieux. L’entretien permet d’ouvrir un vrai dialogue entre l’écrivaine et son lecteur ; elle veut faire passer son message même pour parler de sa création littéraire et ses influences. Yourcenar utilise l’entretien pour préciser les sens du texte, compléter la réflexion et convaincre le lecteur. Cet artifice est comme une passe d’armes heureuse même si l’essentiel reste le texte. À ce sujet, Cantichi analyse beaucoup d’articles, parmi lesquels celui de Jean Ferré, paru dans le *Figaro Magazine*¹²⁹, celui de Pierre Lepape, paru dans *Télérama*¹³⁰, et celui de Jean Marcenac, paru dans *L’Humanité*¹³¹. Aux yeux de Josyane Savigneau l’entretien est un exercice de journaliste ; elle rencontre la romancière à la parution des *Charités D’Alcippe* : Yourcenar « a accordé sa confiance à un interlocuteur qui a essayé de ne pas transgresser les barrières de l’intime »¹³².

Colette Gaudin, la dernière intervenante au colloque, propose une étude du titre « Archives de Marguerite Yourcenar. Inventaires ».

Au centre de sa réflexion il y a le péri-texte de préfaces et notes yourcenariennes, des archives d’Harvard et du *Discours de réception à l’Académie française*. Gaudin se consacre à une lecture attentive des archives, qui permette d’analyser les différents brouillons des œuvres, avec les processus de la création, les voyages, les contemplations, les langues et les lectures yourcenariens. Sur la base de cette archive, Gaudin se questionne sur l’identité personnelle.

Pour ce qui concerne la vérité et la qualité du discours, cette intervenante aborde une étude comparatiste entre Marguerite Yourcenar et Simone de Beauvoir.

Même l’épitexte entre en scène, avec les entretiens de Galey et de Rosbo, et porte Gaudin à affirmer que les archives sont un exercice qui spatialise le temps et qui

¹²⁹ Le 15 décembre 1979.

¹³⁰ Le 28 novembre 1979.

¹³¹ L’11 décembre 1979.

¹³² *Actes Marguerite Yourcenar aux frontières du texte, op. cit.*, p. 159.

fait de l'espace un instrument du temps. Ils témoignent du jeu de Yourcenar de démontage et de réassemblage de l'expérience et de la connaissance.

Cette rencontre de Paris témoigne d'une première tentative de donner un cadre d'ensemble de la "collaboration" entre l'écrivaine et son lecteur et de la production de ce dernier en qualité de récepteur privilégié, d'herméneute précis et très productif.

*III.5 La lettre et l'œuvre. Les correspondances créatrices*¹³³

Dix ans plus tard, à la fin du 2004, un autre colloque a été organisé à l'Université du Sud Toulon-Var, au sujet du paratexte yourcenarien : au centre de vingt communications présentées on retrouve en particulier l'épitéxte des correspondances.

¹³³ Actes du colloque international tenu à l'Université du Sud, Toulon-Var, les 9 et 10 décembre 2004, *La lettre et l'œuvre. Correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par André-Alain Morello, Paris, Honoré Champion, 2009, 297 pp.

Colloque: « La lettre et l'œuvre. Les correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar », 2004												
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte			Étude comparatiste	
								Péritexte	Épitéxte			
Colette Gaudin : « Note sur l'édition des lettres de M. Yourcenar »	x		x							x		
Jean-Pierre Castellani : « La correspondance de Marguerite Yourcenar : discours à soi-même ou discours aux autres ? »	x		x	x						x		
Bérengrère Deprez : « Ce qu'il importait précisément à l'auteur de dire. La correspondance comme paratexte : une stratégie de plus »			x					x		x		
Colette Gaudin : « Correspondance 1951-1956 : affirmation de l'œuvre, double de l'écriture »			x							x		
Marie-Ange Jourdan Gueyer : « Le "je" épistolaire de Marguerite Yourcenar »	x		x			x			x	x		
Daniel Leuwers : « Marguerite Yourcenar et son art d'écrire aux éditeurs »			x							x		
Jean-Max Tixier : « Les lettres que M. Yourcenar ne m'a pas écrites »			x							x		

Colloque: « La lettre et l'œuvre. Les correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar », 2004										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Anne Coudreuse : « Le refus du pathos dans la correspondance de Marguerite Yourcenar »			x						x	
Christiane Baroche : « <i>L'Œuvre au noir</i> ou la renaissance de soi »			x			x			x	
Maurice Delcroix : « Lettres (peu) catholiques »			x					x	x	
André Maindron : « Sur la culture littéraire de Yourcenar »			x			x			x	
André-Alain Morello : « Un amour transatlantique ? L'Europe dans les lettres de Marguerite Yourcenar »			x			x			x	
Patrick Hubner : « L'Arcadie américaine de Marguerite Yourcenar »			x						x	x
Valeria Emi Mara Sguiglia : « Chaque homme est contenu tout entier dans chaque fragment de sa vie »			x						x	x

Colloque: « La lettre et l'œuvre. Les correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar », 2004										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Françoise Bonali Fiquet: « Du texte à la scène. La correspondance de Marguerite Yourcenar avec Luca Coppola et Marina Spreafico »	x		x			x			x	
Francesca Melzi d'Eril : « À la recherche d'un visage : Antinoüs dans la correspondance de Marguerite Yourcenar »			x					x		
Giorgetto Giorgi : « <i>Denter du rêve</i> à la lumière de la correspondance de Marguerite Yourcenar »			x					x		x
Alexandre Terneuil : « De l'illustration de soi- même. L'album de Fernande de <i>Souvenirs pieux</i> dans la correspondance de Marguerite Yourcenar »			x					x		
André Ughetto : « <i>Mémoires d'Hadrien</i> dans la correspondance de Marguerite Yourcenar »			x					x		
Manuela Ledesma : « Yourcenar, Lilar, Beauvoir et le statut de l'intellectuelle »			x						x	x
	4	0	20	1	0	5	0	7	20	4

La dernière intervenante au colloque de Paris qu'on vient de présenter ouvre maintenant cette rencontre en proposant une réflexion sur la « Note sur l'édition des lettres de Marguerite Yourcenar », en mentionnant les lettres qui composent le fonds déposé par l'auteure à la Houghton Library de l'Université d'Harvard, une correspondance qui va de 1939 à 1979, sous l'organisation de sa première archiviste, Grace Frick. Gaudin rappelle que trois textes ont été consacrés à la correspondance yourcenarienne : *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*¹³⁴, *Une volonté sans fléchissement, de 1957 à 1960*¹³⁵, et l'"anthologie" de *Lettres à ses amis et quelques autres, 1961-1987*¹³⁶.

Mais Jean-Pierre Castellani se demande si « La correspondance de Marguerite Yourcenar, [est] discours à soi-même ou discours aux autres ». Il s'agit d'une étude du rapport à l'auteur, véritable journal intime et public de l'écrivaine, un journal de bord à côté du péri-texte des *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*. Castellani offre une étude sur l'édition du texte et souligne que, dans l'édition française, les responsables ont du intégrer des notes précises pour expliquer au lecteur les références familiales, sociales, historiques, culturelles des lettres. De cette façon on peut faire une double lecture des textes : une lecture des lettres elles-mêmes, où Marguerite Yourcenar se montre très attentive à ses interlocuteurs ; et une lecture des notes érudites, qui aident à mieux comprendre le processus de son existence et de son œuvre. Dans ce texte Castellani note plus de liberté que dans *Les Yeux ouverts*, on peut entrer dans l'intimité de l'écrivaine ; il s'agit de sa lettre personnelle par sa situation entre vie et littérature, puisque Yourcenar donne un effet de réel, de vécu et de vrai. Les lettres sont pour elle de "plats comptes rendus", une sorte de brouillon de la recherche d'une forme qui reflète l'état d'esprit de leur auteur au moment de leur écriture. Par exemple, dans *Alexis ou le Traité du vain combat* et dans les

¹³⁴ Marguerite YOURCENAR, *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2004, 640 pp.

¹³⁵ Marguerite YOURCENAR, *Une volonté sans fléchissement, Correspondance 1957-1960 (D'Hadrien à Zénon, II)*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2007, 549 pp. 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.

¹³⁶ Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres, 1961-1987*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1995, 715 pp. Édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones.

Mémoires d'Hadrien, l'écrivaine démontre un intérêt au genre épistolaire, à cette stratégie narrative qui représente un espace caché et secret de confessions.

Berengère Deprez aussi considère les lettres comme une stratégie dans sa réflexion « Ce qu'il importait précisément à l'auteur de dire. La correspondance comme paratexte : une stratégie de plus ». Écrire était pour Yourcenar mettre noir sur blanc et l'œuvre est un véritable univers en soi, comme le soulignent *Portrait d'une voix* et le travail de Francesca Counihan « L'autorité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », et comme témoignent les notes de *L'Œuvre au noir*, les préfaces et les postfaces à ses œuvres. Deprez considère les lettres comme un soliloque didactique, où la romancière accorde à son lecteur des explications érudites, en le poussant à lire selon le vœu de l'auteur. Yourcenar remercie les critiques, lecteurs d'élite, mais elle refuse au critique la valeur de son argument jusqu'à prétendre qu'elle seule peut le rendre pertinent. Avec les érudits elle entreprend un combat, une guerre de tranchée où chaque position est défendue pied à pied. L'écrivaine défend ses œuvres pour confirmer l'identité et l'explication à la première place.

À son tour Colette Gaudin se consacre en particulier à la « Correspondance 1951-1956 : affirmation de l'œuvre, double de l'écriture ». Selon elle, la lettre demande à être décryptée tout comme un discours littéraire. Yourcenar ne veut pas se dévoiler, mais elle se sert des correspondances pour lutter pour ses œuvres. Dans le cas particulier des lettres de 1951-1956, il s'agit de correspondance-errance, un pli de plus dans l'écriture qui se rebat sur l'œuvre. Pour cette raison, Gaudin souligne le rapport de l'écrivaine avec les éditeurs : elle ne voulait pas se plier aux restrictions d'un éditeur et elle défendait sa liberté de choisir son éditeur. Les paratextes s'adressent directement aux lecteurs, les lettres montrent un sens précis du temps. Marguerite Yourcenar avait une mission : défendre et illustrer une vie d'écrivain.

À ce sujet, le "je" devient le point focal du discours et Marie-Ange Jourdan Gueyer analyse ce trait dans son travail « Le je épistolaire de Marguerite Yourcenar », centré sur le volume de *Lettres à ses amis et quelques autres* et sur les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*. Cette étude sur l'édition du texte et le péri-texte montre l'influence des *Lettres* de Flaubert, des *Incidences* de Gide et

de l'antiquité gréco-romaine de Sénèque, exercée sur la pensée yourcenarienne. Le "je" est ainsi placé en haut de page pour se dégager d'une imposture et recouvrer sa liberté et, pourtant, la lettre devient une réflexion morale et spirituelle pour ancrer la volonté d'affirmation personnelle qui dit "je" et non pas "moi". C'est ici que Jourdan Gueyer souligne l'influence de Nietzsche, Kafka, Freud et Marx. Elle retrace dans la correspondance trois genres de "je" : le "je" professionnel, de l'écrivain de métier, en relation avec d'autres hommes ou femmes de métier ; le "je" critique, de l'auteur d'une œuvre et d'une pensée parmi d'autres ; le "je" pédagogique, du Maître s'adressant à des disciples, qui sollicitent dans les lettres d'admirateurs ou de chercheurs. Le "je" critique est en lutte contre le "malentendu", comme le "je" professionnel se trouve en lutte contre l'erreur : les deux sont des "je" militants au service de la vérité.¹³⁷ Selon Bruno Blanckeman, la lettre est un piège pour son propre auteur, le révélateur à son issue, livrant une part de lui généralement occultée. Le "je" épistolaire est un "je" compulsif qui a besoin d'un interlocuteur (le destinataire) pour s'exprimer : c'est ainsi que s'instaure un dialogue par les lettres.

Quant' au rapport de l'écrivaine avec ses éditeurs, Daniel Leuwers consacre une étude du titre « Marguerite Yourcenar et son art d'écrire aux éditeurs ». L'écrivaine défend la primauté de la littérature contre les éditeurs, pour cette raison elle s'entoure d'avocats brillants. Et « si l'éditeur est indispensable pour la diffusion d'un écrit, l'avocat l'est tout autant pour le respect qui doit accompagner cette diffusion »¹³⁸.

D'un côté il y a quelques chercheurs que n'ont jamais reçu une lettre de Yourcenar, comme Jean-Max Tixier, qui propose une réflexion sur la correspondance imaginaire de l'écrivaine, « Les lettres que Marguerite Yourcenar ne m'a pas écrites ». Il s'agit d'un dialogue de la séparation et de la distance que Tixier retrace dans les *Mémoires d'Hadrien* et *Mishima ou la vision du vide*.

De l'autre on trouve des chercheurs qui se concentrent sur « Le refus du pathos dans la correspondance de Marguerite Yourcenar », étude proposé par Anne Coudreuse. Elle fonde son analyse sur l'építex-te des lettres de la romancière

¹³⁷ Cfr., Actes *La lettre et l'œuvre. Correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar*, pp. 72-73.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 84.

à Jean d'Ormesson, à Mark Daniel, à Bruno Blanckeman et souligne que Yourcenar préfère la litote de l'ironie qui joue contre le pathos, une volonté spirituelle qui pense le rapport au sacré en termes de mythes et de symboles. Du point de vue herméneutique, Coudreuse confirme le refus éthique d'un "monnayage" du sentiment, une déploration emphatique du malheur du monde. Dans sa correspondance, Yourcenar fait référence à l'histoire et à sa vie privée, en particulier, fait allusion au cancer de Grace Frick.

Dans ces textes, le pathos est absent mais la pathologie est présente, comme souligne Christiane Baroche dans son travail « *L'Œuvre au noir* ou la reconnaissance de soi ». À travers l'épître des *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, cette intervenante se livre à une analyse psychocritique en rappelant l'influence exercée sur les œuvres yourcenariennes par Balzac, Proust et Dickens. Selon elle, Yourcenar "possède" Zénon et cette œuvre est vue comme un "Maître Livre". C'est ici que le rapport entre le lecteur et la réception se veut très étroit : Baroche a suivi les indications fournies par l'écrivaine dans les *Carnets* et s'est donnée à une lecture "fertile" de son livre, l'écriture yourcenarienne montre de cette façon son haut pouvoir d'influence sur le récepteur.

Avec les lettres, les entretiens aussi sont vus comme le testament spirituel de Marguerite Yourcenar, et c'est Maurice Delcroix qui explore cet aspect dans son travail « *Lettres (peu) catholiques* ». Dans ces textes, l'écrivaine admet l'amour comme fondement du christianisme même si quelquefois l'amour se veut comme hypocrisie. Yourcenar est une romancière de la « magie sympathique », comme de la provocation ; pour cette raison, elle a été réputée insensible à toutes les ruses d'une passionnée, voire d'une blessée.

« Sur la culture littéraire de Yourcenar » se base la réflexion d'André Maindron qui rappelle l'importance de la lecture pour l'écrivaine et son questionnement sur la "sagesse française". Il propose d'abord une analyse psychocritique en soulignant l'influence de Montaigne dans la formation du personnage de Marc Aurèle, Rabelais dans celle de Zénon, et d'autres auteurs de la littérature française comme Molière, Stendhal, Boileau, Balzac et Zola. En particulier, dans ses lettres, Yourcenar fait allusion à trois poètes : à Rimbaud, vu

comme Antinoüs ; à Verlaine pour sa grâce et le laisser-aller ; à Baudelaire, évoqué dans « Voyage ».

Sur la base de l'épitexte des actes du colloque de Rome en 1998, *La ville de Marguerite Yourcenar*, Maindron avance deux caractéristiques de la culture littéraire de la romancière : « l'absence d'écrivains considérés comme fondamentaux, [...] son incompréhension ou son allergie stupéfiante à ce qu'elle qualifie de "français" »¹³⁹.

L'attention bouge maintenant sur la vision de l'Europe dans les lettres yourcenariennes. André-Alain Morello en donne une observation dans sa communication « Un amour transatlantique ? L'Europe dans les lettres de Marguerite Yourcenar ». Si on considère la situation d'exil de l'écrivaine, l'Europe était pour elle un lieu de mémoires, de passions. Elle se disait citoyenne du monde, comme le témoigne son œuvre *Diagnostic de l'Europe*, et comme le soulignent Michèle Sarde dans son livre *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et les masques*, Maurice Delcroix dans *Portrait d'une voix, 23 entretiens (1952-1987)* et Josyane Savigneau dans sa biographie *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*. Cet épitexte porte Morello à attester que pour la romancière il y avait un véritable dépaysement américain et qu'elle préférait évoquer toujours les lieux européens dans ses œuvres et ses lettres, une

Europe intérieure qui n'a plus de rapports avec l'Europe réelle [...], une Europe intérieure qui se confond avec l'œuvre. Une sorte d'utopie qui pourrait bien être la littérature. Et peut-être aussi la rédemption d'une Europe qui a failli.¹⁴⁰

Sur la même longueur d'onde on trouve le travail de Patrick Hubner, « L'Arcadie américaine de Marguerite Yourcenar ». Dans une lettre à Jacques Kayaloff du 7 décembre 1941, la romancière indiquait qu'elle détestait l'histoire de *The legend of Sleepy Hollow*, mais appréciait le travail de Pierre-Yves Pétillon, *La Grand-route. Espace et écriture en Amérique*¹⁴¹, qui donne un cadre exhaustif sur la thématique Est/Ouest des États-Unis d'Amérique. Pour Yourcenar seul Petit Plaisance est digne d'amour, comme seule demeure de référence, lieu détaché et hors du temps, utopie insulaire, comme l'a bien souligné Françoise Bonali-Fiquet

¹³⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹⁴¹ Pierre-Yves PÉTILLON, *La Grand-route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979.

dans son travail *Présentation de l'Île heureuse de Jerry Wilson*¹⁴², un jeune Américain originaire de l'Arkansas, que Marguerite Yourcenar connut à la fin des années 70 et qui fut son compagnon de voyage à la fin de sa vie.

Dans ces textes Yourcenar évoque la mort de Gide à distance et met en perspective l'auteur et l'œuvre dans une manière de regard transatlantique qui met la culture du Vieux Monde au miroir.

Selon Hubner, la dimension poétique du paysage double la fonction informative de la lettre dans la correspondance yourcenarienne.¹⁴³ Il reprend les mots de Davide Minini dans « L'esilio in America nella corrispondenza »,

C'est peut-être là, dans une correspondance créatrice reposant sur l'écart entre l'imaginaire et le réel, l'île et le reste du monde, que réside l'étrangeté de cette Arcadie fabuleuse où se devine le lieu même de la création littéraire.¹⁴⁴

À son tour Valeria Emi Mara Sgueglia propose un travail du titre singulier, « Chaque homme est contenu tout entier dans chaque fragment de sa vie ». Elle focalise son étude sur la passion de Marguerite Yourcenar dans son œuvre et dans sa correspondance. Passion pour la connaissance, le développement, le perfectionnement et le dépassement de soi, pour l'unité et la multiplicité.¹⁴⁵ Elle est très attentive à l'individu, qui tente de la croiser, et au personnage, ombre et reflet de l'écrivaine et de la femme. Pour son projet de composition de soi, elle manifeste des préoccupations biographiques et, à cet égard, Sgueglia fait un renvoi à Italo Calvino.¹⁴⁶

Dans la correspondance yourcenarienne, cette intervenante retrace des références aux philosophies indienne et chinoise, comme il est rappelé dans les actes de la journée d'étude de 1995 organisée à Bailleul, *Marguerite Yourcenar et l'Orient*. Mais elle retrouve aussi des références à l'œuvre de Proust, comme le soulignent

¹⁴² Le film réalisé par Jerry Wilson et Sabine Mignot est une co-production Antenne 2 - Société française de production - Société Radio Canada. Il a été diffusé par Antenne 2 pour la première fois le 3 mars 1985. Il fut rediffusé sur FR3 le 4 janvier 1988, en hommage à Marguerite Yourcenar, décédée le 17 décembre 1987.

¹⁴³ Cfr., Actes *La lettre et l'œuvre. Correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar*, p. 161.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 167.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹⁴⁶ Italo Calvino se partage entre réflexions sur le monde familier qui l'entoure (dans *La journée d'un scrutateur*), œuvres critiques (la littérature et ses mécanismes dans *La machine littérature* et *Pourquoi lire les classiques ?*) au service des quelles il met sa vaste culture classique, et création des mondes fantastiques (*Cosmicomics* et sa science-fiction à rebours, et *Les Villes invisibles*, merveilleux atlas imaginaires des cités rêvés par Marco Polo).

l'article de Patrizia Oppici « Marguerite Yourcenar lectrice de Proust »¹⁴⁷, et celui de Marthe Peyroux « Marguerite Yourcenar, Marcel Proust et la grâce des songes »¹⁴⁸. Yourcenar retrouve dans l'œuvre proustienne la conception réductionniste du réel et donc de l'identité. Elle est fascinée par sa constatation du passage, par sa notion du néant du désir, par son émiettement de toute personnalité extérieure. L'écrivaine semble privilégier l'hypothèse de l'unité et de l'intégration du tracé d'une vie. En s'appuyant sur l'épître des entretiens avec Matthieu Galey, Sgueglia souligne que pour Yourcenar écrivain et individu contiennent l'ensemble de l'œuvre et de son expérience.

En reprenant les mots présents dans *Souvenirs Pieux*¹⁴⁹, elle conclut son article en affirmant que :

dans sa correspondance, l'auteur [...] a voulu [...] consigner une autre image de ce vain tumulte, rendre palpable le mystérieux besoin de s'expliquer qui résiste même aux flots de la création littéraire [...], tenter une fois encore de dévoiler ce qu'il y a de "durable ou d'éternel" en l'homme [...].¹⁵⁰

De son côté, Françoise Bonali-Fiquet donne une réflexion sous le titre « Du texte à la scène. La correspondance de Marguerite Yourcenar avec Luca Coppola et Marina Spreafico ». Le premier a présenté en 1986 l'œuvre yourcenarienne *Electre ou la Chute des masques*¹⁵¹, au théâtre romain de Nora, en Sardaigne. La deuxième s'est occupée de la traduction et de la mise en scène du livre *La Petite sirène*¹⁵². L'écrivaine avait confiance dans sa traductrice, comme témoigne même l'amitié avec Lidia Storoni qui écrit *Una traduzione e un'amicizia* (Une traduction et une amitié¹⁵³). Bonali-Fiquet propose une étude des éditions des traductions *Opere, romanzi e racconti* (Œuvres, romans et contes¹⁵⁴) et *Novelle Orientali*. Et ensuite rappelle son intervention à un colloque non yourcenarien, organisé à

¹⁴⁷ Patrizia OPPICI, « Marguerite Yourcenar lectrice de Proust », in Bulletin n. 11 SIEY, 1993, pp. 75-86.

¹⁴⁸ Marthe PEYROUX, « Marguerite Yourcenar, Marcel Proust et la grâce des songes », in Bulletin n. 14 SIEY, 1994, pp. 19-30.

¹⁴⁹ Marguerite YOURCENAR, *Souvenirs Pieux*, op. cit., pp. 876-877.

¹⁵⁰ Actes *La lettre et l'œuvre. Correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar*, p. 185.

¹⁵¹ *Elettra o la caduta delle maschere*, par Luca Coppola, Nora, Théâtre Romain, 21 août 1986; puis Rome, Giardino dell'Aurora di Palazzo Pallavicini, 16-17 septembre 1986; et en émission radiophonique, RaiDue, 6 décembre 1986.

¹⁵² *La sirenetta*, par Marina Spreafico, Milan, Théâtre Arsenale, 26 janvier -21 février 1988; repris à Rome, ex-Stenditoio di S. Michele a Ripa, 21 janvier 1989.

¹⁵³ Notre traduction.

¹⁵⁴ *Ibid.*

Cerisy-la-Salle en 2003, *L'épistolaire au féminin in (XVIIIe-XXe)*, du titre « La romancière et sa traductrice. La correspondance de Marguerite Yourcenar avec Lidia Storoni Mazzolani ».

Francesca Melzi d'Eril propose une réflexion particulière sur la figure d'Antinoüs dans « À la recherche d'un visage : Antinoüs dans la correspondance de Marguerite Yourcenar ». Elle fonde son étude sur le paratexte entier. En particulier sur l'épître de l'article de Francesca Counihan, « L'autorité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », de l'étude d'Anne-Yvonne Julien « Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre », comme sur le livre *Portrait d'une voix, 23 entretiens*, et le travail de Michèle Sarde *Vous, Marguerite Yourcenar* ; ainsi que sur le péri-texte des *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*. Ces lectures montrent que l'écrivaine donne différents portraits physiques d'Antinoüs et montrent l'élément constitutif de son rapport avec Hadrien : le silence. Élément aussi du rapport de Zénon et Aleï, puisque Yourcenar transpose des traits d'Antinoüs et de son histoire dans Aleï, par une opération magique accomplie.

Giorgetto Giorgi propose une étude sur une œuvre particulière de Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, « à la lumière de la correspondance de Marguerite Yourcenar ». Selon cet intervenant italien, ce livre présente des affinités structurales et thématiques avec une autre œuvre, *Le Labyrinthe du monde*, au point qu'il lui semble « une sorte de première ébauche »¹⁵⁵ de cette dernière. Giorgi arrive à cette conclusion en analysant l'épître des entretiens de Jean-Claude Texier avec Yourcenar¹⁵⁶, de l'article d'André Alain Morello, « Du roman au théâtre. *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar »¹⁵⁷, de son propre

¹⁵⁵ Actes *La lettre et l'œuvre. Correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar*, p. 225.

¹⁵⁶ Jean-Claude TEXIER, *Rencontre avec Marguerite Yourcenar*, La Croix, 19/20 septembre 1971 et publié dans *Portrait d'une voix, 23 entretiens*, *op. cit.*

¹⁵⁷ André Alain MORELLO, « Du roman au théâtre. *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar », dans *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura / Histoire, voyage, écriture* tenu à l'Université de Catania (Sicilia) du 1 au 3 juin 1989, Direction: Maria Teresa Puleio, C.U.E.C.M., Catania, 1992, pp. 311-327.

travail *Mito, Storia, Scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*¹⁵⁸, de la communication de Yvan Leclerc « La labyrinthe du moi »¹⁵⁹.

La communication d'Alexandre Terneuil porte sur *Souvenirs pieux*, avec le titre « De l'illustration de soi-même. L'album illustré de Fernande de *Souvenirs pieux* dans la correspondance de Marguerite Yourcenar ». Cet intervenant focalise son attention sur la famille de l'écrivaine et sur son album personnel et souligne que, par l'intrusion de photographies et de documents dans le récit, elle entend donner une place importante et véritable à l'effet du réel¹⁶⁰.

Francesca Melzi d'Eril le souligne dans son texte *Le laboratoire de Marguerite Yourcenar*¹⁶¹, et Françoise Bonali-Fiquet le confirme au colloque non yourcenarien de Cerisy-la-Salle de 2001, avec le travail « L'enfance retrouvée dans *Quoi ? L'Éternité* »¹⁶². La reconstruction d'archive photographique s'annexe à l'œuvre littéraire et entraîne l'auteur dans un labyrinthe de réflexions stylistiques extrêmement modernes¹⁶³ : Yourcenar était très douée dans la recherche de la forme d'un style, la couleur et le réalisme des mots.

On passe maintenant aux *Mémoires d'Hadrien* avec André Ughetto, qui analyse cette œuvre « dans la correspondance de Marguerite Yourcenar ». Tout d'abord il souligne l'importance de la fonction du personnage masculin de ce livre ; il reprend les mots écrits par l'écrivaine dans une lettre adressée à Guy Dumur, le 23 mars 1953 :

tenu par une femme, ce rôle [de personnage masculin] va répandre sur toute l'affaire une espèce d'équivoque très louche. Joué par un homme, tout est propre, parce que tout est clair, et le côté héroïque et athlétique de l'aventure s'accroît. Joué par une femme, nous tombons quoi qu'on fasse dans un hermaphrodisme de théâtre.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Giorgetto GIORGI, *Mito, Storia, Scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milano, Bompiani, 1995, 70 pp.

¹⁵⁹ Yvan LECLERC, « Le labyrinthe du moi », dans *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, op. cit., pp. 211-222.

¹⁶⁰ Cfr., Actes *La lettre et l'œuvre. Correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar*, p. 240.

¹⁶¹ Francesca MELZI D'ERIL, *Le laboratoire de Marguerite Yourcenar*, op. cit.

¹⁶² Françoise BONALI-FIQUET, « L'enfance retrouvée dans *Quoi ? L'Éternité* », dans *Le récit de l'enfance et ses modèles*, tenu à Cerisy-la-Salle (27 septembre-1 octobre 2001), publiés sous la direction de A. CHEVALIER et C. DORNIER, Centre de Recherche «Textes/Histoire/Langages», de l'Université de Caen-Basse Normandie, Presses universitaires de Caen, 2003, pp. 223-234.

¹⁶³ Actes *La lettre et l'œuvre. Correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar*, p. 241.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 246.

Et cette mise en garde contre la réduction de ses personnages à leur seule dimension sexuelle ou sensuelle est présente dans *Lettres à ses amis et quelques autres*¹⁶⁵.

Les personnages homosexuels sont défendus de l'intérieur, montrés par le dedans, comme dans la lettre d'Alexis à Monique et dans celle d'Hadrien au futur Marc Aurèle. L'« espace du dedans » des personnages yourcenariens permet d'habiter et de partager l'intimité de leurs problèmes existentiels, auxquels l'écrivaine a cherché de donner un sens, ou justifier, avec les tourments de sa propre vie.¹⁶⁶

De son côté Manuela Ledesma propose une étude comparatiste de « Yourcenar, Lilar, Beauvoir et le statut de l'intellectuelle », article accompagné par une copie d'une lettre inédite de l'écrivaine à cette intervenante suivie de sa transcription. Elle focalise son analyse sur la correspondance entre Yourcenar et Lilar et sur le travail consacré par Michèle Goslar « Marguerite Yourcenar et Suzanne Lilar : plus qu'une rencontre, une complicité »¹⁶⁷. Toujours pour se questionner sur l'identité féminine de Yourcenar, Ledesma nous parle de Simone de Beauvoir et de son *Deuxième sexe*, en considérant cette dernière comme une vraie intellectuelle. Notre écrivaine n'a jamais eu le sentiment d'appartenir à un groupe humain, puisqu'elle critiquait le côté frivole, puérile et irresponsables des femmes.

En reprenant les mots de Gaëtan Brulotte dans son article « Marguerite Yourcenar à la lettre »,

Cette correspondance d'auteur remplit trois fonctions essentielles : elle restitue la femme hors de l'œuvre, accompagne l'auteure quand elle pousse la grande roue de ses travaux et est œuvre elle-même, faite en parallèle et, en plus, intimiste. Certaines de ces lettres dessinent en effet une Yourcenar au jour le jour, depuis le premier mot enfantin jusqu'au seuil de l'agonie.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 473-474.

¹⁶⁶ Cfr., Actes *La lettre et l'œuvre. Correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar*, p. 255.

¹⁶⁷ Michèle GOSLAR, « Marguerite Yourcenar et Suzanne Lilar : plus qu'une rencontre, une complicité », Séance publique du 15 novembre 2003, *Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible en ligne sur : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/goslar.pdf>

En version papier dans *Bulletin CIDMY* n.15 – *Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle*, en collaboration avec l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, Bruxelles, 2005, 114 pp.

¹⁶⁸ Gaëtan BRULOTTE, « Marguerite Yourcenar à la lettre », *Liberté*, vol. 36, n. 6, (222) 1995, p. 131.

Témoignage sur le travail de l'écriture, la lettre est, ici, elle-même écriture, souvent morceau de bravoure, et œuvre à part entière. Bien sûr, on peut sourcilier de voir se glisser quelques anglicismes et néologismes sous une plume aussi classique et aussi surveillée, au milieu des imparfaits du subjonctif. Mais l'impression d'ensemble est tout de même celle d'une rare exigence ; le drapé du style finit toujours par triompher, avec l'ampleur des vues, et l'élégance soutenue de l'écriture, par rédimmer quelques faiblesses isolées. La souveraineté de l'écriture y est telle et sa retenue si constante que de chaque lettre semble se dégager un souci posthume : par-delà le correspondant particulier, il y a toujours le sens de l'image à conserver au-delà de la mort et le désir de s'adresser aux siècles futurs.

Le colloque du Toulon-Var met en évidence le rôle fondamental joué par le lecteur dans la production yourcenarienne : elle lui suggère toujours quelles voies embrasser, quelles informations retenir, et quelles autres laisser de côté dans l'attente de les questionner à nouveau. Marguerite Yourcenar a bien choisi son "compagnon de voyage" dans le chemin de la connaissance et ne cesse jamais de le rappeler dans les paratextes de ses œuvres : le lecteur est au centre de ses pensées et de sa production littéraire.

III.6 Yourcenar et le lecteur

Comme remarqué par Flladina Dibra dans son mémoire « L'image de la mère dans *Le lait de la mort* de Marguerite Yourcenar »,

Marguerite Yourcenar regrette le besoin actuel des lecteurs de découvrir l'auteur pour comprendre le livre. Elle se méfiera toujours de la tendance qu'a le public à chercher l'écrivain derrière le texte et à tenter d'expliquer l'écrit par la vie. C'est l'écrit qui est souverain et qui doit imposer une lecture scrupuleuse. Cependant, elle pressent qu'il est complexe de parler d'autonomie du texte quand l'œuvre dépasse les strictes limites textuelles. Yukio Mishima est pour elle le cas limite qui impose de traiter le suicide de l'auteur comme un geste si prémédité qu'il devient une de ses œuvres. En effet, il faut avouer, bon gré mal gré, que les lecteurs sont de plus en plus attirés par la biographie et le vécu de l'auteur. Ainsi, ils croient mieux comprendre ce que l'auteur a voulu dire. C'est à n'en pas douter la faute de Freud, qui nous a rendus « paranoïaques », même quand il s'agit d'un simple et « innocent » mot ou jeu de mots. Comprendre le texte signifie que nous sommes finalement entrés dans la psyché de l'auteur. Nous

n'arrêtons pas, par la suite, de la comparer avec la nôtre et d'essayer de comprendre la vie elle-même.

Quant à Marguerite Yourcenar, elle ne cesse d'illustrer l'inextricable échange entre la vie et l'œuvre, entre le texte et ce qui peut paraître un hors-texte, en tissant de mille manières son autobiographie morcelée et indirecte dans les interstices de ses écrits les plus impersonnels¹⁶⁹.

D'après Yourcenar, ces hors-textes donnent la genèse ou le cadre du roman. Pour le lecteur, ces multiples reprises d'explication sur l'œuvre se retrouvent en la proximité temporelle. Et ces parenthèses avant et/ou après l'œuvre tendent nécessairement à souligner la fragmentation temporelle et spatiale.

Il est également clair que l'œuvre littéraire subit l'influence du monde technologique des médias. Semblable au présentateur imposant sa personnalité et son art à la valeur du programme d'un auteur à la radio ou à la télévision, Marguerite Yourcenar se fait la présentatrice de ses propres œuvres. En fait c'est un subterfuge d'autoglorification, qu'elle mérite sans doute.

Quoi qu'il en soit, l'écrivaine, par les textes périphériques, passe de l'intra-diégétique à l'extra-diégétique. Elle vise à renforcer le rapport auteur-lecteur, mais également veille à retenir la relation créateur-personnage. En outre, elle assure que, pour lui, le temps de l'écriture ne se termine pas avec la fin du livre. Elle est libre de reprendre le texte soit pour la réécriture du texte lui-même, soit pour la justification ou l'explication. C'est également une manière d'affirmer que les personnages historiques, ressuscitées par elle, ne retournent pas à leur tombeau à la fin du récit, mais continuent de vivre dans cet avatar, soutenus par l'empathie de l'auteur durant sa vie entière. Ils sont semblables à ces statues évoquées dans l'admirable essai *Le Temps, ce grand sculpteur* : « Le jour où une statue est terminée, sa vie, en un sens, commence »¹⁷⁰.

Les textes extra-diégétiques donnent un poids à la diégèse et dictent la manière dont la lecture doit être performée. La temporalité de l'écriture trouve ses rallonges dans celle de la lecture. Celle-ci devient alors un temps infini qui sera limité seulement par la mort. Les lecteurs successifs sont invités à accomplir « le

¹⁶⁹ Filladina DIBRA, « L'image de la mère dans *Le lait de la mort* de Marguerite Yourcenar », Mémoire de Diplôme d'Etudes Françaises, sous la direction de M. Jean-Louis Beylard-Ozeroff, Université de Genève, Faculté de Lettres, mars 2009.

¹⁷⁰ Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, ce grand sculpteur, Essais et mémoires*, Avant-propos de l'éditeur, Paris, Gallimard édition "La Pléiade", 1991, p. 312.

tour de l'espace temporel qu'on [leur] présente »¹⁷¹. L'intemporel ou le supra temporel est le but ultérieur qui, sans doute, tend vers l'éternel.

III.7 Conclusion

À travers ses préfaces, postfaces, carnets de notes et sa correspondance, Marguerite Yourcenar ne cesse d'accompagner, discuter, mettre en jeu son œuvre, en partie, comme l'affirme Michèle Sarde, afin de « se substituer au critique et de le “doubler” pour le circonvenir »¹⁷², mais aussi, croyons-nous, parce qu'elle s'y sent autorisée par le commerce des Classiques. On la voit plus d'une fois exercer son droit de juger ses textes, de redresser courtoisement mais fermement telle ou telle interprétation qui lui paraît erronée. La courtoisie, en effet, l'emporte chez elle qui a fait sien le mot de Joubert : « Qui n'est pas assez poli n'est pas assez humain »¹⁷³. Il n'en est pas moins vrai que sa franchise en toutes situations peut laisser parfois un lecteur enclin aux ménagements. C'est une franchise qui décape, tranche, dénude et, lorsqu'on se familiarise quelque peu avec son œuvre romanesque, avec ses textes biographiques et critiques, avec sa correspondance, on reçoit cette franchise comme la manifestation d'une lucidité libre. Et c'est peut-être, avec l'immense culture, un des traits les plus éclatants de Yourcenar.

L'appareil paratextuel de ses œuvres offre un exemple éloquent de l'aptitude des nombreux éléments qui accompagnent le texte dans le but de l'identifier et de le présenter au public, à constituer de véritables jalons de lecture.

À l'aide de la méthodologie de la réception prise comme base théorique de notre recherche, nous voyons que ces trois colloques que nous venons d'analyser montrent comment les éléments paratextuels initiaux organisent un brouillage des genres et situent la réception littéraire dans une hésitation entre roman et autobiographie. Tandis que les éléments paratextuels tardifs ou posthumes (déclarations à la presse, postfaces) fondent une relecture autre, qui dévoile le

¹⁷¹ Christiane PAPADOPOULOS, *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Thèse de doctorat, Berne, Éd. Peter Lang S. A., p. 24.

¹⁷² Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 268.

message universel de la fiction personnelle écrite par Yourcenar. Elle interprète la paratextualité en clé textuelle, par le biais d'un élément architectural. Ce qu'elle vise à démontrer c'est que les paratextes, en tant que « seuils », ne sont que des espaces de fuite vers les textes qu'ils accompagnent, et aussi des espaces à forte densité textuelle.

Quand « un paratexte » devient « texte », la vitesse de sa lecture ralentit. Les lecteurs pressés, grands amateurs de raccourcis paratextuels, retrouveront ainsi, paradoxalement, le goût de la lenteur et « le plaisir du texte ».

Mais ces éléments, sont-ils des suites configurationnelles orientées d'unités séquentiellement liées et progressant vers une fin ?¹⁷⁴ Ont-ils la cohésion et la cohérence d'un ensemble communicationnel ? Ont-ils une fin propre, indépendante de celle de présentation d'un autre texte ? Et puis, relèvent-ils vraiment de la poésie ? Participent-ils de la « matière-émotion », de la pulsation de la langue, de l'intériorité, de la fragilité et de la survie, de la surprise et de l'invention ?¹⁷⁵

Nous répondons : oui. À notre sens, la clé de la première question, concernant la nature « textuelle » du paratexte, se trouve déjà dans la dernière question, qui porte sur la poésie de ces éléments. Ces paratextes peuvent vivre, du point de vue textuel, sur leur propre compte.

¹⁷⁴ Nous reprenons, avec une légère et essentielle modification, la définition du texte donnée par Mariana TUTESCU dans *Du mot au texte* (Bucarest, Editions Cavallioti, 1996, p. 232). Nous remplaçons le syntagme « suite de phrases » par celui de « suite d'unités », car nous pensons que le texte n'est qu'« une unité linguistique supérieure à la phrase ».

¹⁷⁵ Jacques DERRIDA, « Che cos'è la poesia? » (Qu'est-ce que la poésie ?) in *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992, p. 306.

CHAPITRE IV

UNE NARRATION QUI PARLE TOUJOURS¹

¹ Nous avons emprunté ce titre au projet *Marguerite Yourcenar, una narrazione ancora parlante* (« une narration qui parle toujours », notre traduction), cadre dans lequel s'est tenue la table ronde européenne *Marguerite Yourcenar: una scrittura oltre confine* (« une écriture au-delà des limites », notre traduction), le 8 juin 2003, à la Bibliothèque Villa Mercede de Rome, coordonnée par Tiziana Colusso.

IV.1 Introduction

La diversité de l'œuvre, tant par ses thèmes que par les genres littéraires utilisés (qui varient des aphorismes intimes de *Feux* au roman historique), peut être un obstacle à son approche. Sur les lignes de sa démarche, Marguerite Yourcenar s'est expliquée à plusieurs reprises, notamment dans les préfaces écrites lors de la révision de certains ouvrages, en vue d'une nouvelle édition. Quelques-uns d'entre eux, en effet, ont fait l'objet d'une élaboration en deux temps, ou d'un remaniement ultérieur. *Denier du rêve*, qui représente un moment de révolte contre le fascisme italien et qui date de 1934, a été repris en 1959 selon une analyse quelque peu différente des événements historiques et des motivations des personnages ; la pièce de théâtre *Qui n'a pas son Minotaure ?*, composée en 1933, a été réécrite en 1944 puis en 1957. Les *Mémoires d'Hadrien*, ébauchés avant la guerre, n'ont été menés à terme qu'en 1951. Quant à *L'Œuvre au noir*, qui sera publié en 1968, c'est la reprise et l'approfondissement d'un thème traité en 1934 sous la forme d'une nouvelle, *D'après Dürer*. Ces délais, ces relectures donnent lieu chez l'auteure à des analyses rétrospectives de sa démarche qui peuvent ainsi l'éclairer.

L'intérêt pour son propre passé d'écrivaine, les scrupules éprouvés dans ce domaine témoignent que la forme définitive ne s'atteint que par une reconstruction de l'ancien : cette idée se retrouve, sur un plan général, dans l'utilisation si fréquente par l'auteure de thèmes, de personnages et de récits antiques. Ce mouvement de retours aux sources, de recherche d'un support dans des événements ou des textes antérieurs rejoint une tendance fondamentale de la tradition humaniste. Le point de départ, en effet, est presque toujours historique.

Après le premier colloque de Valencia, qui a marqué la date d'ouverture de nos travaux communs, on est passé à des colloques à thème : art, histoire et mythe, biographie et autobiographie, la Méditerranée, le théâtre, le Sacré, l'Universalité, les origines, la mort, les paratextes, l'exil, etc. Tout cela nous a permis de saisir dans leur ampleur et, en même temps, dans leur spécificité, les lignes de force et certains *topoi* de l'œuvre yourcenarienne ; il resterait peut-être à

étudier leurs points d'intersection, la façon dont toutes ces lignes interagissent dans l'œuvre, dans l'écriture yourcenarienne.

La grandeur de Yourcenar peut être définie, en citant une expression d'Hannah Arendt², comme « grâce d'y être » : elle est devenue occasion de réflexion sur de grands thèmes, comme la paix, la liberté, le respect de l'autre, l'amour à travers la narration du fragile Alexis, du rebelle Zénon, du grand Hadrien, de la courageuse Sophie, du désespéré Eric, de l'héroïque Mishima, de la tendre Anna, de l'inquiète Marcella. Un des aspects les plus originaux des projets des colloques est le regard avec lequel l'œuvre de Yourcenar est relue, dans une recherche et une relecture qui mettent en question l'idée que son écriture se trouve dans le cœur de la tradition neutre-masculine.

En 1988, une année après la formation de la SIEY, les "amis" de Yourcenar se questionnent sur son art particulier ; le colloque de Tours a un très grand succès : on assiste à une participation chaleureuse de trente-sept exégètes.

De ce moment-là, ils commencent à analyser les points focaux de l'œuvre et de l'écriture yourcenariennes ; roman, histoire, mythe, voyage, ville, enfance, science, thèmes qui confluent en la personne de Yourcenar et en son identité ; et finalement, on arrive à étudier le théâtre et le regard oriental de l'écrivaine.

IV.2 L'art et le côté sociocritique

Dès 1987 divers questionnements sur l'art de Marguerite Yourcenar se multiplient ; premier parmi tous, le colloque *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*³, organisé à l'Université de Tours par le président de la SIEY, Rémy Poignault et par Jean-Pierre Castellani, du 16 au 19 novembre 1988. Les communications sont reportées en cinq volets : « Sculpture », « Peinture », « Musique », « Théâtre et théâtralité », « L'art de l'écriture ». Ces sections suivent

² Hannah Arendt (1906 - 1975) est une philosophe allemande naturalisée américaine, connue pour ses travaux sur l'activité politique, le totalitarisme et la modernité.

³ Actes du colloque international tenu à l'Université de Tours (France), du 16 au 19 novembre 1988, *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani, SIEY, Tours, 1990, 379 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 494-498.

le même fil conducteur : l'approche sociocritique, qui souligne les cas limites où les œuvres transgressent les frontières du pensable et surtout du dicible ou du représentable dans une configuration socio-historique donnée.

Elena Pessini se propose alors de considérer les artistes auxquels Yourcenar a donné le jour dans *Alexis ou le traité du vain combat* et *Nouvelles orientales*. L'auteure se penche sur le mystère de la création, sur les rapports que les créateurs ont avec le réel. Un des facteurs qui distinguent les créateurs yourcenariens est la nature du lieu qui les attache à leur art, instrument de connaissance du moi et du monde.

L'artiste est vu comme une sorte de dieu ; Frederick et Edith Farrell soulignent l'attitude de notre écrivaine envers l'art et la religion. L'artiste est celui qui voit l'invisible, comme dieu, dans *Comment Wang-Fô fut sauvé* ; il apprend à exprimer l'ineffable, aiguise l'intelligence, incline à la méditation et mène à la sagesse, dans *L'Œuvre au noir* ; et il est souvent capable d'expliquer l'inexplicable, dans *Mémoires d'Hadrien*. De cette façon, l'artiste peut atteindre l'immortalité, caractéristique suprême de dieu. Le corps et l'âme de l'artiste nourrissent son monde avec toutes les créatures et le souffle de son esprit qui leur donne la vie. Ainsi la relation entre l'artiste et ses personnages ressemble à celle qui existe entre Dieu et son peuple. Yourcenar aimait toute sorte d'objets d'art, elle était une artiste amateur d'art. Les Farrell vont distinguer entre l'art comme témoin et l'art comme témoignage. Pour Yourcenar l'œuvre est un témoignage, puisqu'elle nous parle directement de la vie et de l'esprit de son créateur et artiste. L'art sert aussi à approfondir les mythes, les pratiques religieuses et les philosophies, pour retrouver des mondes supplémentaires, des intra-textes, à l'intérieur de l'écrit. L'art est alors un moyen de se connaître et de comprendre son milieu, un lieu capable d'unir le monde et une façon de refaire ou d'élever la réalité ; il fournit à l'artiste des moyens pour s'exprimer et Yourcenar se sert de l'art comme intra-texte « pour attester la valeur d'un individu ou d'un groupe, une mesure selon laquelle on veut bien se laisser juger »⁴.

Selon Wim Bots, l'objet d'art est important pour sa pérennité, son invariabilité et sa beauté transparente. Yourcenar a toujours admiré l'architecture

⁴ *Ibid.*, p. 30.

romaine, les peintures et les sculptures, qui lui permettent le contact avec l'universel, l'invisible et l'inconnaissable.

Jacques Body propose alors une comparaison entre *Mémoires d'Hadrien* et *De Marius l'épicurien* de Walter Pater, qui peut se lire comme un "prélude" de l'œuvre yourcenarienne, voire un repère pour mesurer l'art de Yourcenar. Il s'agit d'un système narratif, concernant l'art et la religion, la philosophie de la beauté, en particulier, de la beauté hiératique, qui va de l'amour de la beauté visible au désir de trouver le vrai amour : celui du corps humain, seul véritable temple en ce monde. Ce texte représente une hypothétique source, un point de comparaison, l'occasion d'un dialogue des mots.

Le succès de Yourcenar réside dans la rencontre, dans son œuvre, des vertus de l'écriture classique, qui rassurent, et des modalités de la vision cosmopolite, qui troublent. Ce paradoxe occupe toute son œuvre. Jacques Huré s'intéresse au côté asiatique, qui demeure bien présent à travers l'évolution de la sagesse bouddhique ; le discours yourcenarien se nourrit de références aux spiritualités de l'Asie, centre de sa pensée. En particulier, les Indes représentent un véritable horizon d'écriture, destiné à justifier la métamorphose du *moi*, occidental à son origine, oriental à son terme. Elles exercent une influence réelle, presque occulte, sur l'écriture yourcenarienne tout au long d'un processus mis en œuvre par l'écrivaine, qui amène à l'indianité de l'écriture du *moi*, en relation avec des thèmes érotiques et mystiques. Ainsi la production de Yourcenar apparaît très fluide et discrète, ininterrompue : une qualité qui se trouve dans la relation établie entre l'écriture et le temps, qui a le rôle d'un *grand sculpteur*, ayant le pouvoir de délier la parole, de créer le discours, de produire et sculpter une œuvre. En ce sens, l'Orient se voit maître du temps, sculpteur de l'éternité, et l'écriture sert l'objectif de la méditation hindoue, pour comprendre les limites du moi, de l'ego, et se dissoudre dans une réalité plus vaste, l'immensité. « La voix subjective de l'auteur occidental s'est effacée devant celle des textes d'origine orientale, qui font résonner l'harmonie de l'impersonnel cosmique »⁵.

Encore dans le filon comparatiste s'insère la réflexion de Maria Cavazzuti, qui analyse la notion de l'humanisme, découverte dans l'œuvre de Thomas Mann,

⁵ *Ibid.*, p. 59.

et l'évolution de cette notion par rapport à la lecture personnelle de Yourcenar, et sur la base de la théorie de la réception littéraire. L'œuvre de Mann dépasse la notion traditionnelle d'humanisme et notre auteure y reconnaît l'opposition entre la tragédie conventionnelle de l'artiste en rupture avec son milieu bourgeois. Elle s'intéresse aux personnages des œuvres de Mann qui s'enfoncent dans l'aventure de la connaissance et marchent à la recherche d'horizons anciens et nouveaux. Yourcenar partage avec Mann l'humanisme "qui passe par l'abîme" et qui ouvre toutes les voies de l'esprit ; mais, à la différence de lui, elle fait franchir à ses personnages le pas extrême vers leur dissolution dans l'univers⁶. La substance de son œuvre réside dans l'humanisme à base cosmique.

En suivant l'étude proposée par Josèphe Jacquot, on comprend que chez Yourcenar le naturel consiste à dépasser l'érudition pour laisser libre cours à sa sensibilité de romancière. Elle travaille à la connaissance de l'homme, physique et moral. Les œuvres d'art des *Mémoires d'Hadrien* sont un instrument d'expression et de délectation qui constituent une réelle prise de contact, une prise de possession. Yourcenar y a façonné, comme le sculpteur ; la figure humaine enclose dans sa pensée qui atteint la beauté par la vérité.

De son côté, R. Chevallier analyse la statuaire, les bas-reliefs historiques, des fresques et des mosaïques, pour retrouver les procédés décelés par les sources littéraires : les citations concernant les reliefs, les transpositions, les condensations et les développements des suggestions proposées par les légendes monétaires. De ce traitement divers appliqué aux sources iconographiques peuvent parfois résulter des éclairages différents ou des décalages chronologiques. Yourcenar recommande une connaissance intime des hommes, une imprégnation complète au sujet. Elle « est l'un des auteurs qui ont le mieux compris le personnage d'Hadrien et en donnent la meilleure idée »⁷.

Alain Michel réfléchit, à son tour, sur quelques images antiques, pour l'écrivaine l'un de moyens de faire entrer le réel concret dans son évocation du passé, qui dépasse les limites d'une vie. Dans *Mémoires d'Hadrien*, on peut parcourir les rues de la Villa Adriana, qui nous conduit vers l'humanisme, dans la rencontre et le dialogue des cultures. Cette ville est un ensemble d'objets

⁶ Cfr., *ibid.*, p. 69.

⁷ *Ibid.*, p. 97.

archéologiques et témoigne de l'épaisseur du temps, de la mémoire, de la parole, de la beauté. Cet humanisme révèle une tendresse sombre à laquelle s'accorde assez bien la lumière de la Villa.

Dans ce livre, Yourcenar évoque aussi une statue de l'éphèbe Antinoüs ; la présence très forte des documents figurés de ce personnage invite Rémy Poignault à s'interroger sur leur rôle dans la récréation du personnage par Yourcenar et sur les fonctions qu'ils remplissent pour Hadrien. La statue est pour elle une trace, le signe d'une existence et est utilisée pour la reconstruction du personnage à travers son expérience propre des musées ; l'écrivaine y trouve inspiration aussi pour méditer sur l'art. Hadrien choisit alors la statuaire pour immortaliser son Antinoüs, pour en faire un simulacre, pour s'opposer au flux héraclitéen du temps.

Mais la statue cède la place à une créature, à un fantôme ; les statues et les fantômes hantent le roman *Denier du rêve*, comme des doubles inquiétants des personnages réels, évoquant la dimension mythique et onirique qui sous-tend la banalité de la vie quotidienne, signe d'une atmosphère baroque et pirandellienne. Selon Enrica Restori tous les personnages de ce roman se meuvent et agissent à des niveaux différents, entre les deux pôles extrêmes de l'esthétique yourcenarienne, dans le noyau inaltérable et éternel. De son côté, Yvan Leclerc s'intéresse aux tableaux et aux pierres tombales, à propos du rôle de l'épigraphe et de l'inscription, qui donnent la personne et la forme de l'impersonnalité.

Dans la genèse de *Mémoires d'Hadrien*, les inscriptions jouent le rôle d'une irremplaçable source documentaire, donnent à l'écriture son poids du réel. En passant de la sculpture à la peinture, Dominique Gaboret-Guiselin tente alors d'approcher le musée imaginaire de Yourcenar, en suivant le concept de Roger Caillois, qui repose sur six données de base : l'art de convaincre (art accompli de laisser la pensée se développer et la pensée s'impose comme indiscutable), un écrivain responsable (engagé, témoin du monde), la dimension universelle (atteinte grâce à la traduction de l'œuvre yourcenarienne), le rôle de la mort (l'angoisse chez l'homme), une référence lointaine (le monde d'Hadrien), le choc en retour (des instants d'éternité perdus et retrouvés). Dans ce musée yourcenarien, on retrouve une salle des antiquités, une de l'Italie, une de l'Allemagne, une de la Hollande et des Flandres. Selon Yourcenar, les œuvres

d'art permettent aux hommes d'accéder à l'humain et à l'universel, elles sont le résultat de l'inexplicable et court passage de l'homme sur la terre et la preuve que seul l'homme est capable de donner des images inoubliables du monde.

À travers les pages de *Sixtine*, Yourcenar fait revivre le personnage de Michel-Ange, à travers l'approche de la mort, avec son sentiment d'abandon. Françoise Bonali-Fiquet remarque qu'en imaginant un dialogue entre le maître et ses modèles, l'écrivaine a voulu souligner que pour Michel-Ange il n'y a pas vraiment de rupture entre la vie et l'art et que, dans son œuvre, le corporel et le divin, se recomposent en un tout indissoluble.⁸

Un autre peintre évoqué par l'auteure est Rubens, auquel elle dédie quelques pages dans *Archives du Nord*, signe de sa reconnaissance. André Maindron tente alors de parler des rapports entre ces deux "artistes". Yourcenar a retrouvé dans la peinture de l'artiste baroque flamand une source même de la création, l'essentiel, la substance. À son tour, Agnès-Laure Sauvebelle étudie l'influence espagnole dans *Anna, soror...*, pour comprendre comment et pourquoi Yourcenar a choisi certaines images, des tons, qui plongent le lecteur dans l'atmosphère sombre et tendue de la cour espagnole de la Contre-Réforme. Dans ce récit, l'influence espagnole est mise en exergue par le contraste entre le raffinement des mœurs de la Renaissance ancienne et l'obscurantisme tourmenté et puritain de la Contre-Réforme espagnole. La force et la beauté du style de Yourcenar résident dans sa faculté de détruire les frontières qui permet au lecteur de se glisser dans des époques éloignées de la sienne et d'accéder de plain-pied au récit. Le style d'*Anna, soror...* reste fidèle à l'évocation des grands courants espagnols de cette époque et, particulièrement, aux toiles de Greco.

À côté de Rubens, Yourcenar est aussi attirée par l'esprit et l'originalité de l'art, le pouvoir et la vision historique de Piranèse. Georgia Shurr rappelle que les deux artistes s'intéressent à l'histoire réinventée, notre auteure pour l'histoire de la Renaissance du XVI^e siècle, le graveur italien pour l'histoire romaine. En effet, *L'Œuvre au noir* est l'œuvre la plus secrète de Yourcenar, son vrai "grimoire" et le désordre apparent du roman est un système, le résultat de l'épopée

⁸ Cfr., *ibid.*, p. 157.

yourcenarienne. Et la méthode de composition de l'œuvre représente un point de contact entre l'artiste graveur et l'artiste littéraire.

À son tour, Béatrice Didier s'arrête sur les références aux œuvres d'art dans *Quoi ? L'Éternité*. Par sa durée et son universalité, l'œuvre d'art est une sorte de point d'insertion de la mémoire commune entre Yourcenar et son père ; elle permet l'économie d'explication et laisse la liberté d'imagination au lecteur. Ainsi une osmose s'établit entre la sensation vécue, la création romanesque, l'autobiographie, puisque l'œuvre d'art essentielle est ce texte en train de s'écrire.

Maintenant on passe à un autre filon artistique, la musique, qui selon Philippe-Jean Cantichi semble oubliée dans l'œuvre yourcenarienne. On retrouve seulement une réflexion musicale dans *L'Œuvre au noir*, ouvrage dans lequel subsiste l'esthétique italienne et où la séduction du madrigal permet d'entrevoir l'essence de la musique. Mais aussi l'écriture de Yourcenar se revendique musicienne dans la Note sur *Le Dialogue dans le marécage*, au sujet de la langue, qui, en donnant la tonalité, isole, met en valeur, établit les lignes du partage. Et le silence apporte l'apaisement et permet le miracle sonore, accompagné par la voix qui établit le lien entre le monde humain et une entité supérieure. Pour sa capacité à suspendre le temps, la musique acquiert un rôle salvateur. Maria-José Vazquez De Parga y Chuega affirme elle aussi que Yourcenar concède une place considérable à cet art, un art qui amène l'homme à la perfection. Chez elle, la musique prend des formes presque humaines et matérielles ; dans *Un homme obscur*, par exemple, Nathanaël compare le plaisir de la musique avec l'immense grondement de toute douleur du monde. De cette façon cet art conduit à l'universel. Dans *Alexis ou le traité du vain combat*, la musique a un sens de révélation d'un monde intérieur, riche de plaisir et de souffrance ; et en même temps elle représente la réalisation du silence, la métamorphose du silence, gros de sons, en sonorité. Pour cette raison, la musique sert à Alexis à accorder son être avec sa vie. Et encore, dans *Anna, soror...*, le silence est significatif ; dans *Mémoires d'Hadrien*, la musique se mêle à l'art de construire et l'art de sculpter ; enfin, dans *Denier du rêve*, le silence représente la négation de la vie.

Une autre section du colloque est dédiée au théâtre, qui, au premier abord, semble être dramatique, même si la poésie tragique semble la plus propre à

Yourcenar. En suivant l'étude d'Yves-Alain Favre, l'espace constitue un premier facteur de poésie, qui naît également de la présence des symboles et des mythes. La poésie yourcenarienne naît des grandes forces cosmiques ; les images symboliques et les mythes éclairent la destinée des personnages et leur enlèvent toute éphémère actualité pour les installer dans l'intemporel. Pétri de contradictions, enfermé dans les limites de sa nature, impuissant à les transgresser, l'être humain se heurte à un absolu. Ainsi la tragédie exige l'intervention de la transcendance et seule la poésie peut révéler celle-ci : la poésie de Yourcenar correspond au tragique du théâtre.

À son tour, Gianni Poli questionne l'esthétique de la scène chez notre auteure, pour observer la méthode et la poétique qui facilitent la compréhension. Cet exégète veut montrer aux autres intervenants et aux hommes de théâtre le côté encore inexploré de ce domaine yourcenarien, en soulignant l'intention de l'écrivaine, attentive à la représentation fidèle de sa conception du monde, de construire sa parole en dehors de toute scène réelle⁹.

Loredana Primozych se propose de mettre alors en relief les traits de la pièce *Le Dialogue dans le marécage*, à partir de trois directions principales : son originalité par rapport aux vers de Dante, ses sources, la place que cette pièce occupe dans *Théâtre I*. Cette étude est centrée sur le personnage de Pia, que Yourcenar se propose de dessiner derrière les mots volés du poète italien, en faisant ressortir les notes les plus connues, dans une symphonie vitale, tout en cherchant à justifier le péché de Pia. Le marécage est le *Purgatoire* yourcenarien où la chair se transforme en esprit et la forme devient peinture, extase, rêve. L'ombre passagère de Pia, sert à l'écrivaine pour remarquer le sentiment de nostalgie sur les notes allongées du temps et de la beauté.

De son côté, Blanca Arancibia étudie le mythe du Minotaure chez Yourcenar, Borges et Cortázar. La première pose le problème dans la fatalité historique et la bêtise humaine, le poète argentin dans le non-sens dont il est urgent de sortir, tandis que l'écrivain argentin le fait dans la révolte et la prise de conscience. Chaque homme trouve dans le Minotaure son monstre ou son dieu,

⁹ Cfr., *ibid.*, p. 247.

chaque écrivain a conçu sa version personnelle du mythe, qui permet le dialogisme des interprétations.

L'art de l'écriture devient alors l'objet de l'enquête ; d'abord avec Fabrice Rozié, qui veut élucider les liens tissés entre éthique et esthétique. Il nous invite à questionner la figure du poète qui traverse les textes. Yourcenar désigne un art d'écrire et une manière de vivre l'art ; pour elle, l'artiste est un médium, le seul être capable d'établir une médiation entre des degrés et des formes distinctes de la réalité. Elle prête sa voix à ses personnages qui se confient au lecteur par l'intermédiaire d'un confident ; et l'œuvre est vue comme une galerie de portraits, comme un roman de la connaissance, le roman complexe et polyphonique du savoir. Cette poétique dramatique se fonde sur la voix du personnage et raconte, en sourdine, un autre drame : celui de l'effacement de l'auteur. Rozié rappelle le statut littéraire de Yourcenar, son être historien¹⁰, son être romancier¹¹ et son être poète¹². Dans l'art, l'auteur est absorbé par le texte ; cet art et cette manière de jouer de soi désignent simultanément un art de se révéler autrement, ainsi que le lieu poétique que le lecteur peut occuper, un lieu mystique.¹³ Il s'agit d'une poétique de l'œuvre en termes de translation, de déménagement de sens, de distance.

À ce propos, Elena Real analyse l'éthique du détachement, l'art de la distance qui s'insinue dans les premiers ouvrages de Yourcenar et s'affirme plus fermement le long de sa production romanesque. La solitude a contribué à l'exaltation de l'isolement, de la distance, de l'intégrité personnelle ; pour cette raison le personnage yourcenarien est passif, solitaire, silencieux, est un homme foncièrement insulaire. D'un côté, cette insularité permet le parcours intérieur et la fusion avec l'univers, de l'autre l'individu est placé dans une position angulaire, excentrique, par rapport à l'extérieur. L'homme est isolé, mais, en même temps, penché vers le dehors, il se trouve conjointement hors du monde et dans le monde, pour se perfectionner : cela représente le but principal du livre.

¹⁰ Pour retrouver l'actualité de toute expérience révolue et l'absolu ontologique.

¹¹ Pour découvrir la vérité du drame par-delà l'artifice littéraire du roman.

¹² Pour contempler la réalité, percevoir l'essence éternelle du monde et restituer poétiquement l'absolu divin du réel.

¹³ *Cfr.*, Actes *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 272-273.

Yourcenar montre toujours un regard passionné sur les êtres et les choses ; la contemplation, l'activité visuelle, affective et intellectuelle, lui permet de transcender le monde physique et apparaît ainsi comme facteur dynamisant dans sa vie et son œuvre. Claude Benoît cherche à enquêter sur les contemplations qui ont amené à la création de *Mémoires d'Hadrien*, les œuvres d'art qui ont influencé l'écrivaine dans ses modes de représentation dans l'écriture de *L'Œuvre au noir* et *Anna, soror...* La référence au réel peut s'appuyer sur la contemplation directe du monde ; dans cette lignée le voyage assume un rôle important dans la pensée yourcenarienne, qui favorise la découverte et l'observation du monde. Cette conception est proche de l'idée humaniste de l'homme placé au centre du monde, exprimé par l'Italien Pic de la Mirandole. Pour Yourcenar, la contemplation conduit toujours à une réflexion sur le temps, mais aussi une méditation métaphysique et un procédé d'écriture. Par exemple, dans *L'Œuvre au noir*, la contemplation intérieure de Zénon assume une fonction mystique et spirituelle grâce à laquelle l'auteure transpose dans son art son propre désir de contempler, au moment de la mort, le ciel vide qui laisse entrevoir seulement des ombres.¹⁴

En suivant la réflexion de Daniel Leuwers, on note que, même si pour Yourcenar la poésie n'est pas le point fort, elle s'y intéresse beaucoup ; surtout à la poésie moderne grecque, au blues et negro spirituals, et à la poésie de son amie américaine Hortense Flexner, pour son attention particulière à la simple réalité. Avec notre auteure, il faut consentir à sortir du cercle trop éthique de la poésie pour envisager son écriture de la mémoire et de l'anti-mémoire, sa quête fiévreuse de l'origine. Selon Anne-Yvonne Julien, il s'agit donc d'une poésie existentielle, comme le montre *Souvenirs pieux*, texte qui donne une élucidation de ce projet yourcenarien, et qui conduit le lecteur vers les principes génétiques d'une poésie de l'existence dans l'œuvre yourcenarienne. Le livre nous apprend à considérer les termes *souvenirs* et *pieux* en union, comme en dissociation ; ce texte tortueux, autobiographique, s'éloigne de tout effort de personnalisation. L'objet-souvenir joue un rôle essentiel dans la poétique d'ensemble du livre et participe à l'élaboration d'une esthétique du morcellement.

¹⁴ Cfr., *ibid.*, pp. 291-292.

De son côté, François Wasserfallen propose le parcours du protoromanesque au romanque, à travers le thème de la réfraction. Dans un premier moment, Yourcenar illustre l'image de la formation traditionnelle des écrivains, la poésie, et se réapproprie des écrits existants grâce à la pratique poétique personnelle. La culture est la réfraction de l'histoire du monde ; et puisque l'écrit est aussi une lecture, l'incarnation de l'écriture dans un personnage fictif nécessite pour Yourcenar l'enrichissement de la réfraction intertextuelle par une réfraction intradiégétique à l'écriture du texte qui se lit. Wasserfallen s'intéresse surtout à *Denier du rêve*, où la réfraction est mise en évidence par un vide immense, un horizon absent. La réfraction est chez Yourcenar une activité de liaison fortement organisatrice, une logique narrative ; elle permet la valorisation de l'époque du récit, la maîtrise de l'ellipse ; elle ouvre la porte de l'art au romanque yourcenarien.¹⁵ Ce livre yourcenarien est marqué d'une singularité dans l'ensemble de la création littéraire de notre auteure. Selon Joan Howard, *Denier du rêve* est unique dans l'œuvre fictive yourcenarienne en ce que sa matière brute créée par les personnages et les événements, était celle de la réalité au moment de la composition de l'œuvre ; mais il est unique même pour sa forme, corrélée à sa fragmentation rhétorique. À la différence de Jean Blot, Howard affirme que la forme et le contenu de ce livre sont en excellente harmonie. La réalité historique du fascisme européen pour le lecteur actuel est une confirmation extratextuelle évidente de l'identité fondamentale des personnages de *Denier du rêve* et des victimes sacrificielles de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, et « Marguerite Yourcenar n'a pas détruit le monstre [...] »¹⁶.

Béatrice Ness s'intéresse aux textes courts de Yourcenar, qui traduisent son évolution profonde. Elle veut mettre en valeur les recueils *Nouvelles orientales* et *Comme l'eau qui coule*, comme points focaux dans l'articulation littéraire yourcenarienne. Cette étude est structurée en trois temps : d'abord à partir du paratexte, Ness passe en revue les problèmes terminologiques soulevés par le titre ; ensuite elle analyse les occurrences structurelles pour prouver en quoi Yourcenar souscrit aux lois du genre ; et, finalement, on se focalise sur l'étude génétique. Cette exégète arrive à la conclusion que les *Nouvelles orientales* sont

¹⁵ *Ibid.*, p. 318.

¹⁶ *Ibid.*, p. 327.

plutôt des *contes orientaux*, que son *excipit* confirme la circularité du texte en offrant une fin close et déjà programmée. Et, ensemble, que la plupart des récits de ce livre ont été allongés au cours des éditions successives ; cette expansion phrastique arrive à dynamiser ce texte. « Contes et nouvelles sont déviés de leur axes narratifs et ainsi Yourcenar joue avec cette pluralité génétique qui est le propre de tout grand texte »¹⁷.

On passe alors aux *Mémoires d'Hadrien*, en particulier aux pages de “La nuit dans le désert de Syrie”, illuminées par la pensée de l'écrivain argentin Borges. Madeleine Boussuges remarque la valeur de la nuit, une mère qui console et apaise les hommes ; contempler l'ordre du ciel signifie aller du macrocosme au microcosme, introduire en soi un ordre parfait, vouloir se structurer sous la clarté des étoiles. Le lieu parfait pour cela est le désert, qui permet un dialogue avec une parole qui reste à jamais silence. Le stade esthétique est suggéré alors par la beauté de la voûte céleste et le nom évocateur des constellations ; le stade éthique s'inscrit dans cette vision ; et le stade religieux se précise dans la progression de la méditation : le silence, l'union au mystère des lumières, l'accès au divin. Le souvenir du désert de Syrie incite Hadrien à atteindre le fond lumineux de son être, là où s'infiltré la joie.

Les *Mémoires d'Hadrien*, dans leur forme définitive publiée en 1951, présente la structure d'une lettre. Jean-Pierre Castellani veut essayer d'en dégager le sens en analysant la véritable architecture de l'œuvre. Sur la base de *Carnets de notes*, il souligne que Yourcenar hésite sur le genre de la lettre, en préférant la technique dramatique, ou celle dialogique ou l'essai. Mais, ensuite, elle éprouve la nécessité de concentrer, dans un livre relativement court, un volume de quelques milliers de pages. Elle nous invite à voir dans son œuvre deux séries de pages : celles qui concernent l'empereur et son histoire personnelle, et d'autres plus générales consacrées à des thèmes universels et connus des hommes, comme la nourriture, l'amour, le sommeil et la connaissance. Yourcenar avec les *Mémoires d'Hadrien* a voulu nous transmettre un message intime destiné à un public très large. Castellani se livre à un examen de la structure de l'œuvre et apporte un plan chronologique des parties et des séquences dans lesquelles l'œuvre est

¹⁷ *Ibid.*, p. 337.

expressément séparée, résumée et définie par des phrases latines. « Cette lettre, par sa structure géométrique et régulière, établit un dialogue constant entre l'auteur et son personnage, un jeu entre deux *je* ». ¹⁸ La structure profonde et essentielle des *Mémoires d'Hadrien* est celle circulaire d'une pensée qui s'enferme dans une autre pour mieux trouver les voies propres de son salut et nous inciter de la sorte à gagner le nôtre.

De son côté, Paul Pelckmans analyse les rêves d'Hadrien et de Zénon, « du monde à son mirage ». La voie du rêve permet de sauver un instant de vastes accointances indéfinies ; on divine là le travail d'une nostalgie holiste. L'alchimie propose de même une lecture conjointe de l'âme et de la matière.

Et, pour terminer, Maurice Delcroix s'intéresse au personnage de Madeleine Ailly d'*Un homme obscur* ; il lit cette séquence en herméneute et y déchiffre le non-dit, la « faille qui se révèle blessure ». L'art de ce texte est de maintenir le sentiment de la discrétion, caractéristique de ce personnage. Les morceaux exécutés dans le salon de Madame d'Ailly forment un mince filet de délices, qui voile le dehors marqué par la souffrance et la douleur. Entre Madame d'Ailly et Nathanaël, la communication (intime) est interdite pour des raisons sociales, et la musique semble se substituer à une parole impossible. Cette réduction s'accompagne d'une concentration : le "son unique" se matérialise et se fait chose pleine et opaque. La musique ne sert donc plus à traduire un aveu, mais elle l'inscrit dans l'ordre des choses, ce qui est une autre façon de lui conférer une harmonie.

Les trente-sept réflexions données au cours de cette rencontre française soulignent le rôle fondamental joué par le social dans la production de Marguerite Yourcenar. À travers l'approche sociocritique des textes yourcenariens, nous remarquons que les critiques ont envisagé de pousser la réflexion sur la problématique sociale, et de porter un regard sur la manière dont les œuvres témoignent de ce qui se passe dans la société. Cette approche met en évidence les rapports entre le littéraire et le social, des rapports qui sont par ailleurs traités à travers une dichotomie de l'imaginaire et du réel.

¹⁸ *Ibid.*, p. 351.

IV.3 L'Histoire et ses multiples facettes

Malgré la diversité des genres, des thèmes, des tons (de l'effusion baroque de *Feux* à la sobriété de la voix d'Hadrien), malgré l'érudition des commentaires et des notes qui rendent encore plus dense la lecture, le lecteur peut aisément retrouver dans l'ensemble de la création yourcenarienne plusieurs lignes de force qui dévoilent les goûts, la pensée, le sentiment de l'écrivain avec une grande cohérence. Nous pouvons les résumer autour du Temps, du Voyage, de l'Histoire et du Mythe, étudiés à travers le roman yourcenarien.

IV.3.1 Raconter l'histoire et le mythe dans le roman

Et pour ouvrir davantage la confrontation des recherches à l'internationalité, un colloque sur ces sujets a été organisé à l'Université d'Anvers¹⁹. À cette occasion la primauté est donnée au *roman*, qui produit son histoire plus qu'il ne reproduit pas l'*histoire*, sa fin étant toujours de l'ordre du *mythe*.

Quarante-sept communications et deux tables rondes se sont succédé au cours de quatre journées dédiées à cette rencontre, oscillant entre démarche psychocritique et approche sociocritique, toujours en relation avec les textes "offerts" par l'écrivaine (le péritexte) et les écrits ajoutés *a posteriori* (l'épitéxte).

Blanca Arancibia a le plaisir de donner le départ avec sa communication sur *Le Labyrinthe du monde*, « "Mythe" de l'histoire, "littérature" et autobiographie ». Cet immense texte est vu comme une autobiographie où il n'est guère question d'autobiographie. Il y a une vision singulière du temps, grand sculpteur aux lents rythmes, doublée d'une mythe de l'Apocalypse, vivement associée aux pouvoirs destructeurs de l'homme. En particulier, dans *Quoi ? L'Éternité* le temps cosmique est lié à l'éternité. L'œuvre yourcenarienne est imprégnée du mélange inextricable de vécu et d'imaginaire.

Daniel Leuwers se questionne sur les limites de la fiction et l'illimité supposé de la biographie, en retrouvant dans *Quoi ? L'Éternité* Alexis, le

¹⁹ Actes du colloque international tenu à l'Université d'Anvers (Belgique), du 15 au 18 mai 1990, *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Maurice Delcroix, SIEY, Tours, 1995, 524 pp.
Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 505-511.

personnage de la première œuvre de fiction de Yourcenar, un récit de rupture en vue d'une hypothétique nouvelle naissance. Cet exégète souligne que l'écrivaine retrouve l'original d'Alexis dans cette dernière œuvre, et, surtout, le lien que son père a cherché à perpétuer avec la mort de la mère.

Loredana Primozych s'intéresse à « Jeanne de Reval dans *Alexis* et dans *Quoi ? L'Éternité* ». Dans ce dernier roman, Jeanne assume complètement ses choix et sa vie, tandis que dans le premier Monique est l'auditrice silencieuse des aveux d'Alexis. Sans doute dans la dernière production yourcenarienne, Jeanne ressort du récit, sous l'image d'une femme troublée par ses sensations, en proie à ses sentiments, où la quête du sacré s'incarne dans l'être réel. Elle est un médiateur et un médium, elle est placée dans une zone magique où la mémoire et le symbole se soudent en un tout éternel.²⁰

Toujours sur *Quoi ? L'Éternité* est centrée la communication d'Yvette Went-Daoust, qui se focalise sur « les registres d'une autobiographie », tout particulièrement sur « la part du roman et de l'histoire », sur certaines manœuvres de mise à distance du moi, sur les stratégies narratives employées pour gommer l'expérience personnelle de Yourcenar. Cette analyse permet à Went-Daoust de comprendre qu'avec ce roman, l'écrivaine passe de la généalogie de *Souvenirs pieux* et d'*Archives du Nord* au mythe personnel. L'espace biographique diffère à peine de l'espace du roman historique : mêmes procédés narratifs, mêmes discours. Les liens entre le moi et l'œuvre sont particulièrement frappants.

Camille Van Woerkum propose une étude sur les « sources explicites et influences cachées dans *Archives du Nord* et *Quoi ? L'Éternité* ». D'un côté les sources citées s'associent au temps vécu, historique, commenté et critiqué par l'écrivaine ; de l'autre, les sources cachées renvoient à une conception de l'histoire englobée dans un projet de maîtrise de soi qui diminue la part de l'érudition explicite en faveur d'une quête intériorisée de liberté et humilité. De cette façon le temps historique se transforme en une atemporalité mythique où l'homme peut réaliser sa véritable nature. La source peut être « un avatar métatextuel de la litote yourcenarienne »²¹.

²⁰ Cfr., *ibid.*, p. 388.

²¹ *Ibid.*, p. 439.

Selon Claude Benoît il y a une relation permanente et intime entre le mythe et le phénomène littéraire chez Yourcenar. Les personnages yourcenariens sont à la fois des êtres fortement individualisés et des types exemplaires, paradigmes et modèles d'une conduite humaine ; à travers leur attitude vitale et leur vision du monde, ils illustrent ou reconstruisent le mythe. Ainsi Benoît voit ressurgir le mythe prométhéen dans certaines pages de *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir*, à travers Hadrien et Zénon. Elle tente ici de relever les divers sens que revêt le mythe chez ces deux personnages et de souligner les analogies et les différences. D'un côté, Hadrien est un titan créateur, père et libérateur des hommes, génie de l'humanité, promoteur du progrès et de la culture ; il participe à la mission divine d'ordonner le monde. De l'autre, Zénon assiste à un foisonnement des images du feu, le feu de l'intelligence et le feu de l'alchimie, pour transcender l'humain et devenir semblable à Dieu : il a un désir de dépasser la condition humaine et de posséder une puissance divine. Pour cette raison, il est prométhéen par son désir de science et de puissance ; c'est par la révolte métaphysique qu'il s'assimile le plus étroitement au mythe. Et Yourcenar, par le recours au mythe, confère à ses modèles leur caractère universel, par leur volonté de connaissance et de puissance, leur désir de lucidité et de libération, leur aspiration au perfectionnement moral de l'individu.²²

Cette communication de Benoît est prolongée par la réflexion de Laura Brignoli, « Les *Mémoire d'Hadrien* entre mythologie et "mythopoiesis" ». Comme pour Platon, pour Yourcenar aussi la mythologie est une partie de la *poiesis*. L'écrivaine cerne dans le mythe trois plans : au premier il y a une période de l'histoire et la vie d'un homme ; au deuxième, on retrouve la signification essentielle de nos actions quotidiennes qui ont un point de contact avec le passé ; au troisième, la figure éternelle de l'Homme qui en ressort. Chez Yourcenar, c'est la considération de la valeur éternelle de l'expérience humaine qui permet l'union entre le mythe et l'histoire. Ces derniers parcourent deux chemins parallèles et l'homme joue un rôle médiateur en permettant au mythe et à l'histoire de se rejoindre dans *Mémoire d'Hadrien*.

²² Cfr., *ibid.*, p. 27.

Frederick et Edith Farrell proposent une réflexion sur « Hadrien et Zénon sur la voie bouddhique » ; ils comparent les caractères des deux personnages selon les valeurs d'une idéologie importante pour Yourcenar. Pour cette raison, le rapprochement entre les mots et les images de ces deux livres et des textes bouddhiques n'est pas dû au hasard, mais il est un moyen de permettre à ces deux héros de se rencontrer au-delà des contradictions.

Michelle Joly propose une analyse intitulée « écriture et temporalité dans *L'Œuvre au noir* », étant donné que ce livre est non seulement une initiation pour Zénon mais aussi pour le lecteur, un accès à la connaissance derrière l'événementiel. La dualité temporelle de cette œuvre correspond à la dualité dans la recherche de l'écriture elle-même : il y a l'affrontement perpétuel entre un désir de faire sens et d'échapper à la mort, et la pulsion, l'angoisse de la mort. La fiction instaure le désordre et exprime que le sens est ailleurs et le sujet est dans l'illusion.

Philippe-Jean Cantichi se demande si *L'Œuvre au noir* est « un roman historique hors du temps ». Il arrive à affirmer que l'histoire dans ce roman est laissée hors-jeu et le temps rythme la narration ; cela gomme paradoxalement la référence historique par la surenchère de sa mise en scène. Ainsi le seul chronomètre valable est « celui de la nature où le cycle dit moins les changements successifs que l'immutabilité ultime »²³.

Toujours au sujet de ce roman historique, Maria Cavazzuti se propose d'étudier les personnages de Zénon et du prieur des Cordeliers, confrontés à l'histoire pour retracer leur éventuelle exemplarité pour le lecteur d'aujourd'hui. Trois époques transparaissent ainsi dès une première lecture, celle du roman, celle de sa composition et la nôtre ; on a donc de multiples niveaux de lecture de ce récit historique. Ces personnages de *L'Œuvre au noir* confient au lecteur une philosophie de la discrétion, qui s'annonce dans la « Renaissance désabusée » du siècle de Zénon : s'opposer au chaos par le refus de collaborer au désordre.

Encore sur *L'Œuvre au noir* la communication de Manuela Ledesma « Spirale narrative, spirale alchimique » ; elle propose une analyse du discours narratif sous la modalité des relations entre récit et histoire, et arrive à démontrer

²³ *Ibid.*, p. 119.

que la ligne de la narration prend la forme d'une spirale croissante, à laquelle fait écho, au niveau du contenu, une métaphysique riche en symboles proche de l'Alchimie. Cette spirale narrative aboutit à la libération du temps et de l'histoire et renvoie à la nature de toute quête transcendante des alchimistes : aux structures de l'imagination correspondent des structures formelles.

« L'histoire de l'Orient antique, à la charnière de la représentation romanesque d'Hadrien et du discours autobiographique » est au centre de l'étude de Jacques Huré, qui souligne que l'écriture du livre s'inspire de l'histoire de Rome, mais suit aussi celle de Yourcenar où se dégage une rencontre possible entre Orient et Occident. La genèse des *Mémoires d'Hadrien* révèle l'étroite association de sa rédaction à la biographie de l'écrivaine. Hadrien regarde, scrute et interroge l'Occident et tente de créer un rapport d'harmonie entre les deux directions du monde. En ce sens, Yourcenar nourrit le mythe alexandrin de la rencontre de ces deux mondes ; elle

a restauré la subjectivité d'Hadrien pour en faire un discours sur l'homme dans lequel l'Orient, reflet de la multiplicité de l'être [...] communique cet accroissement de conscience que certains reconnaissent aux forces qui s'incarnent ou signifient les dieux du polythéisme.²⁴

Au sujet de la relation entre « histoire et roman », Michèle Berger focalise son attention sur les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*. Dans ces textes il y a un double mouvement thématique : avant tout, un rapprochement historique, temporel, entre l'époque d'Hadrien et la nôtre, et personnel, entre Hadrien et l'auteure, pour arriver à l'intégration de l'histoire de Yourcenar et l'histoire pour produire le roman ; l'autre mouvement vise à laisser le personnage Hadrien s'éloigner de Yourcenar et le IIe siècle retrouver sa place dans le cours de l'histoire. Berger examine le statut des *Carnets* par rapport à une rédaction antérieure et étudie leur contenu pour comprendre cette publication. Elle comprend que ces textes ont été publiés pour mettre en perspective le moment de l'écriture par rapport au moment de la publication. Cette analyse met en relief l'abondance, le fil conducteur qui mène de la possession dont est l'objet Yourcenar, de l'assimilation du IIe siècle et du XXe par la recherche consciente

²⁴ *Ibid.*, p. 258.

d'un espace catalyseur qu'est le roman, à la liquidation finale qui se déleste du personnage et récupère ses propres souvenirs.²⁵

Encore sur le rapport « entre roman et histoire » porte la communication d'Evert Van Der Starre. Il montre trois caractéristiques des *Mémoires d'Hadrien* et de son métadiscours : l'historisme radical prôné par l'auteur, son universalisme qui souligne les réalités de la condition humaine, et le fait que cette œuvre se situe historiquement dans la période de l'après-guerre. Et il s'interroge sur les rapports entre ces trois caractéristiques et affirme que l'universalisme amène Yourcenar à relativiser l'unicité de l'époque qu'elle décrit, mais elle n'élimine pas sa propre personnalité.

Et Rémy Poignault traite du « prince entre mythe et histoire », en particulier des principaux rapports qu'on peut établir entre l'image du prince Hadrien dans les *Mémoires* et celle que nous offrent les documents. Yourcenar, en donnant un portrait du prince particulier, dépasse le cadre historique du IIe siècle pour donner valeur emblématique à Hadrien : homme à la recherche de la sagesse et prince qui a le pouvoir de réaliser ses objectifs en les harmonisant avec l'ordre des choses.

À côté d'Hadrien, il y a Antinoüs et son « histoire mystifiée », comme nous "raconte" l'intervention de María José Vazquez de Parga. Antinoüs est le personnage qui a le plus d'influence sur la vie de l'empereur, l'âme du roman et la raison de son existence. Il est le point de repère, tout commence à tourner autour de sa personne et Yourcenar lui fait jouer un rôle de personnage de légende. Son sacrifice prend la nuance et la valeur d'une action cosmique, et le mythe est comblé.²⁶

Shumei Zhao, à propos des sources orientales yourcenariennes, propose un aperçu sur « mythe et histoire de la Chine chez Marguerite Yourcenar ». De la culture chinoise, Yourcenar appréciait surtout le mythe de la voie de la perfection du moi, le refrènement des désirs, l'harmonie et l'intériorité des perceptions, les mythes chinois, miroirs de l'histoire. L'œuvre *Comment Wang-Fô fut sauvé* constitue une description en miniature de la position des intellectuels chinois dans l'histoire.

²⁵ Cfr., *ibid.*, p. 37.

²⁶ Cfr., *ibid.*, p. 452.

Quatre exégètes, Carminella Biondi, André Maindron, Camillo Faverzani et Christiane Papadopoulos, proposent des études comparatistes.

D'une part Biondi présente une analyse du « mythe de l'androgynie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et Michel Tournier ». Les deux écrivains ont choisi de situer leur œuvre dans une zone de frontière où le roman côtoie l'essai et où l'histoire événementielle se charge d'une réflexion sur l'homme et le cosmos. Et l'androgynie se voit le symbole le plus adéquat pour exprimer toute quête de plénitude, de totalité. Chez Tournier ce mythe est si évident et si obsessionnel, tandis que chez Yourcenar, on recourt au mythe en raison de la perte de confiance dans la politique et le social de notre époque, et aussi de la foi dans un homme qui est à la recherche de nouveaux chemins pour dépasser son insatisfaction et se réaliser pleinement.

D'autre part, Maindron compare le personnage de Julien du *Rouge et le Noir* de Stendhal et l'empereur Hadrien des *Mémoires yourcenariens*. Ces deux œuvres nourrissent l'histoire et de là on glisse au roman où mythe et illusion se trouvent au centre.

À son tour, Faverzani offre une étude comparatiste « entre les *Rimes* de Michel-Ange et *Sixtine* de Marguerite Yourcenar », vu que cet auteur joue un rôle très important dans l'imaginaire yourcenarien des premières années d'écriture. Focal dans la pensée yourcenarienne le fait que la relation entre l'art et la poésie de Buonarroti est un moyen de réflexion sur la précarité de toute entreprise humaine dont la peinture et la sculpture sont aussi une expression.

Et, finalement, Papadopoulos propose une lecture de *Feux*, en particulier au sujet du « temps-espace : temps cavafien et yourcenarien ». Il s'agit donc d'une étude comparatiste de ces deux grands auteurs pour retracer la différence de l'utilisation du procédé de la magie sympathique, la magie du quotidien, de la beauté. Ces éléments magiques de l'inspiration permettent de libérer la vision éléate du passé et la langue du poète de leur temporalité respective. Cet instrument fait du poète un magicien, et l'expression poétique lui confère ce pouvoir pour vaincre les contradictions du monde.

Et selon Hélène Marchand, « l'histoire est invitée à meubler l'*aire de la fiction* ». Avec un bref excursus sur l'univers de la fiction, cette intervenante

souligne que le lecteur de l'œuvre yourcenarienne peut adhérer à l'espace fictif créé par l'écrivaine, meublé avec des objets fictifs et vitaux et d'autres perceptions sensorielles ; ainsi que des individus et des événements appartenant à l'histoire.

De son côté, Jacques Body se questionne sur la nature des relations de Yourcenar avec l'histoire, en particulier "la nouvelle histoire", produit de l'école des *Annales*. Notre écrivaine s'est nourrie de cette histoire, économique, sociologique et problématique ; elle présente l'histoire comme une combinatoire d'éléments de base et de possibilités infinies, effets de réalité et de vraisemblance. Puisque, pour Yourcenar, le passé est nourriture de la vie, l'histoire est le ferment de la création, et l'œuvre d'art sert à défier le temps, la mort.

L'attention passe maintenant à *Denier du rêve*, avec Françoise Bonali Fiquet qui traite de la « Rome mythique, Rome baroque », cette ville unique où le présent est profondément enraciné dans un passé qui ressort à tout instant : un monde placé par Yourcenar hors du temps : la Rome éternelle.

Cette conception particulière du temps, de l'histoire amène Wim Bots à se demander s'il s'agit d'un « prétexte au roman yourcenarien de l'universel ». Si la part historique semble diminuer proportionnellement d'un roman à l'autre, les trois êtres différents, Hadrien-Zénon-Nathanaël, placés dans des contextes historiques différents, énoncent une relation vraie, universelle, de tous les individus qui en font l'extension²⁷.

La réflexion sur *Denier du rêve* continue avec Jean-Pierre Castellani qui se focalise tout particulièrement sur « personnage, espace et temps ». Il compare la structure de ce roman et celle de *Rendre à César*, à partir de deux points de vue significatifs : espace romanesque/espace scénique, temps individuel/temps historique. Sur la base d'une analyse lexicale voire pragmatique, cet exégète comprend que l'œuvre dont il est question est fondée sur une perception de l'intérieur des personnages ; et, en comparant les différentes versions du texte, il affirme qu'en définitive, le romanesque l'emporte sur l'historique sans aucune fuite de la réalité et aucune déformation de cette réalité. Yourcenar instaure une stratégie de la mémoire dans le roman historique et atteste que « toute

²⁷ *Ibid.*, pp. 78-79.

reconstruction du passé est aussi œuvre de l'imagination, avec deux exigences fondamentales [...] : l'adéquation aux documents et la cohérence narrative »²⁸.

En rappelant l'œuvre pirandellienne *Tre personaggi in cerca di autore* (*Trois personnages en quête d'auteur*), Frederick et Edith Farrell proposent eux aussi une étude sur « Trois personnages en quête de mythe », au sujet de *Denier du rêve*, où la mythologie est peu visible et importante. Dans l'atmosphère d'émotions de l'amour et de la guerre les trois protagonistes, Eric, Conrad et Sophie, perdent leur capacité de communiquer l'un l'autre ; mais cette situation permet à Yourcenar de traiter un thème moderne très commun dans le cadre de motifs et de formes littéraires traditionnels. Ainsi l'écrivaine crée un lien entre son siècle et le contexte dont il est le produit.

Paul Joret continue la réflexion sur *Denier du rêve*, en retraçant les « constructions et déconstructions mythologiques », « du comique au cosmique et vice versa ». Cette œuvre établit une analogie entre les codes et les mythes humains, et les lois et les objets de la physique : ainsi, pour ce monde précaire, ce livre est un cosmos. Et à côté on retrouve le comique, qui côtoie explicitement le tragique.

Avec l'intervenante américaine Bernadette Cailler, la réflexion passe sur *Feux*, avec son étude « Si Marie-Madeleine se racontait : analyse d'une figure ». Cette figure permet d'évoquer une quadruple dimension : mythique, historique, poétique, et même autobiographique.

Daniel-Henri Pageaux réfléchit sur le rapport entre roman et vie, entre la bribe de l'histoire et l'ordre de la création romanesque. Yourcenar a plongé dans le passé, l'érudition, la documentation avec des personnages pris dans l'Histoire, des visages de l'histoire avec une fonction justificatrice, compensatrice et explicative.

« Auteur, personnage, lecteur » sont les trois sujets qui acquièrent une dimension de généralité qui en fait des images mythiques. Magda Ciopraga tente d'analyser les « Rapprochements et distances » parmi ces sujets. En analysant le péri-texte des œuvres yourcenariennes, Ciopraga souligne l'importance de chaque

²⁸ *Ibid.*, p. 110.

lecture qui attend une interprétation ; le lecteur se trouve devant un horizon éloigné, qui est saisi avançant sur la scène, à côté de l'auteur et du personnage.

Sur la même longueur d'onde la communication d'Antoine Wyss, « Auteur, narrateur, personnage », qui s'interroge sur « quelle historiographie pour *Mémoires d'Hadrien* ? ». Ces trois instances sont nettement distinguées, mais partagent un même regard et les différences entre elles semblent aussi peu importantes et inessentiels que celles qui séparent Hadrien de son serviteur, ou les croyances d'un peuple de celles d'un autre. La distinction, à chaque fois, a surtout pour effet de souligner le fond commun.

Dans son étude génétique, Michel Dupuis se propose d'évoquer la réécriture qui transforme "D'après Greco" en *Anna, soror...* et de montrer comment les modifications textuelles répondent à une modification des conceptions métaphysiques de l'auteur. Les exercices de la réécriture témoignent de la maîtrise de l'écriture yourcenarienne ; et Dupuis souligne la « complexification du modèle éthique en jeu dans l'écriture »²⁹. Son analyse indique comment le remous est sauvegardé dans l'écoulement, comme condition de possibilité de l'existence humaine.

Sally White propose une étude sur *Anna, soror...*, pour considérer à quel point l'aspect mythique apporte, « au-delà de toutes les contradictions », la signification du roman. Elle établit d'abord la fonction du mythe selon l'écrivaine, exprimée dans "Mythologie", article paru en 1944 dans *Les Lettres françaises*. Ensuite cette communication montre comment Yourcenar a lié le mythe au XVI^e siècle et la façon dont le roman traverse le temps et entre dans la modernité. Elle considère le mythe en tant que paradigme humain qui réunit les contradictions apparentes du classicisme vis-à-vis du christianisme, l'amour charnel vis-à-vis de l'amour divin, la finitude humaine vis-à-vis de l'éternité sublime.

Ce colloque va être la dernière occasion pour Yves-Alain Favre³⁰ d'exposer ses réflexions, vu que la mort ne lui donne pas la possibilité de revoir les épreuves de son article avant la publication. Il se questionne sur « le rôle du mythe dans la création romanesque » yourcenarienne. Le mythe et le roman

²⁹ Actes *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 153.

³⁰ Yves-Alain Favre meurt le 3 juillet 1992, à l'âge de 55 ans, deux années après le colloque d'Anvers.

demeurent indissociables ; le mythe a une fonction génératrice, il peut être un simple ornement ou s'identifier à l'œuvre romanesque.

René Garguilo se focalise sur « Le mythe du labyrinthe et ses modulations, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar ». L'écrivaine recourt au labyrinthe pour opposer la lumière aux ténèbres ; et elle invite les hommes à suivre le fil de la raison pour trouver le chemin du bien à travers les corridors du labyrinthe : seul le sage peut sortir du labyrinthe.

Cette réflexion continue dans l'intervention de Nadia Harris, « *Le Labyrinthe du monde* : roman historico-didactique ». Elle affirme que ce roman dégage les procédés narratifs mis en œuvre pour combiner histoire et fiction dans un récit ancré dans l'archive et tributaire de l'imagination, en délinéant le discours idéologique qui sous-tend le texte. Ce roman est « au service d'un discours idéologique affirmant le potentiel d'un moi circonscrit par des déterminismes culturels et génétiques »³¹ et laisse transparaître le patrimoine de chacun, dont l'énergie modèle Histoire, fiction et mythes.

Dans son étude « Comme effraie dans les bois le hululement d'une chouette », Josef Houppermans de son côté se propose d'analyser les mémoires de Yourcenar, tout particulièrement le rôle des mères dans sa production littéraire.

Colette Gaudin propose une étude sur « Le roman et l'histoire : l'archive yourcenarienne entre relique et ruine ». Le passé joue un rôle fondamental dans la production de Yourcenar ; elle tient à intégrer à son œuvre le drame de la recherche ou de la découverte de la trace, et de son interprétation. Et elle expose son parcours de recherche dans des préfaces et des notes qui « problématisent le caractère fictif du récit »³².

L'importance du temps dans l'œuvre yourcenarienne a souvent été évoquée, mais très peu on parle de celle du lieu. C'est Kay Gorman qui le fait dans son intervention « Marguerite Yourcenar et le génie du lieu ». Ce concept se métamorphose au cours de l'œuvre yourcenarienne et revêt une signification littéralement et figurativement plus profonde. On constate une perspective quasi géologique dans le recours aux sources, dans la méditation devant la nature. La vie humaine s'intègre dans son esprit à la vie de la terre et, pour cette raison,

³¹ Actes Roman, *histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 238.

³² *Ibid.*, p. 217.

l'écrivaine se rapproche d'un courant scientifique appelé "Gaia", qui suggère à la fois l'origine et le processus de la pensée humaine à travers les âges.

Elena Pessini focalise son attention sur « le mythe de l'île dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar » ; dans l'île l'histoire d'un homme seul est racontée, d'un homme qui s'isole au fil d'un dialogue où l'autre se métamorphose pour devenir soi-même et s'approcher de l'éternité.

Selon Jean-Pol Madou, le récit yourcenarien se présente à la fois comme une rhétorique du désir, une poétique de la connaissance et une herméneutique du secret dont il exploite la quête et la confession.

Elena Real se propose de montrer l'accord essentiel qui relie les pages de « L'Andalousie et les Hespérides » au réalisme, qu'il soit individuel ou magique. Cette exégète affirme que l'œuvre yourcenarienne se manifeste en rupture avec les valeurs ségrégatives du monde occidental, tisse un réseau de similitudes entre le visible et l'invisible, entre le moi et l'autre, entre l'homme et l'éternel.

L'attention passe maintenant sur *La Nouvelle Eurydice*, avec Michèle Sarde qui donne une réflexion sur le « trouble de l'herméneutique ». Elle cherche à déchiffrer ce récit à partir du double horizon de référence mythique et alchimique émanant de l'inconscient archétypal.

Le mythe de Narcisse est au centre de l'étude proposée par Georgia Shurr, mythe qui aide à comprendre le caractère des personnages comme Alexis, Angiola, les personnes en quête de soi. Dans ces personnages Yourcenar se regardait comme dans des miroirs troubles, en train de créer comme artiste narcissique.

François Wasserfallen s'intéresse aux « essais de Marguerite Yourcenar d'avant 1939 », pour en étudier « la naissance d'une pensée : histoire et mythe ». Cet intervenant souligne que l'écrivaine veut montrer quel est le rapport de l'homme avec le temps et comment il peut trouver une voie de rédemption. Wasserfallen se propose d'interroger les textes d'avant 1939 où l'écrivaine expose sa pensée de manière plus embryonnaire que dans le tissu narratif de ses romans. Dans son étude, il remarque que Yourcenar donne ici sa conception de l'histoire et fait de l'artiste un mythe, le seul capable de défier le temps. L'art est seul capable

de raviver la mémoire au niveau d'un présent en perpétuelle construction : « la mission de la mémoire appartient aux lecteurs... »³³.

Pour conclure ce colloque deux tables rondes ; d'une part, la première s'intéresse à l'écrivaine « entre le vertige mythologique et la précision historique », en particulier à propos de *Denier du rêve*, livre qui semble aboutir à ce que le mythe disparaisse et laisse une place plus importante à l'Histoire, de *Mémoires d'Hadrien*, qui propose une réponse à ce monde éclaté et sans repères, de *L'Œuvre au noir*, qui représente une étape décisive dans le processus d'appropriation du mythe, d'*Un homme obscur*, où s'achève la conception du héros yourcenarien par un retournement capital, possible par le dépassement parallèle du Mythe et de l'Histoire humaine.

D'autre part, la deuxième table ronde nous offre une réflexion sur « mythe et idéologie ». Les histoires mythiques choisies par Yourcenar se situent dans un monde de personnages en quête d'identité, traversé par le pouvoir de l'art. Au sujet du *Coup de grâce*, on retrace la lacune de la politique, précisément le rapport de sa préface avec le texte même. En particulier, la figure de la femme mélange deux registres : elle préside à l'amalgame du politique et du sexuel ou du sentimental. Enfin, une note sur l'écriture intimiste de Yourcenar, qui survit comme une forme devenue inopérante, une trace fossilisée ; sur ces ruines émergent de nouvelles écritures, les recherches d'un discours de référence stable pour pallier les risques de la communication intersubjective.³⁴

Les quarante-sept communications et les deux tables rondes présentées à l'occasion du colloque d'Anvers sont axées principalement sur les plans psychocritique et sociocritique : d'une part les exégètes se laissent guider par les réseaux d'informations acquises par Yourcenar, s'arrêtent sur l'arrière-plan de ses écrits ; de l'autre la configuration socio-historique de référence de l'œuvre yourcenarienne amène ces critiques à étudier son ancrage dans le social. « Roman, histoire et mythe » montrent alors leurs étroits rapports avec les influences passées et le contexte social.

³³ *Ibid.*, p. 464.

³⁴ *Cfr.*, *ibid.*, p. 520.

IV.3.2 L'Histoire avec le voyage et l'écriture

Pendant l'été 1989, en Italie, à l'Université de Catania, on avait déjà abordé le thème de l'histoire, à côté du *voyage* et de l'*écriture*, à l'occasion du septième colloque yourcenarien.³⁵

Dans un bref paragraphe de « Sixtine » (1931) Marguerite Yourcenar avance et synthétise sa conception du Temps qu'elle développe le long de ses romans :

Les hommes qui inventèrent le temps, ont inventé ensuite l'éternité comme un contraste, mais la négation du temps est aussi vaine que lui. Il n'y a ni passé, ni futur, mais seulement une série de présents successifs, un chemin perpétuellement détruit et continué, où nous avançons tous.³⁶

Formule qui nie tout progrès de l'Histoire, chose paradoxale apparemment pour quelqu'un qui aborde, dans des romans historiques, des époques aux grands bouleversements : l'histoire des Grecs et des Romains, leurs mythes et leurs légendes (puisque « ce que les hommes ont fait de mieux a été dit en grec », selon Hadrien); l'Europe du XVIe siècle; la fin de la Grande Guerre ; la montée des nationalismes... Le passé lui offre des matériaux que son esprit organise, interprète avec la liberté du romancier : dans « À quelqu'un qui me demandait si la pensée grecque vaut encore pour nous »³⁷, Yourcenar associe la philosophie grecque et la philosophie chinoise : les deux, au cours des siècles, ont su offrir aux problèmes de la condition humaine des « solutions variées, convergentes ou parallèles, ou souvent diamétralement opposées », des solutions ou des tentatives d'explication qui peuvent encore nous guider. À y regarder de près c'est d'abord aux individus de ce passé que Yourcenar s'intéresse : biographies de personnages tantôt réels (Pindare, Hadrien, Mishima, ou ses propres ancêtres), tantôt fictifs, comme Nathanaël ou Zénon, construit cependant à partir de modèles historiques (Vésale, Paracelse, Léonard de Vinci, Erasme), qui représente à la fois le philosophe, le médecin, l'alchimiste et l'inventeur des machines, à la recherche des lois qui régissent et l'univers et le corps humain. Les monuments du passé et

³⁵ Actes du colloque international tenu à l'Université de Catania (Italie) du 1 au 3 juin 1989, *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura / Histoire, voyage, écriture*, sous la direction de Maria Teresa PULEIO, C.U.E.C.M., Catania, 1992, 464 pp.

Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 500- 502.

³⁶ Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 21.

³⁷ Marguerite YOURCENAR, *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 14-15.

les événements extraordinaires se constituent en autant de repères indispensables au parcours mental de l'écrivain, qui affirme, à propos des *Mémoires d'Hadrien*, qu'il « faut refaire du dedans ce que les archéologues du XIXe siècle ont fait du dehors », autrement dit, réécrire l'histoire pour mieux la comprendre et comprendre aussi l'universalité de la condition humaine. Ce qui est indiscutable pour l'humanité est également vrai pour chaque individu, ainsi fait l'auteur quand il s'agit d'elle-même: remonter aux origines afin de saisir sa propre destinée. Pourtant ces romans historiques révèlent aussi le désir de se révolter contre l'Histoire, d'un homme qui cherche à se connaître.

Yourcenar a toujours voyagé, et entre sa vie de voyageuse et l'écriture elle n'a jamais mis de distance. « Mes livres ont été une série de chemins parallèles à mes vrais chemins »³⁸. C'est l'image d'un art qui parcourt le monde des objets, dans le temps et l'espace, puisant dans la mémoire et créant le sens du devenir et de l'aventure humaine. Chaque voyage est une passion quasi charnelle, une aventure qui est en même temps une exploration intérieure et un accord avec son propre destin. Yourcenar ne s'arrête pas seulement à Ulysse, au voyage comme retour, mais regarde vers Protée comme expression de la capacité de muter et de se repenser. Le monde est le cercle tantôt symbolisé par le temps (dans *Nouvelles orientales*, « les heures tournaient en cercle »), tantôt par la crise d'une époque (dans *L'Œuvre au noir*, « le cercle des flammes des derniers voyages du Zénon »), tantôt par le génie d'artistes capables de le représenter mathématiquement infini. L'étude des lettres anciennes, de la philologie et de l'archéologie fournit en même temps les présupposés pour un nomadisme temporel, à côté d'un déplacement spatial, pour rénover l'exercice d'avancer dans des lieux anciens mais avec de nouveaux yeux.

Dans les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* on peut lire : « [...] mes contemporains, qui croient avoir conquis et transformé l'espace, ignorent qu'on peut rétrécir à son gré la distance des siècles »³⁹. Le regard sur l'univers invoqué par Yourcenar sert à recomposer le tout, dans ce cercle qui est le monde et son temps, et d'y errer pèlerine et étrangère sans autres liens que celui de

³⁸ Nadia FUSINI, «Marguerite, o dell'altezza», *Nomi*, Milano, Feltrinelli, "Impronte" n. 36, Avril 1986, p. 214.

³⁹ Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 323.

l'appartenance au genre humain et à la parole écrite. C'est le chemin suivi par Hadrien, Zénon et Nathanaël, personnages dans une éternelle recherche qui amène la mémoire aux limites. Ainsi Yourcenar est une visionnaire ; le temps de ses contes est celui de la ressemblance et l'objectif est d'entretenir un dialogue assidu avec les choses du monde pour retrouver le sens.

Ses voyageurs sont donc inévitablement différents. Hadrien est un observateur qui se force à entrer dans la profondeur de lui-même pour retracer ses actions qui seules constituent la mesure de son propre être et la différence entre l'être mort et l'être vivant. Zénon est la transgression solitaire et alimentée par le désir de se libérer de tout lien sauf de sa propre vigueur.

À Yourcenar on a reproché d'avoir fait parler et voyager seulement des hommes, mais pour elle cela n'est pas un problème. Aucune femme ne se trouvait dans la condition d'Hadrien et Zénon et le vrai point est que sa liberté est aussi celle de pouvoir préférer un impersonnel androgyne. Quand elle écrit *Anna, soror...*, elle vit à l'intérieur de deux corps, en passant sans arrêt du masculin au féminin avec, comme elle écrivait, « indifférence par rapport au sexe qui est, je crois, celle de tous les créateurs en présence de leurs créatures, et qui ferme ignominieusement la bouche aux gens qui s'étonnent qu'un homme puisse exceller à dépeindre les émotions d'une femme [...] ou, paradoxe plus rare, qu'une femme puisse créer un homme dans toute sa vérité virile »⁴⁰. Et Flaubert racontait l'impersonnel à Louise Colet de *Madame Bovary*, et disait : « aujourd'hui, par exemple [j'ai été] homme et femme au même temps, aimant et aimée, [...] je me suis promené au cheval dans une forêt [...] et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent »⁴¹. Le nomadisme de Yourcenar est alors dans cet esprit ouvert, nu, résonant et poreux qui transmet des émotions indivisées et sans obstacles. Virginia Woolf aurait dit « esprit androgyne » en pensant à Shakespeare, qui n'a pas pensé particulièrement ou séparément au sexe.

La quête de l'écriture yourcenarienne se livre à l'encontre de l'effet du temps, pour explorer son imaginaire, en vue de dégager les mythes et les symboles qu'il génère pour transcender et abolir le temps destructeur.

⁴⁰ Marguerite YOURCENAR, *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982, p. 248.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 206-207.

Comme indiqué par le titre, les communications de ce colloque italien sont organisées autour d'*histoire, voyage et écriture*⁴².

Dans le premier volet cinq communications sont présentées dans le filon psychocritique. Mario Mazza cherche à donner un portrait de la voix yourcenarienne à travers *Mémoires d'Hadrien*, et toutes les bibliographies parues jusqu'à ce moment-là. Cet intervenant veut analyser la stratégie d'écriture de Yourcenar tout au long de différentes étapes, des transformations alchimiques de son matériel. Dans ce livre, le *je* narrateur est Hadrien et le texte une autobiographie intérieure, reconstruite par des signes et des indices de la romancière. Au centre de cette production il y a la solitude, la complète réalisation de l'homme sans le fardeau de la transcendance. Il s'agit d'un moment unique de l'histoire du monde, et, ainsi, destin du monde et de l'homme semblent pour un instant coïncider⁴³ : avec la vie d'un homme se conclut aussi celle du monde.⁴⁴

De son côté, Maria Cavazzuti s'intéresse au prier des Cordeliers et à l'histoire, clé de lecture, matière de la narration yourcenarienne. Cette matière acquiert un rôle primordial et impose la considération d'autres facteurs, comme la conception du temps et le rapport entre histoire racontée et temps du *je* narrateur. Ici il y a une référence à Jauss et à sa théorie de la réception, selon laquelle le signifié d'une œuvre dépend du sujet producteur et du sujet consommateur. Pour Yourcenar, le roman historique permet l'accès à une époque historique réelle, l'accès à un temps précis par le moyen de l'écriture. En lisant *L'Œuvre au noir*, on retrouve deux compagnons de voyage : le prier et Zénon, l'un complémentaire de l'autre. Le prier est une voix douloureuse de l'histoire, qui met en évidence les contradictions, ayant vécu l'universalité du mal et de la douleur. La maladie est donc vue comme une ouverture, une source de connaissance et une voie herméneutique d'accès à la connaissance.

⁴² Les actes présentent aussi un appendice par Michèle Champagne, sur « Marguerite Yourcenar : voyage dans le souvenir ». Le temps du souvenir pour l'écrivaine représente la frontière où se retrouvent tous les personnages qu'elle a connus. À la fin du volume, deux entretiens sont donnés, l'un de Champagne avec Louis Sonnevile, l'autre avec Luisa Spaziani.

⁴³ Voir à ce propos l'étude de Rémy POIGNAULT, « Maîtrise du monde et maîtrise de soi dans *Mémoires d'Hadrien* », *Bulletin SIEY* n. 1, 1987, pp. 5-19.

⁴⁴ *Actes Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura / Histoire, voyage, écriture, op. cit.*, p. 47.

Sara Cabibbo s'arrête sur les hommes tristes de ce livre, et les influences de la Renaissance subies par son auteure. L'éternel thème de la liberté et de la tolérance est retracé par cette exégète.

À son tour, Martine Thomas s'intéresse de Saint-Just, « au carrefour de la grande et de la petite histoire ». En particulier, elle étudie les fonctions des pages de *Souvenirs pieux*, de ce voyage-promenade à travers toutes les demeures qui ont abrité la vie d'ancêtres, de ce discours de l'intériorité avec des implications philosophiques, sociales, politiques et éthiques, voire le rôle du personnage de Saint-Just. Il pouvait être comme un exemple, au sens ancien de la pédagogie des âmes, qui permet à la narratrice d'établir un rapport entre le personnage historique et les vérités transmises aux lecteurs. Mais le texte anime aussi la fraternité parmi les personnages ; Yourcenar cherche à faire atteindre l'humain à l'universel.

Daniela Mauri essaie ensuite d'examiner l'utilisation de l'histoire par l'auteure et les liens entre personnages et histoire dans *Le Labyrinthe du monde*. Comme romancière, Yourcenar est à la recherche d'une vérité de l'homme et, dans la trilogie, présente l'histoire universelle comme fond analysé avec rigueur et précision : il s'agit d'une vision totalisante qui se réfère au passé et au futur, en se confondant avec la vision du temps. En fait, le titre de l'œuvre fait allusion à un temps-espace dans un continu devenir et développement, où tout est lié à tout.⁴⁵ La vision labyrinthique yourcenarienne transpose sur un plan temporel au lieu du plan spatial, en renouvelant l'image classique du labyrinthe. Les histoires des personnages sont évoquées avec précision et détail, par des images et des photographies. Ces moyens sont idéals pour stimuler l'imaginaire créatif de Yourcenar ; et quand l'image manque, l'écriture permet de réactualiser le passé. D'un côté, il existe une lucide vision négative de l'humanité, tandis que, de l'autre, on se trouve face à une confiance renouvelée dans l'homme et dans ses capacités de retracer le sens de sa propre existence, voire une vérité propre, personnelle.⁴⁶

Onze communications sont présentées dans la section « Voyage », tout en s'appuyant sur le paratexte yourcenarien.

⁴⁵ Cfr., *ibid.*, p. 96.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 109.

Enrica Restori nous parle d'Alexis, « de la fuite à la quête de soi », dans le labyrinthe de l'écriture et le labyrinthe du moi. « L'écriture hésitante de ce livre introduit le lecteur dans un univers labyrinthique où lieux et personnages n'ont de sens que par rapport au narrateur »⁴⁷. L'écriture est le compte rendu du processus de croissance d'un être et de sa progressive, douloureuse prise de conscience. Restori étudie alors la “contagion” par l'autre, voire les étapes de croissance, d'évolution non linéaire d'Alexis. Il effectue un retour au centre, au corps, en affirmant la primauté par rapport à l'âme : la centralité du corps dans le labyrinthe du moi et du récit amène à une évolution d'Alexis par une succession de “crises de croissance”.

Carminella Biondi se met en « voyage, à la recherche de la *Nouvelle Eurydice* », en soulignant l'originalité de cette œuvre pour l'étouffant climat d'incertitude où le non-dit, le parti-pris du silence, se double d'une réelle incapacité des autres et de nous-mêmes. Le roman se fonde sur la situation classique du triangle amoureux ; centrale ici la descente aux enfers du nouvel Orphée, Stanislas, avec ses incertitudes, qui reflètent celle de l'écrivaine à la même époque. La descente aux enfers représente donc une étape obligée de la quête de soi.

Le voyage alors peut être lu comme géométrie de la liberté ; Marguerite Rivoire Zappalà étudie ainsi les voyages de Zénon et son évolution tout au long de son cheminement. Pour Yourcenar, le voyage est une errance libertaire et ascétique, et la ligne droite représente sa rigueur et sa liberté. Avec cette illusion de liberté, la spirale amène à un encerclement ; en soulignant l'idée du retour, on prouve aussi une illusion du chaos. Et, dans *L'Œuvre au noir*, on retrace une évocation géométrique en contrepoint : l'annulation de la forme, la disparition des frontières traditionnelles de l'espace, du lieu et du temps. Cette dissolution marque le passage du profane au sacré. En fait, la sérénité de Zénon se réalise par le retour à l'universel.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 114.

À son tour, Rosalba Guerini analyse ce roman, en remarquant la force de l'image du ciel.⁴⁸ Sur la base d'une étude lexicale voire pragmatique du mot *ciel*, dans *L'Œuvre au noir*, il y a une confrontation qui revient souvent entre Zénon et le ciel chrétien. Avec le suicide, dans l'œuvre au rouge, les tons rouge feu et du sang se fondent dans le ciel et la terre, tandis que les azurs de l'eau et de l'air se mêlent dans un tourbillon, qui trouve équilibre dans le mouvement lent du globe écarlate. Guerini fait un renvoi à Icare et à la sirène, entre mythe et légende, entre histoire problématique de l'homme du XVIe siècle et de l'homme moderne : ils représentent avec Zénon les symboles de l'absolu, entre ciel et terre.

L'œuvre de Yourcenar permet de faire un voyage, de vivre une aventure, permet une découverte saisissante de l'âme humaine. En suivant la réflexion proposée par Cettina Rizzo, on constate qu'avec *L'Œuvre au noir*, l'œuvre yourcenarienne s'enrichit des méandres de la connaissance pure, qui conduit à la vérité. L'écrivaine nous invite à devenir des pèlerins de l'univers et à nous réjouir des choses simples, de la beauté du monde, comme l'ont fait Hadrien et Zénon ; et Yourcenar, derrière ces personnages, nous livre ici des instructions secrètes.⁴⁹

Les notions de *voyage*, *passage*, *pèlerinage* se trouvent ainsi mises en cause dans l'œuvre romanesque yourcenarienne. Yves-Alain Favre distingue alors entre errance, voyage et pèlerinage : la première n'a pas d'arrivée, pas d'itinéraire, pas d'enrichissement, au contraire du deuxième, qui possède tous ces trois caractères, et du troisième, qui a un itinéraire précis, visant à la transformation intérieure de l'être. Les personnages yourcenariens sont à la recherche du savoir, donc ils sont voués au voyage, au pèlerinage, à ces explorations intérieures. L'œuvre entière comprend les trois modes de déambulation dans le monde et l'aventure a pour cadre un espace ouvert et un temps qui se renferme sur les héros. Ainsi la métaphysique du temps et de l'espace se fonde sur la poétique du passage, du voyage et du pèlerinage.⁵⁰

⁴⁸ On renvoie à l'article de Maria CAVAZZUTI, « La dernière étape du voyage : le suicide », dans Mélanges Coordonnés par C. BIONDI et C. ROSSO, *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Pisa, ed. Lib. Goliardica, 1988, pp. 43-59.

⁴⁹ Cfr., Actes *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura / Histoire, voyage, écriture*, op. cit., pp. 186-187.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 200.

Elena Pessini se questionne alors sur la place qu'occupent les femmes yourcenariennes dans cet espace. Hadrien, Zénon et Nathanaël se plongent dans le voyage comme dans une entreprise de séduction de l'espace et une première étape vers la conquête d'un équilibre. Par contre, les héroïnes de Yourcenar entretiennent avec l'espace un rapport souvent de conflictualité. Elles bougent dans un espace où elles projettent leur enfer intérieur ; l'espace récréé par leur douleur acquiert un caractère obsessionnel : elles sont des femmes victimes d'une illusion qui leur a fait entrevoir dans la fuite une éventuelle solution à leurs malheurs. Les femmes yourcenariennes qui se déplacent restent immobiles ; elles acceptent de vivre dans des espaces préétablis, même si elles utilisent parfois ces espaces de façon très libre et presque blasphématoire : leur voie passive par rapport à la voie active des héros.

Le voyage comme déplacement physique et exploration intérieure se retrouve aussi dans *Un homme obscur*, qui, selon Giovanna Aleo, illumine l'itinéraire de l'écriture yourcenarienne dans les différentes transformations de l'histoire. L'errance de Nathanaël contribue à la définition du personnage, à sa configuration spirituelle, entendue comme rétrécissement et encerclement. Son voyage est funèbre, il est un spectateur du monde⁵¹ ; ses errances n'amènent à aucun lieu, ni aucun apprentissage : il reste toujours seul sur son île, signe tangible du dépouillement et du rétrécissement, en soulignant sa solitude intérieure toujours plus profonde.⁵² Avec son être atemporel et a-spatial, Nathanaël entre ainsi dans la mort, nu comme il est né : toute sa vie a été seulement une préparation à la mort.

Selon André Courribet, le troisième volet du triptyque *Comme l'eau qui coule*, « Une belle matinée », participe de la théâtralité du voyage imaginaire, dont le théâtre et le rêve constituent les espaces privilégiés. Le matin représente le

⁵¹ On fait référence ici à l'article de Michèle BERGER, « Nathanaël ou l'art de faire mourir », *Bulletin SIEY* n. 4, 1989, pp. 9-23.

⁵² On renvoie à l'article de Serge MEITINGER, « Le voyage intérieur : Hadrien, Zénon et Nathanaël », dans Mélanges Coordonnés par C. BIONDI et C. ROSSO, *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 155-167 ; à l'étude d'Elena REAL, « Mer mythologique, mer mythique, mer mystique », dans AA.VV., *Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, éd. Université de Bruxelles, 1988, pp. 81-87 ; à l'article de Carminella BIONDI, « Morire ad occhi aperti : l'iniziazione degli eroi yourcenariani », *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar*, Pavia, Ibis, 1986, (supplément au n. 5 de *Il Confronto letterario*), pp. 47-58.

départ de la journée, et annonce, en même temps une fuite, une rupture. Lazare veut faire coïncider le début du voyage avec son départ dans sa vie ; il découvre le monde des jeux et des transformations du théâtre, mais aussi le rêve, qui précède le vrai départ. Le monde théâtral favorise ainsi l'acte de participation voire de création d'un moi au contact des autres vies.

Dans la reconstruction des souvenirs de ses ancêtres, Yourcenar opère un voyage symbolique dans le passé ; le vertige que procure le passé devient pure vision s'achevant par le passage de la vie à la mort et vice-versa. Selon Loredana Primozich, le voyage réel et le voyage rêvé se superposent dans *Souvenirs pieux*, qui célèbre le souvenir de Fernande, qui perd progressivement ses traits réels. L'évocation yourcenarienne, à la fois ironique et douloureuse, fait revivre les fantômes qui peuplent les jours de Fernande, comme images d'une société dont la maladie fatale apparaît déjà sur les couches épaisses du bien-être.⁵³ Ainsi, par l'art et par l'histoire, Yourcenar « arrive à désacraliser le souvenir de Fernande en nous dévoilant la vanité et peut-être l'inutilité de ses voyages »⁵⁴.

De son côté, Claude Benoît retrace dans *Quoi ? L'Éternité* la fin du long voyage vers soi, à contre-courant, entrepris par Yourcenar dans *Le Labyrinthe du monde*. La structure du livre n'est pas fortuite ; on retrouve un ordre chronologique, une cohérence avec les micro-récits des premiers chapitres et une volonté implicite de s'effacer derrière les figures de Michel et de Jeanne (son père et sa mère spirituelle). Ainsi, l'auteure fait émerger ses souvenirs au plus profond de sa mémoire, devenant elle-même sujet et objet principal de sa création littéraire. Les souvenirs permettent de mettre à nu les zones les plus intimes de sa personnalité. En écrivant *Quoi ? L'Éternité*, Yourcenar a cherché à mieux se connaître et se comprendre, mais aussi a voulu révéler des aspects de sa personne et de son œuvre jusque-là gardés sous silence.⁵⁵

Le dernier volet du colloque est centré sur l'« Écriture » et regroupe neuf interventions, oscillant entre étude pragmatique, due au thème central, et approche psychocritique, ou l'importance des sources yourcenariennes.

⁵³ Cfr., Marguerite Yourcenar. *Storia, viaggio, scrittura / Histoire, voyage, écriture, op. cit.*, p. 256.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 258.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 272.

Pour commencer, Alba Ciccarelli Pellegrino se demande si *Alexis ou le Traité du vain combat* est un roman par lettre, à travers une analyse en particulier du statut de la lettre authentique et de toutes ses dérogations. Dans le détail, le “mon amie” initial référé à Monique, le lieu et la date à la fin du texte, le *je/nous* qui écrit à la première personne et au présent de l’indicatif, la présence du *tu/vous*⁵⁶ comme destinataire implicite, appartiennent au statut de cette lettre authentique. Cette lettre semble vouloir récupérer le manque de communication entre les deux personnages pour presque deux années. Le personnage de Monique peut être reconstruit seulement par les mots d’Alexis, qui, à son tour, est accueilli par le lecteur dans ses modifications pendant la rédaction de la lettre. Le narrateur nous présente deux personnages, l’un qui se raconte et l’autre qui est raconté ; Alexis est le destinataire explicite de la lettre, le *je* même au miroir, il est un narrataire qui fait le pendant au narrateur.

Martine Facchiano, à son tour, propose une réflexion « d’*Alexis à Anna, soror...* », en retraçant une écriture qui coule. *Alexis ou le Traité du vain combat* est une œuvre accomplie, le souvenir d’une expérience concrète, un roman de la confession et de l’aveu douloureux, qui demande l’emploi du *je*, un texte riche des départs et des retours. Les départs sont soulignés par des phrases philosophiques ou moralistes ; des phrases qui nous entraînent vers un passé lointain de l’enfance et la jeunesse d’Alexis. Les retours marquent une rupture dans le récit, une pause qui reconduit Alexis au présent et à Monique. *Anna, soror...* est une œuvre différente par sa forme, sa structure et son écriture ; c’est un roman riche d’images symboliques dans une structure fermée et un sujet historique. Ici les faits sont observés de l’intérieur et aussi de l’extérieur, à travers une focalisation alternée, qui détermine toute la perspective du roman.

Dans les deux textes on peut retracer une lutte entre les instincts et la culpabilité ; et de l’un à l’autre l’écriture yourcenarienne évolue.

En suivant la réflexion d’André-Alain Morello au sujet des trois versions de *Denier du rêve*, quelques explications de Yourcenar sur l’histoire et sur la réécriture sont remarquées. Cette réécriture qui se réalise par les transitions maladroites entre lyrisme et vérisme. En particulier, Morello s’intéresse à la

⁵⁶ Le *vous* sert à idéaliser Monique, tandis que le *nous* est un pluriel de modestie.

théâtralité de ce livre ; il s'agit d'une pièce réduite à l'essentiel, au roman. L'auteure expose d'une manière plus crue, plus vive ses personnages archétypes du théâtre, et leur danse, quasi pirandellienne, qui est bien celle de l'impossibilité de vivre dans la réalité et de la recherche de l'illusion.⁵⁷

Avec *Domenica Iaria*, on peut parcourir la production poétique de Yourcenar, caractérisée par une recherche de l'homme dans son intégrité, souvent grâce à la souffrance. L'écrivaine utilise des formes traditionnelles en les révisant et ajustant ; sa poésie nous offre un plan de ses romans, leurs directions, dans le temps et dans l'espace.

Rémy Poignault, à son tour, analyse la mise en abyme des rapports qui se nouent entre écrivain, lecteur et livre. Hadrien représente le bon visage de la littérature et la poésie permet l'accès à l'essentiel, au mystère de l'existence.⁵⁸ L'empereur sait que le livre est indispensable et que la littérature crée la vie dans sa dimension intellectuelle, en approfondit les résonances et élargit l'expérience individuelle. Il arrive à un point d'équilibre entre l'action, l'écriture et la lecture, comme entre la nature et la culture ; Hadrien demeure un lettré et réalise un accord harmonieux entre le livre et la vie.

Pour ce qui concerne l'adaptation du roman *L'Œuvre au noir* en film, Adolphe Nysenholc souligne qu'il ne s'agit pas de traduction ni de trahison. Le film de Delvaux est au contraire une interprétation personnelle du metteur en scène belge, une recreation. Yourcenar, réaliste naturaliste, et Delvaux et son réalisme magique, créent des réels différents, l'une avec les mots, l'autre par les images. Le film peut être un condensé de plusieurs passages du roman, à travers une densité d'images qui s'efforcent de proposer un équivalent de la profondeur de la romancière ; et Zénon se voit comme le centre de gravité du film. Pour l'écrivaine il a d'abord l'éthique, pour le cinéaste l'esthétique.

De son côté, Elena Real nous parle de l'écriture yourcenarienne comme d'« une écriture agglutinante ». Le point de départ de cette étude est la déclaration de Yourcenar, donnée pendant les entretiens des *Yeux ouverts*, à

⁵⁷ Cfr., Actes *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura / Histoire, voyage, écriture*, op. cit., pp. 321-322.

⁵⁸ On renvoie à l'article de Rémy POIGNAULT, « Dès livres de Phlégon à *Mémoires d'Hadrien* », dans *Marguerite Yourcenar. Biographie, Autobiographie*, op. cit., pp. 87-98.

propos de la solitude ; on peut lire un double mouvement, d'éloignement des êtres pour mieux les aimer, et d'enfermement en soi-même pour mieux s'ouvrir, pour se rapporter aux autres. Il s'agit de l'insularité typique de Yourcenar et ses personnages ont très fortement éprouvé ce sentiment d'intégration et de solidarité avec l'univers. Le sentiment d'appartenance au réseau universel conduit la romancière à rejeter l'idée d'unicité, de l'irréductibilité du *moi*. Pour cette raison, elle distingue dans son œuvre l'individu de la personne, la personne de l'être, et donne la primauté du général face au particulier. Dès trois volumes du *Labyrinthe du monde* au reste de l'œuvre, on retrace un jeu analogique d'intertextualité et d'autocitations, qui porte à un vaste réseau intertextuel, au symbolisme de l'imagination. L'expérience de la solitude yourcenarienne est combattue, compensée par l'écriture et l'imaginaire, par l'évocation du réseau qui établit des liens, qui essaie de rattacher l'homme, et peut-être surtout le *moi*⁵⁹.

Paola Ricciulli étudie alors Yourcenar « à la sortie du labyrinthe », à travers l'analyse du troisième volume du triptyque autobiographique, *Quoi ? L'Éternité*. Ce titre est un vers célèbre de Rimbaud, un simple artifice littéraire, pour souligner la parole au centre de l'expérience de "transformation". La langue devient une réalité en devenir, dans une harmonie totale de tous les éléments de l'univers. « La vie et l'œuvre de Yourcenar se ferment symboliquement sur le mot *universel*, d'où tout part et tout arrive, avec son bagage immense de réseaux souterrains qui l'habitent [...] »⁶⁰.

L'écriture yourcenarienne est alchimique, comme le remarque Maria Teresa Puleio, qui veut mettre à nu quelques lignes de la conception yourcenarienne sur la technique de la création, voire les rapports de l'écrivaine avec ses lecteurs. L'art de Yourcenar se superpose à sa vie, son écriture à son existence, car dans l'art et l'écriture on peut délinéer la sublimation du donné biographique, pour pénétrer le sens de la vie. Avec *Le Labyrinthe du monde*, Yourcenar a réalisé son propre mythe personnel, a trouvé sa propre vérité qui lui permet de rejoindre un monde dans lequel l'immortalité cède la place à l'éternité.

⁵⁹ Cfr., Actes Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura / Histoire, voyage, écriture, op. cit., p. 401.

⁶⁰ Ibid., p. 417.

Dans cette rencontre italienne, la méthode psychocritique sert à l'explication du texte yourcenarien, à travers les occurrences de l'histoire, du voyage et de l'écriture. À côté de cette approche, les vingt-quatre communications présentées offrent aussi des études comparatistes et des analyses pragmatiques, toujours en s'appuyant sur le paratexte d'accompagnement.

IV.3.3 « Les diagonales⁶¹ du temps »

La production littéraire yourcenarienne invite à penser aux formes, aux productions esthétiques, aux impulsions de civilisation, aux idéologies, au centre d'une modernité qui cultive la dynamique prestigieuse d'un vingtième siècle d'avant-garde. Le trente-neuvième colloque autour de l'œuvre yourcenarienne s'achève au début de juin 2006 à Cerisy-la-Salle, sous le titre de *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*⁶². Cette rencontre donne l'occasion de se demander en quels termes peut être envisagée la modernité de Yourcenar, d'une écrivaine face à son temps. Le fil conducteur de toutes les réflexions proposées est l'étude psychocritique, voire sociocritique.

Pour enquêter sur ce sujet, la première piste embrassée par les exégètes de ce colloque analyse les positions de l'écrivaine face aux idées de son époque, à travers ses essais, ses fictions et sa correspondance. L'écrivaine arrive à réinventer un rapport vivant à la tradition, libre de toute académisme, loin des idéologies progressistes de son époque. La position de Yourcenar oscille entre le modèle de femme de lettres à l'ancienne et celui de l'intellectuelle engagée.

La première séquence du colloque est centrée sur « Le temps d'un siècle : l'écrivain en situation ».

D'un côté, Colette Gaudin situe l'écrivaine dans la lignée idéologique des pensées du désenchantement du XXe siècle, de l'autre Laura Brignoli la situe

⁶¹ La théorie des diagonales que Marguerite Yourcenar exprime dans son étude de l'œuvre de Roger Caillois lors de son discours de réception à l'Académie française se manifeste sous la forme de différentes correspondances entre l'humain et le minéral, le végétal, l'écologique et le cosmique.

⁶² Actes du colloque international tenu à Cerisy-la-Salle du 3 au 10 juin 2006, *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, sous la direction de Bruno BLANCKEMAN, Presses Universitaires de Rennes, éd. PUR, 2007, 372 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 587- 589.

dans une dynamique historique qui l'amène à réfléchir sur le pouvoir, sur la subordination de son temps.

Gaudin rappelle les multiples facettes du désenchantement, en soulignant que toute l'œuvre yourcenarienne est travaillée par une résistance contre le pessimisme. Comme le montrent les pages d'*Un homme obscur* et du *Tour de la prison*, l'Orient est une source de bonheur, de contemplation, pour Yourcenar ; la culture japonaise élargit le sentiment du sacré de la nature et suggère la fusion de la nature et de la culture.

Brignoli remarque que l'œuvre yourcenarienne se voit ouverte aux savoirs anciens et modernes et aux expériences qui font la richesse de l'homme. Elle représente un engagement spirituel qui consiste à offrir ses forces intellectuelles pour l'amélioration du genre humain. Et la liberté peut être acquise en choisissant la patrie du savoir, qui n'a pas un lieu précis, mais se trouve partout.

Bérengère Deprez et Vicente Torres Mariño étudient la récurrence du thème homosexuel dans l'œuvre.

Sur la base d'une analyse pragmatique, Deprez suit dans le texte yourcenarien les variations d'une espèce d'art d'aimer qui recherche la liberté sexuelle plus que l'homosexualité proprement dite. Yourcenar offre au lecteur un univers sexuel particulier, un système complexe de signes et de personnages auxquels chacun peut s'identifier.

Torres s'intéresse, en particulier, à Alexis, le premier chaînon dans l'évolution d'une sexualité qui devient moins visible dans les œuvres de maturité de l'écrivaine. Dans le texte de Yourcenar, on assiste à l'opposition entre le moi et les autres et Alexis entreprend un dur combat qui se révèle finalement gagnant, dans la lucidité du regard et du jugement, dans l'affirmation de son individualité par rapport aux nécessités et aux croyances sociales de son temps. « Ce traité de l'homosexualité place Yourcenar face à son temps, face à tous les temps »⁶³.

Agnès Fayet et Pierre-Louis Fort reviennent sur la philosophie de la non-violence en général, le rapport aux autres espèces en particulier.

Fayet donne une exploration littéraire, tout d'abord, sur le personnage d'Hadrien, le pacifiste, après celui de Zénon, avec son dégoût de la violence

⁶³ *Ibid.*, p. 77.

omniprésente, pour terminer sur la compassion de Nathanaël. Pour Yourcenar la construction de la non-violence passe à la fois par l'engagement quotidien et l'écriture littéraire. Elle revendique un mode de développement respectueux de l'environnement et de l'être humain, elle revendique une justice économique, l'autonomie des peuples de la planète et le respect des droits de l'homme : en cela on remarque l'actualité de Yourcenar !

Yourcenar, à travers ses textes, lance un appel à la citoyenneté, à la responsabilité et à la conscience individuelle. Fort se focalise sur le temps des animaux dans l'œuvre yourcenarienne, le combat de notre auteure en faveur du règne animal. Dans la scène du texte secret « Tombeau de Valentine », présente dans *Sources II*, il y a la présence d'un animal mourant avec laquelle Yourcenar commence scripturalement un travail de deuil, elle s'adonne à un temps animal qui croise son temps humain, un espace-temps sans distinction d'espèces. La figure de l'animal est au cœur de cette écriture, un des liens transversaux entre la sphère privée de l'écrivaine et sa sphère publique, une de ses manières d'être confrontée au temps, de s'y inscrire et de l'affronter.

La deuxième séquence de la réflexion s'intéresse aux modèles de l'écriture, en particulier, aux modèles de la peinture et de la sculpture qu'analyse Philippe Berthier, le modèle de l'architecture, dont André Maindron étudie la visite guidée proposée par l'écrivaine.

Berthier rappelle que, par la leçon de l'art, les hommes sont appelés à fixer les images d'éternité, et le musée de la vie, au-delà des arts plastiques, offre à Yourcenar une riche et indiscutable réserve documentaire, un productif répertoire d'images.

Maindron s'intéresse, en particulier, à l'essai sur le château de Chenonceau, paru dans *Sous bénéfice d'inventaire* en 1962, en retraçant les choix opérés par Yourcenar dans l'écriture de ce texte. Elle a utilisé le registre de l'ironie pour narrer une histoire dans la réalité la plus profonde, avec la mélancolie du magnifique regard du château.

À leur tour, Françoise Bonali-Fiquet et Catherine Douzou se focalisent sur l'écriture théâtrale de Yourcenar. La première s'arrête sur *Électre ou la Chute des masques*, en passant du temps mythique au temps historique. En comparant cette

pièce avec le récit de Clytemnestre, Bonali-Fiquet souligne que dans la réécriture du mythe antique, Yourcenar a voulu évoquer la lutte des innocents contre la tyrannie. La deuxième exégète cerne les figures des récits dramatiques de l'écrivaine et remarque que l'hybridation du narratif et du dramatique contribue à transgresser le réalisme de la représentation pour définir une esthétique de l'invisible. Le théâtre yourcenarien tient un véritable discours implicite sur la narration et la représentation théâtrale interroge ainsi des représentations mentales et les relativise. Cette pratique permet à l'écrivaine de faire exister des personnages incarnés sur scène et capables d'observer lucidement comme les personnages de roman.

À son tour Carminella Biondi montre le traitement équivoque de la géographie dans *Le Coup de grâce*. Les protagonistes du milieu géographique et ceux de l'histoire privée mis en scène dans le texte se fondent avec une notable force créatrice signe de la maturité artistique de Yourcenar. Ils se dirigent vers l'abîme de la dissolution finale annoncée dans le titre ; ce roman est « l'histoire très lucide de la fin d'un monde »⁶⁴.

La troisième séquence du colloque est focalisée sur les temps de soi, représenté par les archives généalogiques et les documents privés. May Chehab, Laurent Demanze et Anne-Yvonne Julien cernent la tension du déni et du défi de soi dans les mémoires.

Chehab cherche à situer les connaissances sur l'autobiographie yourcenarienne par rapport à l'histoire philosophique du *moi* moderne. La cartographie du moi dans son œuvre inclut la plupart de ses composantes historiques et les accepte dans une attitude plus proche de l'indécidabilité que de l'éclectisme. Le décentrement du sujet yourcenarien est à la fois subjectiviste et anti-subjectiviste, et Yourcenar vise à montrer que seule une sortie du moi unitaire peut permettre un recouvrement authentique de l'expérience vécue.

Demanze, de son côté, se focalise sur l'opposition entre l'étendue géographique et une profondeur géologique, qui prolonge la recherche mélancolique d'une identité perdue et invente les formes paradoxales d'une éthique de l'humanisme blessé.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 174.

Le temps géologique, la durée géographique et l'ancrage dans un paysage sont [...] autant de moyens pour cartographier une expérience problématique de la temporalité, selon trois opérations distinctes : une spatialisation de la mémoire, une territorialisation de la généalogie et une régression préhistorique.⁶⁵

La double fonction du géologique et du préhistorique est de dire le passé sans céder aux impasses du récit historique voire d'évoquer l'antériorité en lui préservant son inquiétante étrangeté.

Dans *Quoi ? L'Éternité*, Julien retrace la part de l'éternel, en suivant son étude de l'essai *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, qui enquête sur le statut problématisé et dilatoire de la démarche autobiographique de l'écrivaine. D'abord, on assiste à l'analyse du flux existentiel : d'une part, une vision extensive du temps dans la perspective autobiographique d'une dimension transhistorique ; de l'autre, une vision intensive de ce temps qui conduit à une valorisation de l'instant. On passe après à la manière dont l'écrivaine développe à travers son texte les suggestions proposées par le paratexte du triptyque. Finalement, on assiste à une étude comparatiste de cette œuvre avec les vers du poème de Rimbaud « L'Éternité ».

Mettant en perspective les mémoires et la correspondance, Sjef Houppermans s'intéresse à la métamorphose du temps généralement en temps mythique. Son étude démontre que la mémoire construit et recompose ses matériaux suivant un dynamisme constitutif ; ainsi l'écriture peut se profiler comme le reflet et le principe cinétique de ce processus.

Jean-Pierre Castellani, Rémy Poignault et Bruno Blanckeman se plongent dans une perspective proche de la correspondance. Castellani retrace les aspects relatifs à la « représentation et [l'] écriture de l'intime dans la correspondance de M. Yourcenar », fondés sur la réalité, la vérité ou la sincérité. Ses lettres reconstituent l'itinéraire humain, intellectuel et moral de l'écrivaine ; il s'agit d'un journal de bord de sa vie avec des références à ses voyages, à ses lectures, à ses rencontres, un journal de création qui montre le travail méticuleux de Yourcenar. Pour cette raison la correspondance suscite une double lecture : celle des lettres elles-mêmes qui font mieux connaître l'écrivaine, et celle des remarques érudites

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 205-206.

qui reconstituent son parcours littéraire. « Yourcenar s'adresse à nous lecteurs d'aujourd'hui et nous fait entrer dans son cercle le plus proche »⁶⁶.

« Dans le sillage de *Mémoires d'Hadrien* », Poignault étudie « l'antiquité dans la correspondance » de notre auteure. Sur la base d'une analyse psychocritique avec un regard sur le péri-texte, cet exégète assidu des rencontres yourcenariennes nous présente le chemin des recherches conduites par Yourcenar sur l'empereur et son époque, accompagnées par la correspondance avec des spécialistes, les corrections de son livre, l'achèvement des annexes. Ses lettres représentent un laboratoire de l'œuvre, comme les carnets et les notes, et elles confirment le souci de l'auteure pour l'exactitude et la qualité matérielle, avec une haute conscience du métier littéraire. Elle a voulu protéger son œuvre, et avec sa correspondance, elle se montre à la fois artisan et défenseur de son « produit ».

Finalement, Blanckeman traite des recours à l'humour dans les lettres de Yourcenar, à une somme de traits aux effets ambigus. S'il modélise de façon hyperbolique l'énonciation épistolaire et favorise la déformation des faits, l'humour en oriente de façon euphémistique la réception. En analysant la distinction entre humour et ironie, cet intervenant souligne que l'écriture épistolaire yourcenarienne passe par degrés d'une dominante ludique, marquée par une charge humoristique pleine et une densité ironique faible, à un domaine polémique, marqué par une charge ironique forte et une densité humoristique. Là Blanckeman remarque l'autorité de l'écrivaine qui franchit des seuils : un seuil de maîtrise (du savoir et de l'art d'écrire), un de domination (de certaines valeurs) et un autre de souveraineté (de la puissance créatrice).⁶⁷

La quatrième séquence est centrée sur le temps des lettres, les positions, la genèse, les réceptions de l'œuvre.

Pierre Bazantay et Aurélie Adler étudient la difficile synchronie de l'écrivaine avec les premiers et les derniers de ses contemporains.

Le premier fonde sa réflexion sur l'étude comparatiste de Yourcenar et Roussel, auteur de *Locus solus*, surtout pour le motif de l'alchimiste, présent dans les productions des deux auteurs, et pour celui du rêve, qui permettent la rencontre fortuite sur une table de matière de notre académicienne et du poète Roussel.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 285.

À son tour, la deuxième intervenante confronte l'écriture yourcenarienne avec quelques récits de son ère, comme *Vies minuscules* de Pierre Michon et *Le Toussaint* de Pierre Bergounioux. Tout particulièrement, Adler focalise son attention sur la réécriture de l'histoire chez ces trois écrivains, avec le recours aux ancêtres. Lorsque Yourcenar rédige *Le labyrinthe du monde*, elle jouit de la reconnaissance publique et entend également léguer une œuvre empreinte de sagesse philosophique pour la postérité. Tandis que Michon fait au contraire le choix d'entrer en littérature par un récit de filiation, et l'autre auteur de l'entre-voix, Bergounioux, s'oppose lui aussi à la volonté de Yourcenar de constituer la figure d'un maître. Toutefois, ces récits procèdent d'une autorité à rebours, chez l'un, autorité en négatif qui utilise la voix du diable, chez l'autre, autorité du maître ignorant.⁶⁸

Le lent travail de l'écriture, la besogne du texte, le tourment de plume sont étudiés selon une perspective stylistique par Stéphane Macé, génétique par Élyane Dezon-Jones.

Macé s'intéresse aux « calculs de Zénon », en particulier, soulignant l'usage abondant de l'adverbe et l'emploi virtuose des temps verbaux dans le calcul, l'évaluation et le raisonnement métaphysique où demeure la préoccupation essentielle. Dans ce livre, Yourcenar a voulu unifier le divers de la sensation pour en faire un autre mode de lecture et d'interprétation du monde, un système parfaitement cohérent, complémentaire de l'interprétation rationnelle.

À partir du paratexte, Dezon-Jones retrace les traces du « sacrifice du texte » et cherche à enquêter sur les raisons pour lesquelles le livre *Mémoires d'Hadrien* a échappé à la politique du texte brûlé pratiquée systématiquement par Yourcenar.

Pour conclure Sabine Loucif interroge les degrés de reconnaissance institutionnels et intellectuels reçus par l'écrivaine en France, en Belgique et aux États-Unis. Selon cette exégète, la question de la féminité de Yourcenar est centrale à sa réception, en dépit du fait de la dénégation constante de cette féminité. Et, à côté, centraux sont aussi l'histoire et l'universel ; la « fonctionnalisation » de l'histoire et l'« historicisation » de la fiction permettent à l'écrivaine de produire des textes qui se détachent par l'originalité générique de la

⁶⁸ Cfr., *ibid.*, p. 314.

démarche adoptée. Il s'agit d'une réception transculturelle, consistante et cohérente, qui semble échapper à la norme ; à cause de la complexité d'un auteur qui, loin de l'étiquette classique attachée à son nom, se situe dans une modernité périphérique qui préfère, comme le dit Bruno Blanckeman dans sa préface, l'image de « l'écrivain-passeur » à celle de « l'écrivain-casseur ».

Voilà pourquoi les vingt-trois réflexions de ce colloque viennent à point nommé montrer les multiples rapports de Yourcenar avec son temps, et convaincre, qu'à rebours d'une réputation solidement ancrée en France, Marguerite Yourcenar, pour être académicienne, est tout sauf académique. Par là même cette rencontre aide à penser de façon plus nuancée, moins monolithique, la notion de modernité elle-même.

IV.4 Deux thèmes focaux de l'œuvre yourcenarienne

L'œuvre yourcenarienne représente une source d'informations inestimable sur Marguerite Yourcenar, aussi bien la personne que l'écrivain, dans laquelle on peut retracer ses thèmes principaux, que ce soit les influences qu'elle a subies, ses lectures, son rapport à la liberté, la solitude, la passion et l'amour, la religion et le sacré, la vie et la mort. Ainsi, dans la même année, 1992, deux colloques sont organisés pour questionner deux de ces thèmes : le sacré à côté de la mort.

IV.4.1 « Le sacré »

C'est Yves-Alain Favre qui donne un *input* à l'organisation du colloque *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*⁶⁹. Sa communication au premier colloque consacré à l'écrivaine, tenu à Valence en 1984, devient base de départ pour les études proposées à l'Université de Bruxelles : Yourcenar nous rappelle comment le sacré peut déborder toute pensée possible.

⁶⁹ Actes du colloque international tenu à l'Université Libre de Bruxelles (Belgique), du 26 au 28 mars 1992, *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Michèle GOSLAR, Maurice DELCROIX, Rémy POIGNAULT, Groupe Yourcenar d'Anvers, CIDMY et SIEY, Bruxelles/Tours, 1993, 324 pp.
Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 515-517.

À Maurice Delcroix est confiée la synthèse des interventions exposées.

La section « Synthèse de la philosophie. La petite sœur herméneutique » ouvre les actes. Favre rappelle que pour Yourcenar le sacré se révèle dans plusieurs domaines privilégiés : le cosmos, l'œuvre d'art et la conscience humaine. Il s'intéresse à ce dernier domaine : chez notre écrivaine la conscience du sacré est intimement liée à un sacré de la conscience qui s'articule dans le rapport du sacrifice et du surnaturel. Elle exalte la personne dans son intérieur, dans sa conscience, source et terme de toute expérience du sacré. Il y a des figures qui fournissent un exemple privilégié d'hommes qui tentent de dépasser les limites de la condition humaine et révèlent la présence de l'Absolu, par l'héroïsme, l'amour, l'art et la sainteté.

À ce sujet, Michel Dupuis propose une étude herméneutique en soulignant que le sacré s'humilie et se dépouille. Paul Ricœur et Emmanuel Levinas lui viennent en aide dans la recherche d'« éléments esthétiques d'une distinction philosophique chez Marguerite Yourcenar ». Sur la base d'une analyse sociocritique, Dupuis se focalise sur la stylistique de la tension entre le sacré et le saint, le passage du sacré au saint, de l'histoire de Valentine et d'Anna, de Jeanne et d'Anne.

Patricia De Feyter oppose, de son côté, l'Histoire sacrée à l'Histoire profane. Elle confronte l'intellectuel Zénon et le naïf Nathanaël, l'« histoire sacrée » du premier, et l'« histoire profane » du deuxième. Zénon devient un profanateur prométhéen en se dévouant aux rigueurs de la pensée, tandis que Nathanaël, l'ingénu, se voue à la béate ignorance. Selon De Feyter ces deux marginaux yourcenariens sont en réalité les deux termes d'un paradoxe : Zénon et Nathanaël se partagent un appétit de l'Absolu qui s'exprime dans l'appartenance au Tout et dans les différences d'optique qui constituent leur spécificité respective.⁷⁰

Dans la section « Ordonnance du chaos », Enrica Restori propose, d'Alexis à Nathanaël, un paradigme complexe et mouvant sur l'interprétation de l'écriture transgressive qui s'enracine dans l'inceste. La transgression s'infléchit peu à peu en transmutation et en translation avec *Le Labyrinthe du monde*, qui accomplit sa

⁷⁰ Cfr., *ibid.*, p. 52.

parabole au profond de l'être. « Par les thèmes et le style extrêmement maîtrisé, la romancière intègre la transgression à l'ordre des choses et [...] la ritualise ; d'un geste éminemment *religieux*, elle intègre le chaos au cosmos »⁷¹.

Trois communications se succèdent dans la section « Au plus obscur du labyrinthe. (Auto)Biographie ».

André Maindron et Camille Van Woerkum s'aventurent dans *Le Labyrinthe du monde*.

Maindron y confronte la femme réelle pieuse, Fernande, et l'autre fictive sacrée, Jeanne. Il s'interroge sur les éléments que Yourcenar a utilisés pour sacraliser Jeanne, qui a été idolâtrée par Michel. Tandis que Van Woerkum cherche à reconstruire le pain aigrelet qui a nourri l'âme de la petite Marguerite au temps du Mont-Noir. Il analyse le sacré dans *Quoi ? L'Éternité* en se focalisant sur une étude pragmatique du livre, et s'arrête sur le modèle de la sainteté proposé par Yourcenar, Jeanne. Il s'agit d'une sainteté chaleureuse où fusionnent âme, cœur et corps ; en elle se combinent la pitié, la bienveillance et la sensualité. Toutefois la rencontre entre Jeanne et l'écrivaine fut brève.

Ainsi, on comprend qu'avec Yourcenar le rapport écrivain-œuvre se révèle presque inconnaissable ; nous pouvons remarquer la présence active de l'esprit de famille.

Sur la base de l'épitexte des lettres que la romancière nous a laissées, Michèle Goslar montre comment la valeur symbolique de l'objet, entre sacré et profane, est donnée par le temps, l'agent sacralisant. L'objet fétiche où se mire l'être et sa durée. Cette exégète analyse alors les trois aspects du sacré envisagés dans l'œuvre yourcenarienne : la représentation de Dieu, l'attitude à l'égard des religions établies et la survie après la mort. Dieu n'a pas de contenu défini, mais il est une forme vide. Pour cette raison l'écrivaine rejette les religions établies et a une notion de survie après la mort, sans forme. Opposant l'objet naturel et l'objet culturel, Yourcenar obtient un nouveau paradigme pour mieux "costruire" le monument de l'écriture.

En continuant la réflexion sur les « Inventaires », Jean Lacroix propose des inventaires du passé à travers des objets ou des pages tardives de « Trente-trois

⁷¹ *Ibid.*, p. 69.

noms de Dieu », où le monde se découvre précisément sous ses formes les plus simples. Cet exégète s'interroge sur la raison d'une telle fascination de Yourcenar pour les objets, comme les objets de culture, ou de civilisation, ou naturels. L'objet le plus précieux est pour elle le langage, qui donne accès au sacré et peut le dévoiler sous certaines conditions. Et pour collecter, interroger et méditer tous ces objets il faut, selon l'écrivaine, voyager, pour être au cœur du temps et cerner l'espace.⁷²

Wim Bots retient plus que l'objet, le geste simple, qui conserve l'humilité, la simplicité de cet objet, le sacré proportionnel à la valeur intrinsèque que l'homme est capable de découvrir. Ainsi une nouvelle relation entre le sensuel, l'affectif et le sacré s'instaure, corps, esprit, âme vivant en symbiose. Bots souligne que Yourcenar considère les aspects intellectuel et moral de l'activité littéraire, et le sacré reste à l'arrière-plan pour établir une certaine hiérarchie dans les qualités de l'écriture. « Seuls les mots vrais peuvent tendre à traduire le sacré [...] »⁷³.

Marthe Peyroux, à son tour, propose une réflexion sur « La flore, une réalité sacrée ». Yourcenar a proposé dans son œuvre des points d'appui solides pour exprimer son penchant à croire en une omniprésence divine dans l'harmonie des mondes. L'écologie est vue comme une religion, quelque chose de sacré qui relie les êtres, animaux, arbres et hommes ensemble.

L'inventaire reste incertain pour Pierre Vachon qui, « À propos de *Mémoires d'Hadrien* », suit le paradigme du « nu et de l'orné », le dépouillement de l'âme, condition paradoxale de l'enrichissement. Et le songe est le dépouillement extrême d'une existence qui cherche à se désencombrer de son passé. Vachon focalise son attention sur la pragmatique de l'ombre et de la lumière. Et l'objet qui semble représenter la concrétion parfaite des rapports entre visible et invisible, est le cristal, transparent et opaque en même temps, un symbole de l'âme unie au corps, le nu et l'orné.

Philippe-Jean Catinchi joue un rôle de démon dans ce colloque, en décelant dans *Anna, soror...* la déviation de la Bible, livre d'abord périmé, puis différé, à la fin qui déchaîne l'inceste. Mais il ne faut pas oublier ce qu'il faut sauver dans les

⁷² Cfr., *ibid.*, pp. 126-127.

⁷³ *Ibid.*, p. 136.

livres, le temps de leur lecture, ce monument de l'écriture à la fois sacrilège et sacré. « Le vrai livre n'est pas de papier, c'est le monde »⁷⁴. Mais la lecture du livre-objet porte à la connaissance et à l'enthousiasme qui naît au cœur de l'expérience intime : seulement le Sacré peut être préservé des corruptions humaines.

L'objet, le geste, l'écriture trouvent place dans la structure dynamique du sacré proposée par Edith et Frederick Farrell : tout ce qui nous fait avancer vers l'union, l'amour, le sommeil, les mythes et la transcendance est sacré. Ces exégètes constatent des changements dans la conception du sacré à travers l'œuvre de Yourcenar, en faisant attention aux noms de Dieu. En recherchant le nom de Dieu, l'écrivaine a découvert aussi l'humain et le monde naturel, grâce à la méditation philosophique.

Passons maintenant à « L'Histoire au temps des dieux », le brassage des êtres et des choses.

Rémy Poignault se focalise sur l'érudition et le pouvoir du syncrétisme, sur l'antique et le moderne au sujet du sacré dans *Mémoires d'Hadrien*. Hadrien a favorisé les cultes helléniques, respecté la religion romaine traditionnelle et s'est intéressé aux divinités alexandrines. L'empereur utilise la religion comme instrument de gouvernement et pour exprimer sa conception du pouvoir, comme Poignault souligne pour le Panthéon, le temple de Vénus et de Rome et les allusions au culte impérial.

« [...] le prince s'attache au quotidien et à l'exercice de ses fonctions d'empereur romain, y compris religieuses, comme réponse digne face à la condition humaine [...]. Sa foi en l'humain est aussi une foi en l'Histoire »⁷⁵.

Si mythologie, temples et rites laissent entrevoir le surhumain qui est dans l'homme, le sacré y prime sur les dieux.

Cinq communications sont présentées dans la section « O la triste histoire ! ».

Au sujet de l'apport de l'Histoire des mentalités à celle du sentiment religieux, Paul Pelckmans s'interroge sur les limites et les conformismes de la

⁷⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 196.

représentation que *L'Œuvre au noir* donne du protestantisme et des guerres de religion.

À son tour, Brigitte Evano offre la contrepartie du réquisitoire : « la sacralisation de la nature dans *L'Œuvre au noir* », qui tend à résorber la différence du sacré et du profane, au profit de la seule catégorie du sacré, que Yourcenar dilate pour lui faire embrasser tout l'espace de l'univers. C'est une pensée philosophique de type animiste qui remonte à la surface : il existe une co-substantialité de l'univers et de la divinité. Pour Zénon la nature est conçue comme *Deus in rebus*, tout objet et tout être participent de la divinité.

Marie-Jeanne Piozza-Donati veut examiner la théologie du prier des Cordeliers, concluant à l'orthodoxie de sa vénération mariale et à l'hérésie de son testament spirituel sur la faiblesse de Dieu. Maurice Delcroix s'interroge, à son tour, sur le surcroît de sens que cette théologie gagne à être narrativisée.

Maria Cavazzuti continue la réflexion précédente avec une interrogation : « la quête du sacré chez Zénon et le prier des Cordeliers : un cas de marranisme de l'esprit ? ». Cette quête des deux hommes du XVII^e siècle est aussi la quête de leur identité profonde, laïque et religieuse. Et Yourcenar guide le lecteur à la découverte de cette quête. Zénon est le “*marran*”⁷⁶ de la raison”, tandis que le prier le “*marran* de la foi”, peut-être les épigones, même si provisoires, des héros yourcenariens.

Laura Brignoli met en lumière la transformation des rites en routine, l'absorption des êtres dans une action qui ignore la transcendance. Elle analyse « la “théologie négative” de *Denier du rêve* », qui procède de la finitude vers ce Dieu qui semble se dérober à toute définition positive.

On passe maintenant à la section « Histoire archétypale » avec Blanca Arancibia et María-José Vazquez de Parga .

La première décèle dans *Anna, soror...* une restauration paradoxale de l'union au sacré. L'inceste relève du rapport archaïque de l'érotisme avec le sacré. Arancibia souligne dans son intervention la relation particulière de deux

⁷⁶ *Marran* est un nom emprunté de l'espagnol avec le signifié de “porc”, et même de l'arabe, sous le signifié de “chose interdite par la religion”. Le terme *marran* désigne des juifs d'Espagne ou du Portugal convertis au catholicisme (souvent de force), qui pratiquaient en secret le judaïsme.

personnages de cette œuvre, Miguel et Anna, et tous les deux sont unis au sacré, grâce à un jeu infini de miroirs qui les reflète l'un dans l'autre.

En parallèle à Arancibia, Vazquez de Parga redéfinit dans son ensemble le sacré d'*Anna, soror...* et examine dans une direction biblique ou médiévale l'inventaire de ses sources. La sacralité de l'érotisme dans la conception yourcenarienne dérive de sa vision de la nature et de l'érotisme, il s'agit d'un retour à la nature. Le sacré est à la fois redouté et désiré, il doit conduire au divin, il comporte des rites ; la transgression appelle le sacrifice.⁷⁷ Cette nouvelle yourcenarienne frappe par l'élaboration de sa construction, par sa langue exquise et par son message transcendant. L'analyse proposée par Vazquez de Parga s'arrête sur le symbole le plus précieux du mythique, de la religion et de l'alchimie, celui de la mort et de la résurrection.

Monique Lachet s'intéresse à « Notre-Dame des Hirondelle », « un îlot médiéval », qui a capturé l'attention de cette intervenante pour la présence de la mythologie grecque et la foi chrétienne dans une légende inventée. Lachet recherche dans cette étude la véritable motivation d'un tel choix de Yourcenar. À travers un bref excursus sur la structure du texte, les personnages symboliques, le décor et les influences retracées des *Métamorphoses* d'Ovide et de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, Lachet arrive à la réponse tant recherchée : avec « Notre-Dame des Hirondelle », Yourcenar propose une nouvelle alliance entre les grandes forces primitives de la nature, les croyances populaires, la mythologie grecque, les légendes chrétiennes et la tradition médiévale, pour créer une sorte de légende à la gloire de la nature et de l'amour.

La dernière intervenante au colloque, Loredana Primozych, propose « quelques réflexions » sur « Marguerite Yourcenar et l'orphisme ». Cette exégète trace d'abord un tableau chronologique précis de la « Tablette de Pétaïa », document orphique traduit par l'écrivaine et publié dans *les Charités d'Alcippe, La Couronne et la Lyre* et *La Voix des choses*. Primozych confronte les trois versions de la tablette, insérées dans ces trois textes. Yourcenar a choisi ces vers pour les thèmes de la mémoire et de la double nature de l'homme, spécifiquement grecs, qui rapprochent l'Orphisme des religions orientales.

⁷⁷ Cfr., *ibid.*, p. 279.

Ces réflexions sur le sacré se montrent conduites selon des approches psychocritiques et sociocritiques, en soulignant l'étroit rapport de ce thème avec le riche inventaire laissé par l'écrivaine et avec son vécu.

IV.4.2 « Les visages de la mort »

Au plus profond de l'homme, depuis toujours, est tapie une angoisse. Une angoisse liée à sa finitude ; une angoisse à laquelle il ne peut échapper. L'homme est homme parce qu'il a conscience d'être, il a également conscience de sa fin, redoutable privilège. Non plus seulement « un être qui sait », mais un « être qui sait qu'il sait » (Teilhard de Chardin). Oui, l'angoisse est là, elle est renvoyée à la conscience par tous les miroirs de la réflexion. Elle obsède, elle assiège.

L'œuvre yourcenarienne est fréquemment ponctuée de la mort des personnages-clefs ou des comparses rappelant sans ambages la précarité de la vie. Yourcenar elle-même a connu plusieurs deuils dans sa vie : peu de jours après sa naissance elle perd sa mère et après vingt-six années son père qui était son inspirateur voire son ami. Son amie intime Grace Frick meurt d'une longue maladie douloureuse et dans un court intervalle suit Jerry Wilson, le compagnon de voyages de ses derniers jours.

La problématique de la mort est un thème prédominant chez Yourcenar. La fréquence des morts et des suicides atteste ses constantes réflexions sur l'homme, les « rapports de l'être humain avec son corps »⁷⁸, et « l'affirmation fondamentale de la constance de l'échec dans notre destin »⁷⁹. Il s'agit de comprendre la suprématie de la nature, de se soumettre à l'ordre des choses et d'affronter stoïquement cette fin ultime, inévitable et inéluctable de l'existence. Les protagonistes servent de prétextes à l'auteur pour déclencher ses méditations et pour se préparer à sa mort authentique.

Pour le douzième colloque yourcenarien on arrive à Morris, à l'Université du Minnesota, où, en 1992, vingt-cinq exégètes questionnent *Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*⁸⁰, en les comparant à d'autres

⁷⁸ Jean-Pierre CASTELLANI, « Le suicide dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar*, Sud, Hors Série, 1990, p. 144.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁸⁰ Actes du colloque international tenu à l'Université du Minnesota (USA), du 7 au 10 juillet 1992, *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de C. Frederick

visions littéraires et en les analysant du point de vue sociocritique, en considérant le caractère universel du thème de la *mort*.

Maurice Delcroix ouvre la voie en proposant une réflexion sur « la mort de Zénon », cette suprême forme de vie, vers laquelle l'auteure accompagne son frère et constant compagnon, le médecin-alchimiste-philosophe. En particulier, pour Yourcenar, la philosophie est très importante car elle aide à apprendre à mourir.

Selon Frederick et Edith Farrell, il est très difficile de démontrer que l'écrivaine établit un lien entre ses personnages et les quatre éléments de Gaston Bachelard, l'eau, le feu, l'air et la terre, en arrivant à la conclusion que la mort est un voyage, et que, donc, voyager veut dire mourir. Les quatre éléments se mettent ensemble pour assurer à Yourcenar une mort digne de sa vie. Elle veut que le monde entier réagisse, chaque élément à sa manière, à la fin cosmique de son héros. Zénon se laisse aller à la mort, vu que pour son auteure mourir est un acte de vivre. Comme pour Freud, le suicide est le moyen de contrecarrer les forces extrêmes qui rendent impossible la vie ; et, comme pour Socrate, on accepte la mort pour être "utile".

Dans *L'Œuvre au noir*, deux éléments jouent un rôle essentiel : l'eau est la métaphore de la femme et les larmes de Zénon sont pour sa tristesse infinie ; le feu est associé à ses recherches alchimiques. Hilzonde joue un rôle primordial, d'attraction et de répulsion, à la fois absente et présente, qui hante la vie et la mort de Zénon.

Dans l'intertexte yourcenarien, une question s'articule pour Nadia Harris : quelle est la vérité essentielle de l'être primordial où se placent toutes les autres démarches de la pensée et toute la vie historique de l'être ? L'expérience de la mise à l'écart du *moi* est le point d'origine de la spirale des voyages de Zénon. Le *je* du narrateur omniscient est lié à l'entraînement du lecteur implicite. La littérature n'a pas le pouvoir de révéler le visage abstrait de l'être, elle ne peut pas être l'expression d'un désir dont l'assouvissement est sans cesse reporté au-delà des limites d'une écriture qui, au rythme des lectures, se dédouble à l'infini.

Jr. & Edith R. FARRELL, Joan E. HOWARD et André MAINDRON, *The Division of the Humanities*, Morris, 1993, 221 pp.
Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 518-521.

Dans cette œuvre, Agnès-Laure Sauvebelle s'interroge sur le thème d'*Eros* et *Thanatos*, des symboles qui revêtent tout à tour plusieurs formes avant de s'annuler l'un dans l'autre. Seulement dix lignes sont accordées à la mort d'un personnage, sauf pour celle de Zénon, qui occupe tout le dernier chapitre, et par laquelle il accède à la dernière étape du procédé alchimique : avec le retour à la terre et à l'universel, Zénon retrouve son éternité.

De son côté, Francesca Melzi D'Eril analyse la mort d'Aleï à travers les trois versions, de « D'après Durer » à la « Conversation à Innsbruck ». L'élément constitutif du rapport entre Zénon et Aleï, comme entre Hadrien et Antinoüs est le silence, voire la métaphore du vide.

Même dans *Mémoires d'Hadrien*, le suicide entre en scène, en représentant le côté espagnol d'Hadrien, selon André Maindron. L'empereur alterne légèreté et tragique, et sa rencontre avec Antinoüs symbolise la rencontre de la Grèce et de l'Asie Mineure. Selon Joan Howard, le sacrifice et la mort sont intimement imbriqués l'un dans l'autre.

Carmen Pont s'intéresse, à son tour, au cadre mythologique du cycle de la mort, qui s'assimile au cycle de Déméter. Elle rappelle aussi la tradition classique à propos de la mort et du sommeil, car le rêve a une fonction thérapeutique.

Selon Rémy Poignault, Yourcenar essaye à exprimer ses préoccupations de l'époque par la réappropriation du mythe homérique du retour d'Achille au combat, pour venger la mort de Patrocle. Le flou et le mouvement de ce mythe soulignent la fluctuation de la guerre. Et la guerre de Troie, chez notre écrivaine, prolonge son écho jusque dans les pays baltes.

D'une perspective comparatiste, Wim Bots rappelle alors deux conceptions littéraires de l'attitude à s'adapter à la mort, celle de Yourcenar et celle de Montaigne. Les deux auteurs sont très proches dans leurs centres d'intérêt, leur conception de l'éducation, de l'histoire, de la solitude, de la foi et de la mort. Pour eux, l'art de bien vivre et de bien mourir constitue un bon diptyque qui montre la victoire de deux voix littéraires sur l'angoisse existentielle.

La réflexion de Jeanne Demers remarque que, dans l'écriture romanesque, la mort contrainte est très appropriée à la forme des *mémoires*, elle force une certaine planification de la vie conçue à l'image du poème. L'écriture romanesque

pour Yourcenar est capable de montrer la vraie vie, et assure à son auteure un contrôle absolu sur l'histoire et sa vie.

Patricia De Feyter affirme que la représentation de la mort est le masque, un masque polychrome qu'oppose l'auteur syncrétique et universel sur l'inconstant visage de la mort. Ce thème est omniprésent dans les nouvelles et les contes, et les légendes slaves⁸¹ représentent au mieux le tragique. La mort est expiatoire, propitiatoire, sacrificielle, féconde, allégorique, et, dans ce climat, pour Yourcenar Dieu est un personnage indispensable, une présence formelle.

Ana Medeiros analyse alors diverses morts réelles et symboliques dans *Denier du rêve*, accompagnées par le masque et l'illusion. L'écrivaine choisit de faire valoir le côté positif de la mort, par rapport à une vie où l'illusion est nécessaire pour éviter la folie.

À son tour, Tommaso Meldolesi s'intéresse à la mort dans *Nouvelles orientales*, qui est strictement liée au thème de la régénération. Cet exégète remarque que ici la mort assume des couleurs différentes : vert, représentant la lumière ; bleu, symbole de l'absolu ; rose, comme une prophétie qui annonce une mort imminente ; noir et blanc, qui créent opposition avec le rouge, et son pouvoir destructif, dramatique et mortel ; et, enfin, blanc, représentant la transparence de l'eau ou du miroir. Les couleurs sont utilisées par Yourcenar comme médiation entre la vie et la mort.

Selon Blanca Arancibia, l'excellence de l'écriture yourcenarienne se trouve dans l'art difficile du silence, de l'ellipse, du vide, dans des récits comme *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Anna, soror...* Elle s'arrête en particulier sur la mort du prince Genghi, dans la lignée de continuation et d'imitation, qui représente une expérience radicale de la temporalité profonde.

Dans les essais yourcenariens sur Thomas Mann et Kavafis, Christiane Papadopoulos retrace le voyage intérieur et le voyage extérieur des personnages qui amène à Ithaque, pour devenir "plus qu'un homme".

Edith Borchardt porte son attention sur *Le Coup de grâce*, où la mort est strictement liée au thème de l'intégration physique et à l'homosexualité. À cause de son manque d'intégration physique, le refus du féminin dans sa vie amène Eric

⁸¹ On fait référence ici à l'étude sur les nouvelles slaves de Claude BENOÎT, « La mort dans les *Nouvelles orientales* », *Sud*, hors série, mai 1990, pp. 155-163.

à tuer Sophie, à la destruction de la femme en guise de justice pour sa trahison. Il tue la femme qui menace son identité sexuelle, mais il ne peut pas anéantir le pouvoir mystique qu'elle a sur lui.

Dans *Anna, soror...*, au contraire, on assiste au sacrifice du fils sur les notes d'une musique authentique. Camillo Favertani remarque qu'en donnant à sa nouvelle une structure qui se prête à une lecture scénique, Yourcenar invite inconsciemment le lecteur à y ajouter sa propre musique et à réconcilier son œuvre avec des arts qui lui étaient étrangers. L'étude de l'obsession du temps ou de la mort en mouvement est le fait de Didier Course, qui analyse le pouvoir terrifiant du temps. Derrière l'ordonnance régulière des jours et des heures, se cachent la mort, le désespoir, l'échec de la vie.⁸²

Selon María José Vazquez de Parga, on peut parler ici de mort alchimique, comme processus de décomposition spirituelle que l'on subit au cours de la vie avant d'atteindre son but. Yourcenar identifie l'androgynie avec les jumeaux, comme Fulcanelli, et les décrit comme un couple indissoluble. L'œuvre yourcenarienne a traversé cette mort alchimique, cette agonie qui dure pour toujours et d'où on ne peut pas sortir pour retrouver le bonheur ; c'est un processus de l'œuvre au noir qui dure toute une vie.

Teófilo Sanz, de son côté, traite de « l'extase de la mort annoncée dans *Un homme obscur* ». La naissance définitive de cette œuvre s'oppose à la libération à travers la création littéraire, texte qui possède une structure cyclique marquée par le thème de la mort. Il existe ici une opposition très nette entre ce que représente la mort à l'intérieur de la civilisation et la signification de la mort hors du monde.⁸³ Dans ce roman la mort symbolise l'immensité et la volonté de puissance et, chez Yourcenar, il y a une fraternité universelle dans la souffrance de tous, comme valeur d'une conscience humaniste et écologique.

Pour conclure, Peter Christiansen propose une étude sur Yourcenar et Jean d'Ormesson, pour leur réaction à la mort. Pour cet écrivain, la mort est en même temps plus pessimiste et plus optimiste que celle de Yourcenar, et sa vision de la vie semble plus absurde. Le récit à la première personne force le lecteur à se

⁸² Cfr., Actes *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 120.

⁸³ *Ibid.*, p. 135.

concentrer sur la mort et Yourcenar l'amène à croire qu'il y a une connexion directe entre l'effort de l'individu et le succès humain.

La mort et ses visages sont alors analysés sur la base de deux approches. Quelques intervenants ont fait recours à l'étude comparatiste, en analysant l'univers yourcenarien par rapport aux conceptions et aux réactions face à la mort d'autres auteurs comme Montaigne, Thomas Mann, Kavafis et Jean d'Ormesson.

Dans ces réflexions, l'étude de l'épitéxte aide aussi les exégètes à mieux enquêter sur ce thème récurrent dans l'œuvre yourcenarienne, sur la base des critiques précédentes qui représentent une base de données de plus en plus importante et copieuse.

*IV. 5 Au croisement des cultures*⁸⁴

La production yourcenarienne démontre la faculté de l'écrivaine de relier toutes les choses. Pour ce qui concerne son éducation religieuse, Yourcenar insiste, dans les entretiens, sur la valeur du sacré quotidien. Elle focalise son œuvre sur la beauté sémantique et la beauté rhétorique, culturelle, littéraire, du creuset culturel. Au sujet de sa formation littéraire, ses recherches et lectures l'ont toujours amenée à créer dans la fiction romanesque des personnages qui évoluent dans une époque donnée et dont elle a soigneusement recomposé l'engrenage social, politique et culturel. Dans sa formation philosophique, elle a subi l'influence de Nietzsche pour sa volonté de puissance, sa volonté de dépasser et d'affronter l'éternel retour du même ; et de Schopenhauer pour son expérience esthétique. Mais elle est aussi attirée par le bouddhisme, par la vigueur physique et la vigueur morale.

L'univers culturel de Yourcenar se présente ainsi comme très vaste puisque pour l'écrivaine le principal but de la vie est de se perfectionner. Elle invite tout le

⁸⁴ Voir Wim J. A. BOTS, « Marguerite Yourcenar au croisement des cultures », *La littérature française au croisement des cultures*, actes du colloque international tenu à l'Université Paris-Sorbonne, du 5 au 8 mars 2008, publiés par l'ADIREL, avec le concours du Centre National du Livre, « Travaux de littérature » (T. L. XXII), 2009, pp. 417-421.

monde à conquérir ou sauvegarder cette noblesse d'âme : cela est la conclusion laissée par l'écrivaine au croisement des cultures, destinée au lecteur.

IV.5.1 L'espace romanesque de la Méditerranée

L'expérience méditerranéenne de Yourcenar est au carrefour des courants des pensées, des croyances et des traditions d'origine diverse. Il s'agit d'un espace romanesque qui, en relation avec les personnages, se charge de valeurs symboliques.

Les intervenants du colloque tenu à l'Université Blaise Pascal de Clermont Ferrand en 1991⁸⁵, consacrent leurs études à espace méditerranéen, si propice pour la production yourcenarienne.

L'analyse de Claude Benoît s'arrête sur la notion de sensualité chez Yourcenar, associée au monde méditerranéen. L'auteure utilise le mythe comme support de sa création littéraire ; elle découvre une nouvelle voie d'accès à l'humain, grâce à un retour primitif et instinctif de l'homme.

Carminella Biondi traite, en particulier, des mythes renouvelés d'Icare et de Dédale : le premier continue son histoire comme Zénon et, dès la deuxième partie, mène, dans un crescendo de renoncement, à la rencontre extatique et mortelle avec le soleil, tandis que le deuxième personnage mythique meurt dans le labyrinthe à la fin de la première partie du poème comme Henri-Maximilien dans *L'Œuvre au noir*. Même s'il passe par la mort, l'homme Icare est pareil au dieu Hélios dans un espace intemporel, où la mort et la vie se confondent et l'ombre s'unit à la lumière ; et dans cela on retrace l'aboutissement alchimique de Zénon. Dans le labyrinthe alchimique du médecin, Icare et Thésée conjuguent, idéalement, leurs forces vers un but de perfectionnement et de connaissance.

Dans la Méditerranée profonde, Maurice Delcroix s'intéresse au corps et au décor, en se proposant de maintenir la métaphore obsédante par laquelle Yourcenar s'exprime et se trahit dans son instabilité et son incertitude. Et, à son tour, Vassiliki Dicopoulou étudie sa théorie de la création littéraire pour les

⁸⁵ Actes du colloque international tenu à l'Université Blaise Pascal, du 15 au 17 mai 1991, *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, « Littératures », IX-292 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 512- 514.

œuvres yourcenariennes qui ont pour sujet la Grèce et l'Égée. Mais la romancière a pris aussi l'Italie comme décor de quelques écrits ; Marthe Peyroux remarque que Yourcenar, paysagiste, agrémentait par des descriptions brèves, simples, belles et toujours éminemment figuratives, la profondeur austère des pensées qui l'accaparaient.⁸⁶

Jean Pabion analyse alors le puzzle italien du monde romanesque yourcenarien. La romancière a toujours été attirée par l'Italie, en particulier, par Rome, ce lieu où se noue et se dénoue éternellement l'aventure humaine, et par la Sicile, lieu mystique susceptible d'entretenir tous les rêves brisés.

Mais dans le monde méditerranéen, quel rôle occupe la femme ? Névéna Guéorgueva-Dikranian cherche à répondre à cette question à travers une étude de l'épitéxte à ce sujet.⁸⁷ Les femmes n'ont jamais été au centre du monde romanesque de Yourcenar, mais elle a toujours trouvé le moyen pour incorporer dans ses poèmes une de ces figures silencieuses et lumineuses. Leur existence sera discrète dans un conte merveilleux, plongé dans une Méditerranée de culture, comme le personnage d'Angiola di Credo, au croisement des mythes, selon Enrica Restori.

De son côté, Michèle Sarde retrace les représentations des juifs dans l'œuvre yourcenarienne, en rappelant leur image chez des écrivains de cette époque, comme Sartre, Camus, Bernanos, Céline et Montherlant. Cette exégète n'est pas d'accord avec l'écrivaine au sujet du traitement qu'elle réserve aux juifs et laisse cette question ouverte.

Maria Cavazzuti, à son tour, traite de « Maléfice » et renvoie à son contexte biographique et culturel. Elle souligne l'organisation spatio-temporelle choisie par Yourcenar, le domaine de la maladie et le thème de l'envoûtement de l'espace méditerranéen évoqué dans ce texte.

Agnès-Laure Sauvebelle analyse alors le côté temporel de *Denier du rêve*, en retraçant un temps qui fait et défait, forme et transforme ; il est un cercle qui

⁸⁶ Cfr., *ibid.*, p. 57.

⁸⁷ Voir à ce propos l'article de Béatrice NESS, « Des *Nouvelles orientales* à *Comme l'eau qui coule* : vision du court chez Marguerite Yourcenar », dans *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 329-338 ; l'étude d'Enrica RESTORI, « Statues et fantômes dans *Denier du rêve* », *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 121-128 ; et l'article de Agnès-Laure SAUVEBELLE, « L'influence espagnole dans *Anna, soror...* », *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 167-174.

ramène les êtres et les choses au néant. Yourcenar transforme le temporel en éternel, en créant des mondes accessibles par l'alchimie du verbe.

Camillo Faverzani, à son tour, part de l'étude d'une traduction de quelques vers de Dante, pour s'arrêter sur l'épisode d'Ulysse, à travers une analyse stylistique du chant de référence du *Purgatoire*. Cet exégète montre ainsi les différences du héros yourcenarien par rapport à celui de Dante ; il souligne l'éloignement de l'Ulysse de Yourcenar par rapport à l'auteur italien, pour lequel la dimension de l'île est mise en relation avec son expérience personnelle des montagnes.

Anna, soror... est au centre de l'étude proposée par Germano Toscano, qui la voit comme un mélange de visions, de souvenirs, de notions et d'informations reçues au cours de la vie par la parole ou par les livres de Yourcenar.

Dans son œuvre, elle se livre à une réminiscence de la Grèce et à une évocation de thèmes philosophiques. Selon Michelle Joly, ce pays représente plus un mythe qu'une réalité saisissable pour l'écrivaine ; la Grèce est une part d'immortalité, une parole essentielle au-delà du déclin de formes culturelles, comme pensait Héraclite.

Si on suit l'étude mythologique de la Grèce offerte par Rémy Poignault, Yourcenar use de la légende en la travestissant elle-même pour mettre en lumière la difficulté de la quête de l'identité.⁸⁸

Mais l'écrivaine manifeste aussi son attention pour les Balkans, en particulier, pour sa littérature.⁸⁹ Elle est attirée par la réalité quotidienne de ce monde et par le rôle qu'y jouent la fantaisie et l'illusion (Loredana Primozich).

Et elle cherche à trouver dans le monde espagnol les fureurs, les tensions, la mort et le sang ; une Espagne violente et taciturne qui ferme toutes perspectives d'avenir (Elena Real).

Manuela Lucas Sánchez Villalón, de son côté, se propose de démontrer que l'attitude yourcenarienne face au devenir, qui répond à une tendance vitale et profonde, semble être acceptation du déroulement chronologique, feignant de s'y

⁸⁸ On se réfère ici à l'article de Rémy POIGNAULT, « *D'Ariane et l'Aventurier à Qui n'a pas son Minotaure ?* », *Bulletin SIEY* n. 7, 1990, pp. 61-80 ; et l'étude de Maurice DELCROIX, « Mythes et histoires », *Bulletin SIEY* n. 5, 1989, pp. 89-110.

⁸⁹ Voir la réflexion de Christine MESNARD, « L'influence slave dans deux nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar », *Bulletin SIEY* n. 3, 1989, pp. 51-63.

soumettre pour mieux le dépasser.⁹⁰ Au centre de la réflexion menée par notre auteure, la mort est la renaissance continue, l'éternel retour.

En étudiant les paratextes des essais yourcenariens, Manuela Ledesma constate que six sont consacrés aux peintres et d'autres font référence à la peinture. Yourcenar se laisse transporter par le réalisme italien, idéaliste, et par le réalisme espagnol, naturaliste ; elle considérait la peinture et la poésie comme les deux faces d'une même réalité intérieure. Son souci est « d'envoyer bouler l'image qu'on se fait du monde, de transmettre le cri personnel de l'artiste, de changer la vie, qu'elle attribue aux œuvres d'art »⁹¹.

Philippe-Jean Catinchi retrace quatre aspects dans la Méditerranée de Yourcenar : un foyer culturel, l'un des buts de l'errance yourcenarienne, le lieu de la dissolution poétique, un lieu orienté vers plusieurs directions et vers l'horizon.

L'anagramme du nom Yourcenar commence par "Y", en soulignant la présence végétale, une manière de déguiser et de recomposer sur soi sa propre histoire patronymique avec ses prodigieuses ramifications. Jean Lacroix remarque que le titre suspendu d'*Anna, soror...* et l'apostrophe de *Quoi ? L'Éternité*, sont significatifs de la démarche romanesque et du parcours yourcenariens, à sa manière alchimique. Dans cet ordre d'idée, le mot *venir* signifie à *venir*, un projet suspendu au sursis fécond de l'attente.

À son tour, François Wasserfallen remarque que pour Yourcenar, il faut « sortir du labyrinthe pour contempler l'horizon », les frontières, à la recherche du destin de l'homme. La Méditerranée est au centre de sa pensée, puisqu'en tant que liquide, cela permet une fusion qui relie au tout ; d'une part la littérature, de l'autre la Méditerranée, dont la littérature fait un bel objet, sont insérées dans un système esthétique.

Pour conclure la rencontre, une table ronde est organisée en cherchant à en tirer les conclusions sur cette réflexion méditerranéenne.

D'une part on a assisté à la mise en évidence d'une démarche de recherche précise et minutieuse par Yourcenar, de l'autre, par les critiques qui se sont exprimées, une mise en question de la référence, qui apparaît douteuse. Les catégories nord-sud sont progressivement dépassées et l'œuvre s'élançait vers un

⁹⁰ Cfr., Actes *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 201.

⁹¹ *Ibid.*, p. 219.

domaine spirituel où l'axe vertical se double, embrassant nord et sud, Orient et Occident. Pour ce qui concerne l'Espagne, il n'y a pas une chronologie, un réalisme douteux, mais Yourcenar récupère les valeurs communes à ce pays et à la Méditerranéen en général. La Grèce se fait objet de forte représentation et est devenue un pôle de métamorphose, de redéfinition, d'évolution, un enjeu.

Yourcenar fait de la connaissance un acte d'amour : la connaissance passe par le cœur, elle est très féminine. Le voyage pour notre auteure a une fonction érotique et est une reconnaissance culturelle.

IV.5.2 Le regard yourcenarien sur les civilisations

Parmi les productions littéraires proches du XXe siècle, l'œuvre de Marguerite Yourcenar montre un intérêt particulier pour les temps révolus, les civilisations éloignées et leurs pensées. Il s'agit d'une œuvre écrite d'un style net et, indéniablement, élégant. Yourcenar parle elle-même d'une *oratio togata* pour *Mémoires d'Hadrien*. C'est une œuvre qui semble s'inscrire dans un certain classicisme ; en ce sens, nous entendons qu'elle est en accord avec les exigences classiques de mesure, d'équilibre, et qu'elle se trouve aussi traitée d'un relatif intellectualisme. C'est une œuvre qui cultive le spirituel, le méditatif et, parfois, le sentencieux, et ici une place particulière est occupée par le corps. En effet, dans les *Mémoires* on trouve une douloureuse réflexion sur le corps ; dans *L'Œuvre au noir*, Zénon s'est voué à la connaissance de cette machine si sophistiquée ; dans *Nouvelles* ou *Conte bleu*, une place de tout premier plan est accordée au sensoriel, au sensuel, à l'apparence physique.

Ainsi le corps recouvre une importance particulière, loin d'être nié ou méprisé dans ce monde fictionnel pétri d'esprit.

À l'Université Saints Cyrille et Méthode, en Bulgarie, est organisé le treizième colloque qui porte sur *Marguerite Yourcenar et les civilisations*⁹², thèmes toujours axés sur les plans psycho- et socio- critique.

⁹² Actes du colloque international tenu à l'Université Cyrille et Méthode de Véliko Tirmovo (Bulgarie), du 12 au 15 juillet 1993, *Marguerite Yourcenar et les civilisations*, sous la direction de Nevena DIKRANIAN, Janeta OUZOUNOVA et Margarita TOPLIYSKA, Presses Universitaires de Véliko Tirmovo, Véliko Tirmovo, 1994, 139 pp.
Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 522-523.

Maurice Delcroix s'intéresse à « la civilisation du livre », en analysant le métatexte de *Mémoires d'Hadrien*, dans lequel la fiction romanesque est liée à l'enjeu de l'écriture littéraire plus dans ce qu'elle cache que dans ce qu'elle dit.

Vassilena Todoranova, alors, présente le lecteur ordinaire et le lecteur érudit de cette œuvre, voire de ses *Carnets de notes*. Ce texte commence par une lettre pour viser la vie privée et intime de l'homme dans l'antiquité. Dans les dangers mortels qui du dedans et du dehors guettent les civilisations, le lecteur est mené vers la quête d'un accord harmonieux entre le bonheur et la discipline auguste, entre l'intelligence et la volonté.

Krassimira Boneva souligne l'intérêt d'Hadrien pour les sciences occultes, hérité de son grand-père Marullinus, puisque sa magie éclaire l'empereur sur l'essence des choses, dans sa recherche de la sagesse.

Stéfan Yordanov retrace dans *Mémoires d'Hadrien* un temps de synthèse civilisatrice, une époque d'effervescence économique et spirituelle qui menait à une synthèse de langues, cultures, ethnies. Yourcenar prouve avec le pathos humaniste de son roman que ce « temps solitaire » était comme toutes les époques de l'histoire humaine.

Névéna Dikranian s'arrête sur le personnage de Zénon en étudiant le langage où les ellipses créent des perspectives de la Renaissance, de la Réforme et du Renouveau de l'Église. Zénon sera le maître de son existence.

De son côté, André Maindron examine les cheminements de Yourcenar dans *Mishima ou la vision du vide*, qui se vérifient en trois temps : son ouverture à la littérature japonaise, la grande passion pour les littératures chinoise et japonaise, et sa familiarité avec l'œuvre de Mishima. Au sujet du vide, Maindron fait une comparaison avec l'œuvre de Chateaubriand et son œuvre *René*.

Patricia De Feyter s'intéresse au *Coup de grâce*, œuvre qui joue sur deux plans, la psychologie collective d'un groupe de révoltés et la psychologie d'un individu qui se révolte contre l'altérité et son propre devenir. Ce livre est un échec du vain combat et le récit de la tragédie d'Eric. De cette étude, on constate le pessimisme yourcenarien de l'actualité socio- et politico-culturelle européenne.

Margarita Topliyska donne une réflexion sur « les androgynies et la déculpabilisation de l'inceste dans *Anna, soror...* ». Les deux personnages,

Valentine, un fantôme, et Anna, le seul vraiment féminin dans le récit, manifestent l'indifférence aux sexes pour Yourcenar. Cette exégète retrace les mythes des divinités androgynes, les métamorphoses d'Ovide ou Platon. Le silence funéraire du monde extérieur s'oppose au grouillement dans la conscience. L'écrivaine met le lecteur en face d'une sincérité, en lui donnant liberté.

Frederik et Edith Farrell s'intéressent à notre auteure considérée comme "étrangère". Cet adjectif est très approprié à Yourcenar enfant, puisque elle n'est pas encore accommodée à la vie ; et, ainsi, notre auteure aime nous parler du monde vu par l'enfant.

Ivanka Popova-Valeva, pour sa part, s'intéresse au discours indirect libre, représentation civilisée dans l'œuvre yourcenarienne. D'une part on retrouve les groupes thématiques et les lexèmes concrets, de l'autre les indices intérieurs. Cette exégète se livre alors à une étude pragmatique en analysant le verbe, la concrétisation, c'est-à-dire le lieu entre l'acte illocutoire et le verbe introducteur. Si ce verbe est marqué négativement, le discours indirect libre a le but de fournir une explication ; si le verbe désigne l'état émotionnel ou physique du personnage, ce discours donne aussi une explication ; et l'organisation du texte littéraire dépend des relations sémantiques entre leurs éléments constitutifs.

Et, selon Païssy Christof, le « vers couronne » la traduction poétique yourcenarienne. Yourcenar analyse les rythmes qui donnent au vers leur balance et leur structure, et, de cette façon, la traduction vaut parfois mieux que le texte source.

Dans ses poèmes, l'auteure veut maintenir la prévalence de la pensée sur la sensation dans la distinction entre discours et histoire (Janeta Ouzounova).

IV.5.3 « Marguerite Yourcenar citoyenne du monde »⁹³

Marguerite Yourcenar, belge par sa mère et son lieu de naissance, française pour son père, américaine par sa dernière résidence, et citoyenne du monde par

⁹³ Actes du colloque international tenu à Cluj-Napoca, Arcalia, Sibiu (Roumanie) du 8 au 12 mai 2003, *Marguerite Yourcenar, citoyenne du monde*, textes réunis par M. VODA CAPUSAN, M. DELCROIX et R. POIGNAULT, Clermont-Ferrand, SIEY, 2006, 267 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 570-572.

son ardent acte d'écriture et les très nombreuses traductions de ses ouvrages, disait avoir vécu sur le mont Noir les plus belles heures de son enfance.

En Roumanie est organisée la vingt-neuvième rencontre yourcenarienne, qui porte sur ce sujet. L'approche psychocritique est alors choisie par presque la totalité des intervenants au colloque. Et, de même, le côté sociocritique les a fortement attirés et inspirés.

On assiste à des dissertations sur les modèles sur lesquels s'est appuyée Marguerite Yourcenar dans la composition de *L'Œuvre au noir*, en particulier, des apprentissages nordiques de l'œuvre de Selma Lagerlöf, lue et appréciée avec son père dans sa jeunesse. La genèse de l'épisode suédois est étudiée par Kajsa Andersson pendant les derniers voyages de Zénon.

Dès son plus jeune âge, Yourcenar a subi l'attraction du voyage, cette errance, s'opposant à l'engourdissement, qui est à la fois ouverture, enrichissement spirituel et délectation, mais également cassure et mort.⁹⁴ Malgré tous les signes de l'usure et de la destruction qui rongent les vieux monuments, la puissance de l'évocation de la poétesse Yourcenar, dans une espèce de métempsychose, jette des ponts par-delà l'abîme des siècles. Dans la poésie il y a l'enracinement d'ordre spirituel et culturel dans une terre abstraite, sans frontières : errance et enracinement sont pour l'écrivaine deux facettes complémentaires d'un même désir d'absolu.

Voyager et écrire supposent le parcours d'un espace, la rencontre possible avec l'autre, ainsi qu'une expérience à la fin de laquelle l'identité du voyageur (*homo viator* ou *homo scriptor*) est changée, altérée, et cela l'amène à noter ses états d'âme, ses interrogations, à écrire son journal de bord. Pour cette raison, le lecteur du livre *Mémoires d'Hadrien* assiste au cheminement créateur du personnage, à la recherche de la connaissance de soi, et fait connaissance de l'expérience du cheminement créateur de l'écrivain grâce aux *Carnets de notes*. Donc l'*homo scriptor* a continuellement recherché l'*homo viator* (comme Thésée), n'oubliant pas que c'est le chemin qui compte plus que le but. Ainsi la relation de voyage affirme le décalage du moi avec lui-même⁹⁵.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 53.

À l'instar de Max Weber, l'écrivaine estime qu'au cours des siècles, le changement du sens de la religiosité, de la conception du bonheur et du bien-être, aurait été la cause d'un profond revirement de la morale et des mentalités, déterminant le passage du mépris du gain des sociétés traditionnelles à l'appréciation du profit comme seule récompense, comme l'unique valeur sur laquelle organiser la société.

Elle recherche les causes de la corruption sociale, en remontant loin dans le passé jusqu'au moment de la grande crise confessionnelle et culturelle déclenchée de la Réforme protestante. Son excursus sur l'Europe moderne mené suivant l'itinéraire du marchand qui va de l'antiquité au capitalisme moderne dans « Le Changeur d'or », « se confirme en tant que critique de l'esprit bourgeois, et dévoile à la fois le pessimisme de Yourcenar vis-à-vis du monde moderne, et sa foi dans l'humanisme »⁹⁶.

Le *moi* yourcenarien est un paradoxe : il allie la dissimulation et la glorification. Dans ce sens on doit interpréter la glorification de Zénon et celle d'Hadrien, les pulsions homosexuelles évidentes des *Mémoires d'Hadrien*, la figure de la mère, le thème de la maladie, le recours à la fiction comme masque autobiographique, l'intérêt pour Mishima et Cavafy, l'emploi de l'empathie, la tentation de se confondre avec certains personnages.⁹⁷

L'antiquité grecque et romaine, la Renaissance représentent des sources d'inspiration, mais aussi des arguments pour une relation sexuelle sans contraintes et sans préjugés. L'écrivaine préfère une argumentation savante faisant appel au savoir alchimique, tantrique et aux expériences de l'antiquité. Ainsi le passé devient l'avocat du présent.

Yourcenar, écrivaine cosmopolite, préconise et pratique l'acceptation du passé. Elle a saisi et décrit de manière suggestive certains phénomènes et conditions de la vie moderne expliqués par Martin Heidegger : « elle a montré qu'au cœur de la tradition métaphysique on peut trouver le sujet fragmenté, l'homme cosmopolite »⁹⁸.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁹⁷ *Cfr.*, *ibid.*, p. 60.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 190.

À travers *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir*, Yourcenar dévoile non seulement l'aspect effrayant de deux périodes de l'histoire de l'humanité, mais surtout à la manière d'un archéologue, d'un anthropologue, d'un sociologue, elle permet au lecteur d'appréhender, de mieux connaître cet homme du IIe siècle ou encore celui du XVIe. En lisant ces romans on échappe aux frontières temporelles : on est dans l'intemporel.

Le temps qui détruit, l'espace qui garde et qui préserve, les choses qui entrent dans l'oubli où la création littéraire les accompagne : l'œuvre de Yourcenar ne cesse de parcourir ces thèmes qui considèrent la parole humaine comme expression du rien constitutif du monde et de ce qu'elle peut rendre aux hommes.⁹⁹ L'univers se scinde alors en deux parties : le maudit d'un côté et l'au-delà libérateur de l'autre. L'imaginaire de Yourcenar commence par une glorification du départ et du pouvoir, et aboutit à l'image ambiguë des ténèbres, aux images paradoxales de la théologie négative. La création yourcenarienne s'inscrit dans l'espace-temps-événement et est la meilleure synthèse de la sagesse et de la beauté, le reflet de l'idéal de l'union parfaite.

Du côté japonais, l'amour pour la sympathie se répand chez les lecteurs, en prolongeant et approfondissant la citoyenneté mondiale de Marguerite Yourcenar. Elle personnifie la nature théâtrale du monde, un espace où l'authenticité et la vérité demeurent difficilement saisissables surtout par rapport à l'artifice et à l'apparence : l'écrivaine était fascinée par le trait d'union entre l'artifice et le réel du théâtre Kabuki.

La culture de Yourcenar est encyclopédique ; on retrouve l'Antiquité romaine dans le roman *Mémoires d'Hadrien* ; la littérature, l'histoire, la philosophie et la théologie de la Renaissance lui viennent en aide pour la composition de *L'Œuvre au noir* ; la littérature japonaise attire tant la curiosité studieuse de l'écrivaine qu'elle consacre un long essai à Mishima, qui proposait une réponse à portée universelle au questionnement de l'après-mort.

C'est donc grâce à son érudition, à ses voyages, à son ouverture d'esprit qu'elle mérite le privilège d'être *citoyenne du monde*.¹⁰⁰

⁹⁹ Cfr., *ibid.*, p. 182.

¹⁰⁰ Cette appellation fut retenue en 1990 pour désigner le Prix Marguerite Yourcenar, qui est remis chaque année pour honorer « un citoyen du monde » qui ait fait preuve d'expériences

IV.5.4 Les visions de la ville

« Toute œuvre littéraire est [...] faite d'un mélange de vision, de souvenir et d'acte, de notions et d'informations reçues au cours de la vie par la parole ou les livres, et des raclures de notre existence à nous »¹⁰¹.

Nombreuses sont les villes, méditerranéennes ou pas, évoquées dans l'œuvre yourcenarienne. La ville est un lieu d'action et presque un personnage pour Yourcenar, elle est intimement liée à ses habitants et ses gouvernants. Pour cette raison, en 1998, une rencontre est organisée en Italie sur ce thème.¹⁰²

Thèbes, dans *Feux*, devient une ville où règne l'inversion et où le temps a disparu ; ici il y a l'absence de limites entre les différents ordres de la nature. Elle est une ville malade, meurtrie par la guerre et l'épidémie (Mireille Brémond).

Leningrad, dans un fragment épistolaire de Noël 1962, présente un histoire courte et violente ; Yourcenar donne une vision globale sur l'humanité, elle refuse toute interprétation antisoviétique, grâce à la rhétorique de la synecdoque. Sa vision de cette ville est filtrée par l'arbitraire bureaucratique ; elle se présente comme une ville façade. Il y a chez l'écrivaine l'ambivalence de la ville aimée et haïe, celle dont on a rêvé secrètement (le mythe) et celle à laquelle on est confronté. Saint-Pétersbourg-Leningrad, il s'agit d'un double nom qui manifeste son histoire paradoxale, capitale des tsars et scène de la Révolution (Élène Cliche).

Münster, un des décors de *L'Œuvre au noir*, est une ville avant la ville : le récit fait transparaître l'assurance et le défaut des points de vue des personnages, qui, en la nommant, l'élèvent au rang d'entité spirituelle et l'engagent dans un dynamisme paradoxal. La ville est traversée d'errances, se désagrège à peine entrevue et s'ouvre à une extériorité sans échappatoire. Dans ce climat, une nouvelle fusion se propose, dans une seule masse on retrouvent ces miséreux et ces affamées (Maurice Delcroix).

authentiques, d'influences culturelles et d'investigations originales, à l'exemple de la première femme élue en 1980 à l'Académie française.

¹⁰¹ Marguerite YOURCENAR, *Un homme obscur*, « Postface », Paris, Gallimard, éd.1985, p. 230.

¹⁰² Actes du colloque international tenu à l'Academia Belgica de Rome (Italie), du 23 au 26 septembre 1998, *La Ville de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Bérengère DEPPEZ, Racine et Académie royale de langue et littérature françaises, Bruxelles, 1999, 320 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 546-549.

Dans le même texte, on retrouve Bruges, ville absente, niée, mais qui colore cependant l'œuvre tout entière. Dans le film, au contraire, cette ville n'est plus encombrante, le centre du labyrinthe est Zénon lui-même. Mais, le film comme le livre montrent sa fabrication à partir d'un double mouvement, accumulation réduction. Ici on note une contradiction entre la Bruges, Venise de voyage, et la Bruges présente partout comme idée pure ; ainsi elle est considérée comme une nation, une Ville majuscule (André Delvaux).

Dans ce roman, le choix d'Amsterdam au lieu de Haarlem comme résidence de la famille Adriansen, entraîne d'énormes différences : dans *D'après Dürer* cette famille est composée par sept personnages, tandis que dans *L'Œuvre au noir* nous en trouvons treize. « À Münster comme à Haarlem, c'est toujours la mort qui conduit l'attelage »¹⁰³ (Francesca Melzi D'Eril).

Yourcenar ne semble s'apercevoir combien Amsterdam elle-même sort à l'époque de toutes sortes de routines. Cette ville devait faire preuve d'un admirable esprit communautaire. La romancière raréfie la solidité du grand siècle d'Amsterdam dans *Un homme obscur*. « Le dernier roman de Yourcenar obscurcit à bien des égards l'écart exceptionnel de la ville qui lui sert de décor principal. C'est essentiellement la grandeur d'Amsterdam du XVIIe siècle le chef-d'œuvre d'un "nous" »¹⁰⁴ (Paul Pelckemans).

Dans l'œuvre yourcenarienne, l'évocation de Paris est réduite à la portion congrue mais l'écrivain fait des allusions à trois faits historiques passés ici : la conversation entre Zénon, la reine Catherine de Médicis et Ruggeri qui a lieu au Louvre ; la promenade de Zénon sur les rives de la Seine ; et, finalement, la Sorbonne contre les écrits jugés subversifs par l'Inquisition. Paris est quasiment exclue des mises en scène romanesques et théâtrales et la raison pourrait être retracée dans l'attrait de l'Antiquité, de l'histoire, dans le nomadisme des personnages. Ce doute reste ouvert.

Mais quel rapport s'instaure entre les personnages yourcenariens et la ville ?

Carole Allamand est la première qui cherche à donner une réponse à cette question, en soulignant que la ville rassemble en elle des individus sous un

¹⁰³ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 65.

impératif économique, contrairement à la société primitive, basée sur un système de pérennité.

Christiane Odile Papadopoulos s'intéresse à Lausanne, ville présente « dans l'imaginaire littéraire et onirique de Marguerite Yourcenar », fille et femme, mais très peu dans son imaginaire d'écrivain.

L'étude de Teófilo Sanz remarque que le langage yourcenarien est le résultat d'une expérience intérieure préalable, dans laquelle la ville est confrontée à l'autre et à soi. Dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, par exemple, la ville autrichienne, Vienne, accompagne Alexis dans son évolution, avec son silence urbain et son sens de solitude. Tandis que, dans *Un homme obscur*, Nathanaël témoigne de la difficulté de l'individu face au monde qui l'entoure, dans son cas la ville d'Amsterdam. L'auteure a voulu, dans son itinéraire initiatique, une dialectique entre la nature et la ville en tant que cercle. Pour Alexis, l'espace urbain est propice à l'épanouissement du moi, en revanche, pour Nathanaël, la ville est sombre, menaçante.

Chaque forme littéraire a son espace géographique ; le chronotope principal du *Labyrinthe du monde* retrace le moment historique marqué par le passage de la campagne à la ville. Selon Valeria Sperti, Michel Charles représente les prodromes d'une nouvelle articulation de l'espace qui s'ouvre sur la complexité de la ville, en accompagnant le personnage qui traverse le bouleversement historique de l'époque. Ce personnage est un citoyen errant pour qui la ville est un monde ; il offre à Yourcenar la chance de décrire une urbanité disparue. La description des villes visitées par les personnages de cette trilogie met en lumière des points forts de l'axiologie yourcenarienne : la problématique de l'environnement et l'ailleurs, dont la ville est une des formes, comme seule condition pour être vraiment soi.¹⁰⁵

Dans le *Labyrinthe du monde*, la vile ville est exclusivement franco-française, même si elle continue à être parmi les bonnes villes (André Maindron).

La ville est métaphore du labyrinthe, lieu d'échanges culturels et de séduction, lieu d'inspiration à l'art et à la beauté, lieu d'apprentissage et d'ouverture. L'exégète Simone Proust remarque que la ville est un prétexte pour

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 129.

parler de l'impermanence du monde, du caractère illusoire et mensonger des choses.¹⁰⁶

Michèle Goslar remarque que *Archives du Nord* donne une image plus sombre des villes du monde et critique les lieux liés à la famille ; ainsi, Lille représente un lieu de cauchemars.

Selon Claude Benoît, le caractère spécifique des villes porte les marques physiques ou culturelles d'une époque donnée, les stigmates du passage du temps. La Rome de *Denier du rêve*, par exemple, est la ville éternelle par excellence, elle a la triple dimension temporelle, ressentie par le narrateur, mais ici les personnages souffrent d'isolement et d'incompréhension. Tandis que dans *Mémoire d'Hadrien*, Rome est citée aux mille visages dans laquelle s'amalgament harmonieusement passé, présent et futur ; mais pour Hadrien elle constitue un lieu de corruption et d'intrigue. Yourcenar insiste sur l'aspect prométhéen de la capitale italienne, sa faculté créatrice, son pouvoir de transformation du monde, sa force vitale et son rôle primordial dans le déroulement de l'histoire.

Françoise Bonali-Fiquet, de son côté, sur la base d'une étude de l'épitéxte, s'intéresse aux différentes éditions de *Denier du rêve*, en retraçant la représentation de Rome, dans cette extraordinaire aventure de l'imagination. Le séjour de Yourcenar dans la capitale¹⁰⁷, en 1958, a influencé la refonte du roman qui lui permet de donner un bon portrait de la ville en suivant l'évolution des impressions du peintre, en suivant son émotion. L'auteure rend compte de la singularité de la ville, la Rome du fascisme, et on assiste au réveil de la Rome moderne.

À ce propos, Jean-Pierre Castellani s'arrête sur le fonctionnement et la signification de l'espace dans ses rapports au temps et aux personnages. L'histoire fictive se déroule dans une Rome qui n'est pas imaginaire, mais elle est une ville contemporaine à l'écriture et à la publication de ces textes. La représentation de la ville refuse la complaisance et la convention littéraire ; Rome apparaît dans sa

¹⁰⁶ Voir l'étude de Simone PROUST, *L'autobiographie dans le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar. L'écriture vue comme exercice spirituel*, L'Harmattan, 1997, pp. 368.

¹⁰⁷ On renvoie au *Bulletin n. 8* de la SIEY (1986), consacré aux voyages de Marguerite Yourcenar; à l'article de Françoise BONALI-FIQUET, « Rome mystique, Rome baroque », *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 59-70 ; à l'étude de Camillo FAVERZANI, « Dimension mythologique dans *Denier du rêve* de 1934 », *Bulletin SIEY n. 6*, 1990, pp. 63-80.

dimension la plus secrète et la plus simple, la plus vraie. À travers les lieux donnés dans le texte, le lecteur, grâce à une opération d'analyse et d'abstraction, peut accéder à un espace en tant que système. Yourcenar tisse des liens étroits entre l'espace et sa fonction dans le corps même du récit ; et deux types d'espace apparaissent : l'un terrestre, matériel, parcouru par les personnages, et l'autre symbolique, allégorique de leur destin. Ainsi pour l'écrivaine le vérisme, le cosmopolitisme, le réalisme sont un moyen et une façon d'atteindre la vérité absolue.

Régis Duqué et Cédric Juliens s'interroge alors sur la représentation théâtrale de *Denier du rêve*, en particulier sur son dialogue, antique fonction informative et poétique et formidable dynamique du théâtre pour Yourcenar. Ici, la ville représente le lieu scénique et dramatique, elle sert de décor et représentation et se mêle et se confond avec l'imaginaire.

Mais, Ana Medeiros affirme que la ville est un berceau et une tombe de la civilisation dans ce roman, où l'histoire est partout et chaque personnage porte les traces d'un passé personnel assumé. Rome est faite de couches superposées qui correspondent à diverses époques historiques.

Rome est aussi présente dans *Le cerveau noir de Piranèse*, dans lequel Yourcenar propose un panorama descriptif de ses monuments. Alexandre Terneuil rappelle que l'auteure a consulté les catalogues officiels, des éditions illustrées de Piranèse, et est attirée par le goût du décor de l'architecte et graveur italien.

Rome devient le symbole de survie des œuvres qui visent à l'éternel. Hadrien collabore en pleine harmonie avec la terre et le temps pour bâtir les villes des hommes et les protéger des incertitudes de l'avenir. Cette ville de pierre vouée à l'éternel est remplacée, dans *L'Œuvre au noir*, par Bruges, ville brumeuse qui porte dans ses entrailles des germes de mort. Marguerite Yourcenar voit dans les agglomérats urbains les pires gâchis de la civilisation, les résultats de la surpopulation et de la concentration irrationnelle et désordonnée ; même si elle a confiance dans la force de la vie et dans l'action de l'homme.

L'écriture yourcenarienne fait revivre l'espace de la ville avec les personnages qui la peuplent. En suivant la réflexion de Maria Cavazzuti, on passe à la Villa Adriana, pour Hadrien, le complément de Rome et son contraire. Elle

représente la tombe vivante et vivifiante des voyages, mais aussi un lieu consacré à l'amour fidèle et malheureux ; un espace réel mais aussi, transformé par l'écriture, un lieu d'élection, de l'esprit.

La force visionnaire de l'écriture désagrège et nouvellement agrège les coordonnées spatio-temporelles [...] et crée une nouvelle synthèse où le vécu réel et la composante imaginaire [...] produisent un syncrétisme à la valeur universelle.¹⁰⁸

Pour Hadrien, Rome est une ville forte et sûre, mais la Villa Adriana est un lieu pour trouver la solitude voire la tranquillité. Selon Maria José Vazquez de Parga, ce personnage choisit de rester ses dernières années dans la Villa par besoin d'un climat plus doux, par désir de faire revivre ses souvenirs, pour trouver un foyer. Cet endroit a réussi à satisfaire le besoin d'Hadrien d'atteindre à l'éternité par le passage du terrestre au divin.

Rémy Poignault, pour sa part, propose une étude comparatiste entre Yourcenar et Chateaubriand. Notre écrivaine ne retient pas le pittoresque ou les références bucoliques, comme l'auteur de *René*. Yourcenar dépasse l'aspect purement pictural pour en faire une harmonie intérieure, un idéal de vie ; la villa possède un fond de romantisme maîtrisé, la mélancolie, le désespoir se muant en confiance raisonnée dans l'histoire.¹⁰⁹ Les deux écrivains manifestent une même conviction de l'intensité du monde intérieur et la villa est liée à un être cher disparu.

Hadrien, pour sa part, défend la tradition et est persuadé que non seulement la force, mais la loi, la raison et le bien sont de son côté. Sur le plan intellectuel et philosophique, Bérengère Deprez affirme que c'est Hadrien qui capitule devant Béthar.¹¹⁰

Mais, comment est-il possible de penser la ville à partir du destin romain ?

Jean Stillemans cherche à y répondre sur la base de l'architecture de la ville, ses états et sa matérialité, sa situation dans le temps et dans l'espace. La composition politique de la ville, au sens le plus antique de l'humanisme esthétique, influence la réflexion de cet intervenant, qui s'intéresse à l'empire

¹⁰⁸ Actes *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 163.

¹⁰⁹ Voir Rémy POIGNAULT, « L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, histoire et mythe », Latomus, 1995, pp. 1096.

¹¹⁰ Une ancienne cité-forteresse de Judée, située au sud-ouest de Jérusalem, et connue comme le dernier lieu de résistance du peuple juif à l'Empire romain en 135.

d'Hadrien comme empire de fiction, dont la structure est celle du texte yourcenarien. L'être est une multiplicité qui se dédie en états spécifiques, l'un est absorbé dans le multiple ; et sa mémoire est un lieu de description qui se noue aux corps mélangés de l'architecture et la terre.

Nadia Harris, de son côté, propose une réflexion sur la Rome d'Hadrien et la Cité d'Horizon d'Akhnaton, des espaces métaphysiques où se transposent l'esthétique, la politique et la métaphysique de leurs empereurs-architectes, en soulignant la forme des deux villes, leur architecture et leur histoire.

Selon Jeanne Demers, les routes de l'espace croisent toujours celles du temps ; dans cet ordre d'idées, Athènes est la ville la plus parfaite, tandis que Münster est la ville des contrastes. Manuela Ledesma souligne que Yourcenar imagine ses personnages ancrés dans le temps et dans l'espace ; pour elle, les espaces naturels et les villes ont un pouvoir d'évocation captable.

Dans le volet « Regards croisés sur la ville », Brian Gill offre une étude comparatiste entre notre auteure et Michel Butor, vu que les deux écrivains évoquent Rome en recourant à sa topographie. Les deux visions sont marquées par le pessimisme et le désespoir.

Cette ville se voit un cadre central dans *Denier du rêve*, mais, dans le *Labyrinthe du monde*, elle est périphérique. Dans le premier texte, elle est un lieu de malheur, à cause du clivage entre le narrateur et ses personnages. Pour Gill, l'essentiel se trouve dans la correspondance la plus exacte entre ce texte et les autres textes qui ont construit le monde et la conscience personnelle.

Pour conclure, Françoise Bonali-Fiquet offre « quelques repères bibliographiques¹¹¹ pour l'étude de la ville dans l'œuvre yourcenarienne » et arrive à montrer le rôle d'amalgame parmi les personnages que joue Rome dans *Denier du rêve*.

¹¹¹ Dans l'abondant corpus offert par Françoise Bonali-Fiquet, nous remarquons l'étude de Marthe PEYROUX, « Paysages de l'Europe ancienne dans *Mémoires d'Hadrien* », *Bulletin SIEY* n. 4, 1989, pp. 24-40 ; l'article de Rémy POIGNAULT, « Architecture et urbanisme dans la vision d'Hadrien à travers Marguerite Yourcenar », dans *Présence de l'architecture et de l'urbanisme romain, Hommage à Paul Dufournet*, Coll. « Caesarodunum », XVIII bis, 1983, 427 pp. ; l'article de Carminella BIONDI, « Mourir à Münster : l'envers d'une utopie religieuse dans *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar », dans *Requiem pour l'utopie. Tendances autodestructrice du paradigme utopique*, textes réunis par C. Imbroscio, Pisa, éd. Libreria Goliardica, 1986, pp. 153-159.

L'analyse sociocritique et l'étude du paratexte semblent alors être les approches préférées par les intervenants de ce colloque italien, dans leur but d'étudier la représentation de la ville dans la production yourcenarienne.

La sociocritique n'est ni « une » théorie ni « une » méthode, mais une perspective critique et une pratique de lecture des textes ; elle rassemble ces travaux qui entreprennent de déterminer et de qualifier le rapport entre le littéraire yourcenarien et le social à partir d'une herméneutique centrée sur le texte littéraire. Et en considérant que le littéraire et le social ne sont pas dans une relation d'extranéité, mais bien dans un continuum discursif et sémiotique. Comme l'épitéxte et le péritéxte, qui aident les critiques à mieux suivre la pensée de l'écrivaine à travers les apports précédents d'autres critiques.

IV.5.5 Entre littérature et science

Au centre de la réflexion de Marguerite Yourcenar il y a la recherche du vrai, et dans cette quête la littérature rencontre la science ; c'est alors que le groupe yourcenarien se donne rendez-vous à Chypre, en 2003, pour questionner les recherches yourcenariennes dans l'écriture de ses romans, pour étudier l'interaction *Entre la littérature et la science*¹¹² dans sa recherche du vrai.

Gilles Roquette rappelle l'adhésion de Yourcenar à la science moderne, en particulier le « patient labyrinthe entre science et technologie » dans *L'Œuvre au noir*. Cet exégète montre comment ces deux polarités interagissent dans l'itinéraire de Zénon et en entraînant le lecteur dans une remarquable aventure intellectuelle et philosophique.¹¹³

Toujours sur ce roman portent les communications d'Agnès Fayet et de Maurice Delcroix, l'une sur la « représentation de la maladie », l'autre sur « le savoir médical ». Le paradigme médical cher à Yourcenar est structuré de manière conforme à l'armature de la Science dont il procède. Les stades de l'observation (place capitale occupée par la métaphore visuelle dans l'œuvre yourcenarienne),

¹¹² Actes du colloque international tenu à Nicosie (Chypre) les 17 et 18 octobre 2003, *Marguerite Yourcenar entre littérature et science*, textes réunis par May CHEHAB et Rémy POIGNAULT, Clermont-Ferrand, SIEY, 2007, 202 pp.

Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 573-574.

¹¹³ *Ibid.*, p. 17.

de l'expérience et de la vérification trouvent leur application dans sa production littéraire. Les acquis scientifiques et épistémologiques du XVIIIe siècle dont Yourcenar a appris la leçon ont contaminé le protagoniste de *L'Œuvre au noir*, un « patient labyrinthe entre science et technologie ». Le roman est aussi parsemé de symptômes, de signes diagnostiques, de remèdes, ainsi que d'allusions à la littérature médicale de la Renaissance et à son iconographie.

On peut suivre les trois stades définis par Roland Barthes dans son texte *Sémiologie et médecine*¹¹⁴ : le symptôme, la réflexion médicale ; la formalisation, le signe diagnostique ; et le stade opératoire, le traitement thérapeutique. Tous ces stades représentent trois aspects, trois cas cliniques de *L'Œuvre au noir*, la peste à Cologne, la fracture de Han et la maladie du prieur. La maladie est vue comme la voie royale vers cet obscur qui représente la maladie et la mort¹¹⁵.

C'est au temps du médecin Zénon que les principes de la science médicale et sa cohorte de termes médicaux formalisent l'univers de cet homme. Yourcenar s'applique à rechercher le réalisme scientifique par le respect du modèle médical, par des inclusions lexicales, des références iconographiques ou livresques.

Peut-on parler, alors, de Yourcenar comme d'une « historienne de la médecine ? ». André Maindron cherche à répondre à cette question en suivant le personnage de Zénon, médecin et philosophe, rendu vraisemblable par son créateur, qui s'est occupée de son esprit, de son corps et de son âme.

Comme le remarquent Bérengère Deprez et Brigitte Van Tiggelen, Yourcenar prend soin de minimiser la fougue expérimentale chez Zénon, et elles se proposent de montrer comment les acquis scientifiques et épistémologiques du XVIIIe siècle, sur la base du roman yourcenarien de *L'Œuvre au noir* et de l'œuvre de Denis Diderot *Le Rêve de d'Alembert*. Avec l'histoire de Zénon, Yourcenar nous montre un homme qui s'efforce de penser à travers son expérience propre et contingente la somme de l'expérience humaine.¹¹⁶ Elle le fait basculer dans un espace-temps plus large qui renvoie à des pensées antérieures ou postérieures.

¹¹⁴ Roland BARTHES, *Œuvre Complètes*, tome IV, Édition du Seuil, 2002, pp. 174-183.

¹¹⁵ *Cfr.*, Actes *Marguerite Yourcenar entre littérature et science*, op. cit., p. 189.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 102.

La science fournit à notre auteure un modèle et une véritable morale intellectuelle. Colette Gaudin s'intéresse au jeu de la cause et du hasard dans la machine narrative de Yourcenar. La science contemporaine offre à l'écrivaine la meilleure caution pour jouer entre l'obligation d'exactitude et le sens de la complexité infinie des causes et des phénomènes dans le temps. Elle met en scène quelque chose d'extraordinaire, entre le vertige et la discipline, dans le contexte de l'universel et du destin. « Double exigence qui exige parfois une double vision, celle que Yourcenar a pu apprendre avec le Nietzsche qui voit les choses à la fois de loin et de près, selon l'ordre des causes et le jeu du hasard »¹¹⁷.

De son côté, Loredana Primozych-Parslow propose une étude sur le groupe sémantique œil-miroir, thème fécond chez Yourcenar. Elle est attirée par tout ce qui touche à la vision. Au-delà de la dichotomie entre l'art et la science, les miroirs s'y assoient pour mieux appréhender la réalité, concrète ou virtuelle. Car l'image est une trace, l'empreinte d'un objet, d'un homme, d'une activité.

Claude Benoît, pour sa part, donne une « lecture des astres dans *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir* ». Yourcenar prête à Hadrien et Zénon des connaissances sur les principales découvertes antérieures dans le domaine de l'astronomie, valorisant cette science par rapport à l'astrologie, comme pour donner plus de poids et plus de rationalité à ces deux créatures de fiction.¹¹⁸ Face à la vanité et l'inanité de la pensée humaine, les astres perdurent et aident l'individu à retrouver sa place dans l'univers. *L'Œuvre au noir* nous montre un homme qui s'efforce de penser à travers son expérience propre et contingente la somme de l'expérience humaine, grâce à la médecine, la philosophie, l'alchimie.

Yourcenar établit une synthèse harmonieuse entre les sciences de l'Antiquité et la littérature. En suivant l'étude proposée par Rémy Poignault, la recherche de la perception de l'universel et de l'atemporel confère à son travail un champ plus vaste, vu qu'elle reproche à l'histoire sa tendance au système et ses partis pris idéologiques. « Le romancier sera ainsi plus vrai que l'historien [...] »¹¹⁹.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 154.

Parmi les sciences, la philologie et la biologie se relayent pour nourrir une généalogie aporétique. May Chehab souligne que l'œuvre yourcenarienne se veut un concours de sciences qui sollicitent une aventure de l'esprit, une tentative d'appréhension des potentialités de la vie, des possibles de l'écriture comme des virtualités de soi, pour aboutir à la composition d'un texte et un *moi*.¹²⁰

Pour Yourcenar « c'est le voyage plus que sa destination, l'écriture plus que son objet, qui est la quête même du rêve babélien de la connaissance parfaite »¹²¹.

Dix réflexions sont proposées au long de cette rencontre Cyprienne qui reparcourent les sources documentaires de l'auteure, rappellent le rapport entre sa production littéraire et le réel, et suivant l'épître des textes critiques qui accompagnent son œuvre.

IV.5.6 L'enfance et les enfances

Le récit d'enfance devient le passage obligé dans l'histoire d'une personnalité et apparaît comme le signe de l'émergence d'une écriture de l'individualisme, qui tente de saisir la singularité d'un destin et le caractère unique de l'existence racontée. Pourtant le souci d'exprimer cette singularité rencontre le travail de modèles antérieurs qui façonnent les manières de raconter l'enfance. Y a-t-il une topique du récit d'enfance chez Yourcenar ? Les intervenants au colloque de Roubaix en 2003¹²² cherchent à répondre à cette question en choisissant l'approche sociocritique, due au thème sur lequel s'appuie cette rencontre. On assiste à des dialogues entre des experts yourcenariens et des médecins de l'enfance, des pédiatres et des psychologues infantiles.

Les traumatismes et les blessures que l'écrivaine a subis pendant son enfance et qu'elle a toujours voulu taire, et l'impact de cette période dans sa production littéraire, portent les critiques à étudier la filiation, les premières relations mère-enfant, père-enfant, le rapport aux jeux et aux autres.

¹²⁰ *Cfr., Ibid.*, pp. 173-174.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹²² Actes du colloque international tenu à Roubaix, au Centres des Archives du Monde de Travail, les 6 et 7 février 2003, *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, textes réunis par M. LAURENT, R. POIGNAULT, L. WALERYSZAK éd., Tours, SIEY, 2003, 235 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 565-566.

De son côté, Maurice Delcroix s'arrête sur la figure et le rôle de la mère dans la production yourcenarienne, en particulier dans *Le Labyrinthe du monde*. Il souligne que les figures maternelles et de l'enfance représentent une présence dialectique et une clé d'interprétation de l'œuvre complexe et de la personnalité tourmentée de Yourcenar.

Jean-Pierre Castellani aussi focalise son attention sur les figures de la mère et de l'enfance de Yourcenar, en particulier à travers certains personnages de ses romans *Denier du rêve* et *Rendre à César*. Cet exégète remarque que dans l'œuvre yourcenarienne la dévalorisation de la procréation et de l'enfant est un motif récurrent, signe d'une personnalité tourmentée et complexe.

À son tour, André Maindron s'arrête sur la figure du père de Yourcenar, un père réel, nourricier, remarquable, même avec des insuffisances et faiblesses. Il y a une complicité extraordinaire entre Michel de Crayencour et sa fille. L'enchevêtrement du réel et de la fiction se révèle dans l'écriture des souvenirs d'une enfance bercée par les contes racontés par le père.¹²³

Maria Cavazzuti, à son tour, analyse le personnage de Yourcenar sous une double clé : « le dedans et le dehors » ; c'est-à-dire, le portrait extérieur de l'écrivaine et l'espace de son enfance, qui renvoient à un dedans qui dépasse et débouche sur un ailleurs contenant les traits de l'universel cosmique et de l'intemporel.

Paul Pelckmans aussi s'intéresse aux transcriptions, notations, méditations sur l'enfance dans ce triptyque autobiographique, qui ramènent à un foncier individualisme où il reconnaît le tout de l'œuvre yourcenarienne.

De son côté, Bérengère Deprez analyse le personnage d'*Une belle matinée*, Lazare, « l'enfant ressuscité » ; en soulignant un désir de réconciliation de l'écrivain vieillissant avec des démons intérieurs liés à sa naissance meurtrière.¹²⁴

La réflexion de Sandra Beckett remarque que, dans la publication de *Comment Wang-Fô fut sauvé* et *Notre-Dame-des Hirondelles* dans une édition de jeunesse, Yourcenar y adopte un style plus simple, plus limpide et plus concret, en autocensurant la sexualité.

¹²³ *Ibid.*, p. 150.

¹²⁴ *Cfr.*, *Ibid.*, p. 117.

Selon Françoise Bonali Fiquet, Yourcenar « a senti le besoin de remonter aux sources vives de sa propre écriture et d'essayer de comprendre d'où vient l'enfant qu'elle a été »¹²⁵. Et elle a voulu combattre certaines idées préconçues liées à l'enfance, pour cette raison il n'y a pas de distinction entre livres pour enfants et livres pour adultes. En faisant retour sur soi, l'autobiographie redécouvre la faculté de contemplation et d'enregistrement de l'enfance, sa capacité d'émerveillement.

L'espace affectif où notre écrivaine a plaisir de se replonger est transfiguré par l'écriture. Comme le soulignent Annick Benoit et Guy Fontaine, la Flandre devient alors une source de création dans son œuvre romanesque et de plus en plus présente dans ses *Mémoires* et dans *L'Œuvre au noir*.

Quelques affleurements dans *Mémoires d'Hadrien* évoquent sans la nommer vraiment la terre humide de la Flandre. Hadrien ne s'attarde pas sur son enfance parce que ses mémoires sont écrits dans la perspective de la mort approchante et la structure circulaire de Villa Adriana, lieu où ce texte est écrit, est un espace clos, pour permettre la concentration sur soi, mais aussi ouvert au monde, en s'adressant aux générations futures. Tandis que Zénon, fils imaginaire d'une Bruges réinventée, s'en éloigne, puis y revient et y meurt. Ces terres ne sont pas seulement des miettes de l'enfance pour Yourcenar, mais viennent se superposer, se sédimenter, pour dessiner un peu le labyrinthe du monde.¹²⁶

D'une part, Rémy Poignault propose une étude au sujet de « l'enfance dans *Mémoires d'Hadrien* » ; on peut reparcourir les références aux biographies impériales à travers une analyse psychocritique. La présence de stéréotypes et de références qui renvoient aux Vies illustres, aux Confessions augustinienne, à l'hagiographie, aux anecdotes merveilleuses, au picaresque et aux modèles pédagogiques, amène à distinguer la part du lieu commun du modèle, et la recherche de l'expression d'une expérience unique. Ce colloque étudie la présence de ces modèles dans le récit d'enfance, le rôle qu'ils jouent dans la compréhension de soi et dans l'examen de vie de Yourcenar.

De l'autre, Claude Soulès s'arrête sur les enfances de Zénon, en remarquant que les origines familiales et le milieu social dans lequel ce

¹²⁵ *Ibid.*, p. 165.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 27.

personnage naît et grandit sont déterminants. Yourcenar « donne à son caractère des traits de plus en plus assurés : la rage de savoir, le refus des limites, la liberté d'esprit, la volonté de peser sur le monde »¹²⁷.

En suivant la réflexion sur la Flandre, Camille Van Woerkum s'arrête sur l'extrême solitude de notre écrivaine d'une part et son besoin de contact avec la nature et les animaux de l'autre. Derrière l'image et l'histoire de cette terre dévastée, on retrouve l'histoire personnelle de Yourcenar, avec sa vulnérabilité, ses blessures ; on retrouve une personnalité mutilée.¹²⁸

La Flandre française est devenue le macrocosme du microcosme yourcenarien : elle est le reflet des traumatismes de la petite Marguerite et le contrecoup des humiliations endurées.

Derrière l'histoire des Flandres est dissimulée l'histoire personnelle de Marguerite Yourcenar. Derrière le ton absolu se cache une personne vulnérable, derrière la langue de marbre, un enfant blessé. Une Flandre dévastée. Une personnalité mutilée ... un lien très fort entre Yourcenar et sa terre natale !

IV.5.7 « Retour aux sources »

Le retour à l'origine n'est pas seulement une plongée dans l'histoire réelle. Le point de départ du travail littéraire, théâtral, romanesque ou poétique, peut être aussi bien la légende, ou, comme dans *Nouvelles orientales*, la fable grecque ou hindoue, l'apologue taoïste, la ballade balkanique, c'est-à-dire un texte antérieur, jouant le rôle des archives ou des arbres généalogiques pour les travaux d'historien. Mais l'utilisation du mythe, au-delà de sa diversité apparente, reconduit régulièrement Marguerite Yourcenar aux sources helléniques. « Toujours un fil grec court à travers la trame, qu'elle soit balte, espagnole, italienne ou hollandaise », remarque Carlo Bronne à son sujet. Nous touchons ici à une prédilection soutenue par cette conviction que « presque tout ce que les hommes ont fait de mieux a été dit en grec ». L'Antiquité n'a pas fini de proposer son modèle à la pensée, à la langue, comme aux rapports humains. C'est ainsi qu'un long essai sur Pindare précède le roman de *La Nouvelle Eurydice* qui déplace et renouvelle l'aventure d'Orphée dans un cadre contemporain ;

¹²⁷ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁸ *Cfr.*, *ibid.*, p. 215.

modernisation du mythe qu'on retrouvera dans les poèmes de *Feux*, puis dans l'œuvre dramatique qui met en scène Alceste, Électre ou le Minotaure. Cette préférence a ses raisons : le mythe n'a pas seulement une valeur esthétique, mais il véhicule une métaphysique de l'existence ; l'égale sensibilité à l'humain et au divin, le sens du tragique, l'importance de la lucidité, la valeur accordée à certaines formes de relation amoureuse mal tolérées ailleurs forment autant de thèmes que développera l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

L'écrivain en quête de ses origines dans son œuvre amène quelques exégètes à se rencontrer au sujet d'un retour aux sources. Tous les quinze intervenants préfèrent les mêmes approches : les analyses psychocritique et sociocritique sont au centre de leurs réflexions et leur permettent de bien développer le thème du colloque tenu à Cluj-Napoca en 1993.¹²⁹

Chez Yourcenar tout est source : Rémy Poignault nous conduit dans la Grèce antique des œuvres d'art et des mythes. Cette terre pour l'écrivaine est un idéal menacé par la décadence de la civilisation gréco-romaine. L'art, la philosophie, l'histoire, la morale antiques peuvent imprégner l'époque moderne, même si le mythe joue aussi un rôle essentiel dans la rémanence de l'Antiquité.¹³⁰ La mythologie grecque est un instrument au service de l'écrivain puisque riche d'expression, plein de multiples virtualités d'interprétation. La Grèce antique réalise l'harmonie entre le mythe et la raison, les hommes et les dieux, et donne à l'homme pleinement sa place dans l'univers.

Georges Fréris, pour sa part, nous amène dans la Grèce moderne des poètes et des psychanalystes. Le monde grec constitue pour Yourcenar un élément essentiel de référence, presque une obsession heureuse, car il lui dévoile des thèmes et des motifs. Elle entre en contact aussi avec la Grèce moderne, grâce à André Fraigneau, avec ses paysages, ses légendes, ses mœurs et surtout des songes. La Grèce antique et la Grèce byzantine, séparées par l'interdit sexuel, se réconcilient dans le monde grec moderne. L'impact le plus important sur

¹²⁹ Actes du colloque international tenu au Centre d'Étude des Lettres Belges de Langue Française de Cluj-Napoca (Roumanie), du 28 au 30 octobre 1993, *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*, sous la direction de Rodica LASCU-POP et Rémy POIGNAULT, Libra et SIEY, Bucarest et Tours, 1998, 226 pp.

Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 524-525.

¹³⁰ *Cfr., ibid.*, p. 121.

l'écrivaine belgo-française a été celui de Constantin Cavafy, poète alexandrin qui exercera une grande influence sur la production yourcenarienne. Ce monde a porté Yourcenar à prendre conscience du vrai rôle des mythes, de leur survivance, et Cavafy lui a permis de découvrir et d'acquérir la sagesse et la maturité à travers la contemplation de la jouissance.¹³¹ La Grèce moderne a été pour notre écrivaine une source créatrice tout comme l'antiquité grecque.

Le mythe est au centre de la réflexion des intervenants de ce colloque, en particulier, un texte phare comme *Antigone* que Rodica Pop trace chez Yourcenar et l'écrivain belge Henry Bauchau. Ces deux écrivains sont bien différents, paradoxalement proches et lointains, mais, pour la récupération du mythe et de l'histoire, ils s'inscrivent dans une même filiation littéraire. Le voyage, l'errance, le cheminement sont des mots clés dans l'univers des deux écrivains.

Ou encore, Loredana Primozych se focalise sur le texte phare comme *Hamlet* auprès duquel elle voit apparaître le fantôme du père. Cette œuvre anglaise se révèle une source féconde dans la recherche de l'Éden perdu par l'homme de Yourcenar : l'écrivaine et « Hamlet semblent marcher l'un à côté de l'autre »¹³².

À son tour Elena Pessini montre le *Robinson* de Tournier si semblable et si différent du *Nathanaël* de Yourcenar, au sujet de la solitude d'un individu isolé du monde et coupé de ses semblables. Les deux personnages se rejoignent enfin, au point que la fin du personnage yourcenarien pourrait être aussi la fin de Robinson dans les bras de son île.

De leur côté, Edith et Frederick Farrell soulignent que l'écrivaine ne cherche pas les origines pour elle-même, mais par souci d'universel. Les sources fondamentales qu'elle et nous possédons sont les richesses de notre planète et les idées et les sentiments que nous partageons avec le reste de l'humanité. Yourcenar traduit les sources classiques ou orientales dans son théâtre, leur poésie dans *La Couronne et la Lyre*, et leurs pensées dans *La Voix des choses* pour permettre à tous de découvrir ou redécouvrir les sources. L'écrivaine nous incite à employer l'imagination pour transformer et renouveler ces éléments de base.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 139-140.

¹³² *Ibid.*, p. 72.

Au contraire, Michèle Goslar se fait écho de l'engagement écologique d'une femme qui voulait sauver la Terre. Elle a même cherché à donner des réponses aux problèmes posés par les déprédations de l'homme sur la nature : préconisation d'un nouveau type d'éducation, sensibilisation des adultes, gestes quotidiens...

Et Magda Ciopraga perçoit dans cette recherche de l'absolu une souffrance plutôt qu'un accomplissement. Pour tous les personnages importants de l'œuvre yourcenarienne, la conception du sacré est associée au symbole de la sphère à la fois vide et pleine, et à l'image de l'eau. Ces penseurs aperçoivent l'unité des décors et des temps, la cohésion spirituelle du monde.¹³³

Carminella Biondi retrace dans cette quête des origines une recherche d'un lieu d'apaisement du grand paradis de l'enfance, champ de bataille des amours contrariées. Ce lieu se voit un point de repère et un creuset où la matière d'une vie trouve sa forme. Ce lieu aide l'écrivaine, au moment d'une crise personnelle, à mener sa lutte contre des forces obscures qui l'entraînent vers l'abîme.

D'une part, Bérengère Deprez surprend le père et la mère de Yourcenar, devant l'enclos du cimetière de Suarlée. Cette rencontre permet à l'écrivaine de méditer sur la naissance, de recourir au souvenir et à l'imagination, d'évoquer les personnes, d'aller à l'essentiel de l'être humain, de recourir à l'empathie qui permet d'habiter le personnage.

De l'autre, André Maindron et Maurice Delcroix ne tentent pas de réunir ces deux figures familiales. Maindron se concentre sur le père, sur son rôle dans la production yourcenarienne. Le « retour au père », qui mène à la source de l'être et du personnage de l'écrivain, porte cet exégète à se demander s'il s'agit d'une figure inhibante ou émancipatrice ou d'un homme qui nourrit chez l'écrivaine à la fois une haute conscience de l'autre et de soi¹³⁴. Une question qui reste ouverte pour d'autres et futures réflexions.

Delcroix se focalise sur le labyrinthe, source qui affecte les structures du livre voire ses failles. Yourcenar tente, à son avis, de reconstituer sa propre vie vers les deux lignées familiales, la maternelle et la paternelle. Le labyrinthe des mots, la

¹³³ *Ibid.*, p. 161-162.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 172-173.

formule conventionnelle de la distance, permet à l'écrivaine de suivre le fil d'Ariane par la grâce du souvenir pieux.

D'un autre côté encore, Maria-José Vázquez De Parga affirme que l'aboutissement d'une lignée labyrinthique donnait le vertige. Yourcenar a une nostalgie des ancêtres et sûrement un besoin d'eux ; elle a besoin d'avoir des racines, de connaître sa provenance. « Le temps des ancêtres inconnus est le temps paradisiaque et sacré où les relations humaines et divines sont d'accord »¹³⁵. Chercher les origines est une façon de chercher le père disparu. La connaissance de tous ces éléments de sa vie peut aider l'écrivaine à résoudre quelques interrogations de sa recherche ancestrale.

Et, même si Georges Sion nous a donné l'illusion d'être des amis de l'écrivaine, on souligne ici le danger de tomber dans le biographisme ou la généalogie.

Et, pour conclure, Rodica Baconsky montre comment l'enchevêtrement des sources multiples peut s'organiser dans le seul apaisement qui peut leur être donné : l'écriture. C'est ainsi que l'écriture de l'abîme de *Souvenirs pieux* constitue une réponse au dilemme socratique puisque écrire sa vie se sublime dans écrire la vie, l'Éternité.

IV.6 Naissance et identité d'une écrivaine

Pour se désigner, Marguerite Yourcenar utilise les périphrases suivantes : « *L'être que j'appelle moi* », « *Cet enfant du sexe féminin* », « *ce bout de chair rose* », « *cet enfant* ».

L'effet produit est un effet de distance entre le sujet de l'énonciation et son objet, alors qu'*a priori* ils sont identiques, puisqu'il s'agit d'une autobiographie : le narrateur, sujet de l'énonciation, raconte son histoire, objet de l'énonciation. Cette distance est accentuée par l'utilisation de formules neutres (« *cet enfant* » et non « *cette enfant* »), et par l'emploi du démonstratif *ce*. Le démonstratif a ici sa valeur de déictique : on a l'impression que le *je narrant* a sous les yeux le *je*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 191.

narré, et qu'il le désigne à la manière d'un objet distinct et distant de lui. Le *je narrant* considère donc le *je narré* à la manière d'un objet à analyser, complètement étranger car fondamentalement autre.

L'auteure dit être obligée de procéder de la même manière que « *pour un personnage historique* » : l'entreprise autobiographique est alors semblable à tout projet biographique, puisque l'être dont on entreprend de raconter l'histoire est devenu complètement étranger (le *je narré* est un « je déguisé »).

Son entreprise autobiographique relève donc de l'enquête, et suppose l'accumulation de preuves à la fois matérielles et administratives. Elle ne repose donc pas sur la mémoire ou la réminiscence, comme, par exemple, chez Rousseau, car l'« identification » entre *je narrant* et *je narré* provoque chez Yourcenar un « sentiment d'irréalité ». Cette entreprise autobiographique est originale car elle interroge les mécanismes fondateurs de l'autobiographie, et remet en question, du moins dans ce passage, la possibilité de saisir par l'écriture l'unité du *moi*. Ce passage met clairement en scène la différence entre *je narré* et *je narrant*, et la difficulté de concilier les deux. Plus que le récit de sa vie elle-même, ce sont les présupposés, les compromis et les paradoxes de ce récit qui intéressent l'écrivaine. En choisissant de considérer le *je* passé comme un être radicalement étranger au *je* actuel, elle remet en question le consensus sur lequel repose le genre autobiographique et interroge les fondements de l'identité.

Deux colloques cherchent à enquêter sur la naissance dans l'œuvre, voire l'identité de l'écrivaine, et à éclairer ces traits particuliers de Yourcenar, en tant qu'individu et écrivaine.

IV.6.1 « Un certain lundi 8 juin 1903 »

Les communications présentées à l'occasion du vingt-huitième colloque consacré à notre écrivaine, *Marguerite Yourcenar « un certain lundi 8 juin 1903 »*¹³⁶, sont centrées sur la première phrase de *Souvenirs pieux* et réfléchissent

¹³⁶ Actes du colloque international tenu à l'Université Paris 7 – Denis Diderot à l'occasion du centenaire de la naissance de Marguerite Yourcenar, en mars 2003, *Marguerite Yourcenar « un certain lundi 8 juin 1903 »*, sous la direction de Pierre-Louis FORT, Paris, L'Harmattan et Centre Roland-Barthes, 2004, 213 pp.

Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 567-568.

sur la naissance de l'œuvre, voire de l'auteur, en se focalisant sur la problématique de la naissance et de la naissance problématique.

Yourcenar donne une impulsion funeste à cette naissance, en faisant allusion à la mort future. Très souvent chez elle la naissance est liée à la mort.¹³⁷ Les textes réunis ici sont articulés autour de la naissance des personnages et des textes, de l'auteur et de son autorité, de ses écrits et dans ses écrits. Pour cette raison, quelques intervenants préfèrent un approche sociocritique, d'autres se laissent conduire par le riche paratexte yourcenarien, d'autres encore analysent le côté lexical, en particulier, pragmatique.

Maurice Delcroix fait un tour extrêmement stimulant des naissances et de la mort dans l'œuvre yourcenarienne. L'écrivaine laisse parler Hadrien, Zénon, Nathanaël à propos de la naissance et la renaissance. Cet exégète comprend que le vocabulaire porte la marque de la naissance et de la mort, de la vieillesse et de l'enfance. La vraie naissance de Yourcenar est à chercher dans la synthèse de celles de ses personnages.¹³⁸

Deux autres communications sont axées sur des fictions yourcenariennes : Hélène Laplace-Claverie aborde les renaissances de Nathanaël dans *Un homme obscur* ; tandis qu'Emmanuelle Deschutter interroge la naissance en liaison avec la question de la paternité.

La première se propose d'interpréter les différentes naissances de Nathanaël ; elle formule l'équivalence du vivre et du mourir. En fait, les premières pages du roman dérobent au lecteur la naissance du personnage et le dénouement le prive de l'instant du trépas, et donnent au lecteur à entendre une mélancolie douce, apaisée, aux accents de berceuse. *Un homme obscur* représente une méditation sur ses vies successives qui fournit la trame de chaque vie humaine. Chaque existence se compose d'une série de *moi* distincts les uns les autres ; un *moi* doit mourir pour qu'un autre prenne sa place...

¹³⁷ On renvoie à l'article de Giulio NASCIBENI, « Yourcenar : écrire est comme faire le pain », *Portrait d'une voix*, Textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 1984, pp. 345-352.

¹³⁸ Voir l'article de Rémy POIGNAULT, « La symphonie héroïque : un prélude ? », *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, op. cit. pp. 145-160; et l'œuvre de Pascal DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999.

Deschutter, pour sa part, s'intéresse aux figures paternelles interrogées par les textes yourcenariens pour les mettre à distance¹³⁹ : naissance, filiation et héritage se retrouvent au cœur de la problématique yourcenarienne. Ses textes sont placés sous le signe de la parole du père et l'exégète rappelle les diverses fonctions du père biographique. L'écrivaine doit procéder à la mort symbolique et pédagogique de son père, acte qui se traduit dans son œuvre fictionnelle par une transformation voire une destruction des figures paternelles. Le double mouvement du regard entre les fils et les pères est renforcé par la mise en place de la problématique de l'héritage qui traduit le caractère complexe de la communication entre ces figures. À de multiples reprises, le texte yourcenarien vide l'héritage paternel de toute substance ; cet héritage se fait le symbole d'un manque de communication entre les pères et les fils. Et l'effacement constant des traces du père crée des individus seuls et libres.

Au moyen des lectures prenant leur source dans le *Labyrinthe du monde*, la naissance est ensuite envisagée dans les analyses de Bérengère Deprez et Paul-Louis Fort. Deprez veut cerner l'objectif de Yourcenar de mettre en crise le genre autobiographique ; elle précise sa méthode, visant à la récupération du tragique de l'accouchement, à la familiarité constante avec le mythe, à l'élargissement de la perspective. Le *Labyrinthe du monde* est un vaste poème cosmogonique et généalogique, dans lequel l'auteure veut recréer sa mère, son père, son univers. L'identité centrale de l'écrivaine-démiurge joue sur plusieurs mouvements : la réflexivité de *L'Œuvre au noir*, la convergence de tous les personnages vers leur auteure (dans *Mémoires d'Hadrien* et *Anna, soror...*), le rayonnement de l'écrivaine (dans *Souvenirs pieux*). Yourcenar s'alimente de sa substance, de son écriture.¹⁴⁰

Fort, de son côté, s'arrête sur le début de *Souvenirs pieux* où on assiste à la disparition de la mère de Yourcenar, Fernande, après son accouchement.¹⁴¹ Dans le 3^{ème} chapitre, au centre il y a le cadavre de sa mère, en soulignant la dimension

¹³⁹ On renvoie à l'article de Sabine CORNUDET, « Genèse d'un personnage yourcenarien », *Bulletin SIEY* n. 17, 1996, pp. 85-105.

¹⁴⁰ Cfr., Actes *Marguerite Yourcenar « un certain lundi 8 juin 1903 »*, op. cit., p. 76.

¹⁴¹ Voir l'article de Béatrice DIDIER, « Le récit de naissance dans l'autobiographie : *Souvenirs pieux* », *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie*, op. cit., pp. 145-158 ; l'étude de Christophe CARLIER, « La naissance d'un écrivain », *Bulletin SIEY* n. 6, 1990., pp. 33-42.

funèbre de ce livre. Dans *Archives du Nord*, l'écrivaine consacre tout un passage aux photographies familiales où elle s'interroge sur ce que représentent les clichés et sur leur nature même¹⁴² ; elle crée un lien entre la photographie et la mort.

On assiste à des investigations biographiques avec Robert Jouanny qui éclaire les relations de Yourcenar avec la Grèce. Il propose une étude minutieuse des traductions que l'écrivaine donne des *Poèmes* de Cavafy et se demande quel rôle a joué ce pays étranger dans l'affirmation de la personnalité de notre auteure et quels enseignements personnels elle a pu tirer de la rencontre avec le poète grec. Yourcenar a découvert dans la Grèce vivante une justification à son existence.

Ensuite Michèle Goslar nous entraîne dans les méandres de la création au cours d'une étude de l'élaboration des *Mémoires d'Hadrien*, qui met en évidence la manière de l'écrivaine de concevoir le travail de l'écriture et fournit un exemple significatif de ses exigences. Deux sources historiques sont retracées, *L'Histoire romaine* de Dion Cassius et *L'Histoire Auguste* de Sparten. L'apparat critique, représenté par les *Carnets de notes*, est un véritable journal de rédaction du livre, une série de notes d'une précision étonnante. Le travail a été mené avec patience, rigueur, immersion totale, précision et exactitude. Les règles du jeu de Yourcenar sont "tout apprendre, tout lire...".

Une approche historique de ce texte de Yourcenar paru en 1951 est abordée par Rémy Poignault. En suivant les pensées de Virgile et de Lucrèce, selon notre écrivaine, la naissance est un traumatisme annonciateur du malheur de l'exister. Les *Mémoires d'Hadrien* relèvent de l'historiographie antique et de la biographie, dans lesquelles l'auteure a voulu suivre la réalité historique et sa tonalité.¹⁴³ La véritable naissance d'Hadrien s'opère sous les yeux du lecteur tout au long de l'ouvrage ; puisque la vraie naissance d'un individu coïncide avec l'exercice de la lucidité à son propre égard. La résurrection de ce personnage s'opère par le livre que Yourcenar lui consacre.

Stéphane Chaudier propose une étude d'inspiration stylistique et linguistique des *Mémoires d'Hadrien*, de cette affaire de distance entre Hadrien et

¹⁴² Cfr., Actes Marguerite Yourcenar « un certain lundi 8 juin 1903 », *op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁴³ On renvoie à l'œuvre d'Henriette LEVILLAIN, *Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992, 251 pp.

lui-même, entre Yourcenar et elle-même, entre Yourcenar et son personnage. L'immobilité de la statue assure la survivance d'un temps qui peut s'animer, sortir de sa dimension funèbre ; et ce souffle de vie se communique ensuite à l'œuvre par la fiction de l'autorité des *Carnets de notes*, une autorité acquise et constituée par les discours de l'empereur, une autorité liée à un statut énonciatif au sein du réseau polyphonique que sont ses mémoires. Et cette autorité lui confère la qualité contradictoire d'être paisible car déjà hors du temps, et cependant fragile d'y participer encore et malgré tout.¹⁴⁴

Henri Vergniolle de Chantal analyse une dominante philosophique et élargit son propos aux *Mémoires d'Hadrien* et à *L'Œuvre au noir*. L'épigraphe des mémoires situe l'ensemble du texte dans la perspective d'un engendrement, d'un événement de soi ; Yourcenar replace l'historique dans le narratif et fait resurgir la voix d'un homme en train de mourir et dont chaque homme peut se sentir proche. Cette opération d'engendrement trouve son écho dans l'épigraphe de *L'Œuvre au noir*, qui situe le roman dans cette perspective avec un éclairage plus philosophique par rapport à *Mémoires d'Hadrien*. Les références philosophiques dans ces deux livres s'inscrivent dans cette perspective d'engendrement que les deux épigraphes mettent en place ; ces références avec la construction de soi sont deux étapes dans une quête de soi et des axes structurants. La philosophie classique est à situer dans la perspective de la naissance, au sens symbolique d'avènement à soi dans le cas de Zénon et d'avènement d'un ordre du monde dans le cas d'Hadrien.¹⁴⁵

Deux articles centrés sur le paratexte yourcenarien concluent le colloque : une exploitation de la correspondance de l'auteure, faite par Bruno Blanckeman, et celle des avant-propos théâtraux, à laquelle se livre Sylvie Jouanny.

Blanckeman s'intéresse de la correspondance yourcenarienne qui renvoie à la construction d'une identité de soi à la fois littéraire et culturelle ; produit d'une double fabrication : son archivage par Grace Frick et le tri des archives par Yourcenar elle-même. Cet exégète analyse comment ces textes rendent possible la construction d'un authentique sujet de lettres. L'identité littéraire arrive par le contrôle que l'écrivaine exerce sur ses livres et l'autorité dont elle fait preuve dans

¹⁴⁴ Cfr., Actes Marguerite Yourcenar « un certain lundi 8 juin 1903 », *op. cit.*, p. 156.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 177.

le débat esthétique ; tandis que l'identité culturelle se marque dans le droit de regard d'une intellectuelle qui s'interroge sur les affaires publiques, éthiques.¹⁴⁶ Ainsi les lettres ont une fonction de canalisation, dans laquelle Yourcenar s'absorbe dans sa création pour multiplier les allers-retours du monde vers l'œuvre et apprendre à mesurer le prix de sa propre vie.

Jouanny, pour sa part, s'arrête sur les introductions des pièces de théâtre, de véritables traités de poétique théâtrale appliquée, analysée et commentée de manière expérimentale. Cette intervenante s'intéresse à cette poétique au double titre formel et thématique ; formel car ces pages ouvrent les coulisses d'une œuvre dramatique et montrent sa genèse ; thématique car elles montrent l'imaginaire de la naissance qui ne cesse pas de travailler l'écriture. La confrontation de ces avant-propos théoriques avec des textes de fiction yourcenariens fait émerger une lumineuse poétique de la naissance ; étape première ou dernière d'un itinéraire qui va du divertissement au sacré et du chaos à l'ordre pour arriver à une forme-sens. Le travail théâtral de Yourcenar va de l'enchevêtrement à la ligne et la métaphore du travail représente un véritable leitmotiv de l'œuvre. Le théâtre est un passage qui ouvre la porte à l'altérité, à cette forme de transcendance de soi, comme la forme elle-même est transcendance du chaos ; ainsi, la naissance de la poétique théâtrale comporte enjeu, corps et nécessité, c'est-à-dire, la manifestation de l'être, le corps de l'acteur pour personnifier une figure, et le théâtre, en tant que songe, qui porte le signe du monde des profondeurs.

IV.6.2 Identité et altérité

Parmi les derniers colloques, en suivant l'ordre chronologique, consacrés à Marguerite Yourcenar, les passionnés de son œuvre se rencontrent en printemps 2008 autour de *Identité et altérité chez Marguerite Yourcenar*¹⁴⁷, et présentent des réflexions axées sur l'épitéxte yourcenarien.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 192.

¹⁴⁷ Actes du colloque international tenu à l'Université d'Utrecht, les 18 et 19 avril 2008, *Identité et altérité chez Marguerite Yourcenar*, rédacteurs R. POIGNAULT et M. DELCROIX, textes présents sur le site : www.revue-relief.org, Archives, Vol. 2, n.2, 2008, 290 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 590-591.

Dans le premier volet « L'individu et son dépassement », Nicolas Di Méo offre une réflexion sur le rôle de l'individu et de l'individualisme dans la production yourcenarienne. L'autonomie de l'individu est remise en cause par la modernité, et par le souci de l'écrivain de découvrir les liens qui unissent l'homme au cosmos. Le secret du génie individuel est à chercher dans l'adéquation du créateur et de l'identité dont il est le dépositaire.¹⁴⁸ D'une part, l'individu Hadrien est un médiateur entre la dimension historique et l'intention d'unité du cosmos ; de l'autre, Zénon est un microcosme qui reproduit le désordre du cosmos.

Claude Benoît, à son tour, s'interroge sur la construction de l'identité par rapport à l'autre/autrui. Pour Yourcenar, la connaissance de soi est très importante ; elle est contraire à tout ce qui limite, exclut ou distingue. Cette exégète s'arrête sur le personnage du jeune Lazare, qui, grâce au théâtre, retrouve son identité sexuelle masculine au moyen d'une double tromperie. Il nous est montré dans un état indéterminé, en pleine formation de son identité, donc il est une matière modelable. L'identité est à la fois passage et point de rencontre, don et échange.

La beauté, dans l'œuvre yourcenarienne, est incarnée par deux figures, Apollon et Narcisse, symboles respectivement du statut d'être aimé et de l'image de soi. Il s'agit donc d'immortalisation par l'art et d'une divinisation par l'amour.

Selon Mireille Brémond¹⁴⁹, la beauté est liée à la statuaire et à l'art, et chez Yourcenar, il y a un lien indissoluble entre la beauté, l'art et la divinisation de l'être aimé. De cette façon, Apollon et Narcisse sont l'envers et le revers d'une seule médaille.

Dans la section « L'écrivain et ses personnages », Mireille Douspis remarque que les œuvres de jeunesse de Yourcenar sont influencées par les

¹⁴⁸ Voir à ce propos Kajsa ANDERSSON, *Le "don sombre". Le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1989 ; l'article d'Anne BERTHELOT, « Matière et forme : Zénon, ou l'homme sans qualités », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., vol. II, pp. 239-250 ; l'étude de Paola RICCIULLI, « Hadrien ou la vision du vide », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., vol. II, pp. 225-237.

¹⁴⁹ Mireille BRÉMOND renvoie à ses études « Démocrite dans le miroir », dans *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Philologia*, (Cluj, Roumanie) L, 2, 2005 ; et « Marguerite Yourcenar ou le portrait impossible », dans *Opera romanica*, 6, 2005, Édition Universitatis Bohemiae Meridionalis, (Rép. Tchèque) ; et à l'article de Maurice DELCROIX, « Le corps de l'amour », *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, XYZ Editeur, Montréal, 1997, pp. 25-39.

mythes littéraires classiques et bibliques. Le personnage principal d'*Un homme obscur*, Nathanaël¹⁵⁰, semble fort bien se passer des livres et son jugement n'en est pas moins extrêmement juste et pertinent.

Camiel Van Woerkum propose une analyse psychocritique de l'œuvre de Yourcenar, dans la tradition psychocritique de Leo Spitzer, en cherchant à découvrir des anomalies stylistiques typiquement yourcenariennes. L'auteure utilise un style essayiste impersonnel, quand transparaissent les sentiments d'angoisse, de colère et de honte. Il en résulte un triangle stylistique conflictuel, composé par l'anonymisation, par l'immobilisation et par la (dis)qualification. Au niveau psychique, les protagonistes de ses livres deviennent des Alter-ego stylistiques. Ainsi la trilogie autobiographique et l'œuvre romanesque ont été des catharsis, dans lesquelles Yourcenar a su maîtriser ses conflits intérieurs. Elle « nous a offert un regard "derrière la tapisserie" de sa personnalité ».¹⁵¹

On passe maintenant à « la correspondance : le rapport à l'autre », avec Maurice Delcroix et Catherine Gravet, qui s'intéressent à l'échange épistolaire entre notre écrivaine et Alexis Curvers.¹⁵²

De son côté, Rémy Poignault analyse la correspondance¹⁵³ entre Yourcenar et Wells Hively, intéressé par la réécriture de l'épisode d'Antinoüs, qui montre le regard critique de notre auteure. Elle refuse de rédiger le Libretto, car dans *Mémoires d'Hadrien* il n'y a pas de dialogues, et, donc, il est impossible de donner aux personnages le ton de leur temps. Et, sans doute, il est extrêmement difficile de présenter ces personnages à travers le genre scénique, leurs amours homosexuelles par l'expression théâtrale.

¹⁵⁰ *Nathanaël pour compagnon*, « Dix études sur *Un homme obscur* de Marguerite Yourcenar », publié par le Groupe Yourcenar d'Anvers, *Bulletin SIEY* n° 12.

¹⁵¹ *Actes Identité et altérité chez Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 198.

¹⁵² On renvoie à l'article de Maurice DELCROIX, « Roma, Amor ? Marguerite Yourcenar et Alexis Curvers », *Bulletin SIEY* n° 26, 2005, pp. 221-231 ; à l'étude de Bérengère DEPREZ, « L'Optimisme tragique d'Alexis Curvers dans *Tempo di Roma* », *Revue Générale*, 141e année, n° 10, octobre 2006, pp. 23-32.

¹⁵³ Voir *Marguerite Yourcenar, D'Hadrien à Zénon, correspondance 1951-1956*, texte établi et annoté par Colette GAUDIN et Rémy POIGNAULT, avec la collaboration de Joseph BRAMI et Maurice DELCROIX, édition coordonnée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde, préface de Josyane Savigneau, Paris, Gallimard, 2004 ; et *Marguerite Yourcenar, Une volonté sans fléchissement, correspondance 1957-1960*, 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.

Marguerite Yourcenar utilise la lettre, pour accompagner la composition de son œuvre et la construction de son identité d'écrivain. Elle centre ce texte sur une problématique privilégiée et cadre la réception de l'œuvre au-delà même de la seule fabrication littéraire. En suivant l'étude proposée par Bruno Blanckeman, une lettre sert à l'œuvre et à sa lecture ; elle sert à faire coïncider de la façon la plus exacte un projet littéraire et sa réception. L'écrivaine jette un lien entre l'acte de création et la situation de création, en se focalisant sur l'effet centrer-cadrer, pour se justifier de certaines erreurs ou de certains manques. Cet exégète analyse différentes lettres : comme celle à Barzilaï, dans laquelle Yourcenar a pris en compte la réception culturelle ; et celle à Mozillo, dans laquelle l'auteure pose la littérature au centre de l'histoire et de l'anthropologie. Les lettres alors ont une fonction de correction pédagogique, autocritique et de métadiscours théorique, en montrant un écrivain autre, le correspondant vivant, l'historien et l'anthropologue, l'artiste et le scientifique.

Le dernier volet du colloque est centré sur « l'œuvre de Marguerite Yourcenar au contact de l'autre ».

Sief Houppermans ouvre cette section en proposant une étude comparatiste entre notre auteure et Isabelle de Charrière¹⁵⁴, qui montre dans ses romans épistolaires, pour le contenu comme pour la forme et le style, une préoccupation constante avec la séparation, l'absence et le manque. Là où, la dame du XVIIIe siècle sourit dans les pliures secrètes de son écriture, Yourcenar ajoute le jeu de ses surplis stylistiques, expliquant pour mieux cacher, multipliant les voiles afin de rendre plus complexe la nudité.¹⁵⁵

À son tour, May Chehab traite de l'influence nietzschéenne de la philosophie du sujet sur toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Au centre de son étude, le doute constant quant à la validité philosophique de la tradition occidentale du *moi* ; la conviction que le *je* est un fait de langage et l'une des grandes erreurs de l'entendement intellectualiste face à l'intuitionnisme des

¹⁵⁴ Isabelle DE CHARRIÈRE, *Œuvres complètes*, tome VIII, Romans, Contes et Nouvelles I (1763-1797), Amsterdam, van Oorschot, 1980 (Lettres écrites de Lausanne suivies de Caliste : pp. 135-247 ; première édition 1788).

¹⁵⁵ Cfr., *Actes Identité et altérité chez Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 260.

philosophies orientales.¹⁵⁶ Naître à soi n'est plus soumission religieuse mais exigence personnelle d'élévation morale, dont l'accomplissement nécessite que l'on acquiesce à son destin, ceci constituant la seule liberté accessible au genre humain. À la transcendance chrétienne vient se substituer une immanence esthétique qui donne forme au projet yourcenarien de connaissance de soi. Au centre du *Labyrinthe du monde*, des thèmes communs comme le déni du savoir livresque, la critique de la décadence de l'esprit, le dédain aristocratique du peuple, l'exigence de haute morale et le mythe de l'artiste maudit.

La dernière intervenante au colloque, Maria Rosa Chiapparo, s'arrête sur les essais yourcenariens publiés autour des années 1920-30, un véritable laboratoire d'idées. Le renvoi à Pirandello présent dans "Diagnostic de l'Europe" permet à cette intervenante de procéder à une relecture de *Denier du rêve*¹⁵⁷. Sur la base des propos de Pirandello sur le cinéma, elle a découvert le rôle de la culture de l'image dans la mise en place d'un régime totalitaire comme le fut le fascisme italien. Le cinéma a contribué à la dégradation du concept du vrai et, ainsi, l'effet de réel du cinéma empêche de voir, de distinguer et définir le monde vrai de la fiction, entraînant aliénation et confusion. Yourcenar s'intéresse à l'œuvre de Pirandello et utilise le cinéma comme métaphore de la désintégration des rapports humains. De cette façon l'esthétique cinématographique et la dichotomie pirandellienne se trouvent entre être et paraître, entre personne et personnage, qui, ensemble, influencent la structure du récit voire la définition des personnages, et donnent une critique subtile de la dictature.

Cet art représente un moyen d'évasion de la réalité quotidienne et un instrument de contrôle social ; et il est devenu le moyen privilégié du processus d'esthétisation du discours politique fasciste. Yourcenar détruit et ridiculise le langage du régime et réduit la figure du dictateur à une simple masque.

¹⁵⁶ Voir à ce propos May CHEHAB, « Le chaînon manquant de l'écriture », *Marguerite Yourcenar entre Littérature et Science, op. cit.*, pp. 157-174 ; « Le décentrement yourcenarien du moi », *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy, op. cit.*, pp. 179-195 ; et « La déduction du 'moi' et l'impossible autobiologie », *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par R. Poignault, V. Torres, J.-P. Castellani, M. R. Chiapparo éd., Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, pp. 75-88.

¹⁵⁷ On se réfère à l'œuvre de Laura BRIGNOLI, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, Pisa, Pacini Editore, 1997, 163 pp. ; à l'article de Joan HOWARD, « *Denier du rêve* : une esthétique subversive », *Marguerite Yourcenar et l'art L'art et Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 319-327.

IV.7 Le théâtre et l'Orient

Alors qu'elle écrivait ses œuvres romanesques, Marguerite Yourcenar travaillait parallèlement à son théâtre. Elle écrivit six pièces entre 1930 et 1970. Elle ne semble pas s'intéresser à la perspective d'une mise en scène de ses pièces ; c'est en historienne qu'elle aborde cet art. Son théâtre s'adresse à un public cultivé qui aurait une connaissance des mythes, des légendes, de l'histoire politique et littéraire. Elle offre à ses lecteurs, grâce à des préfaces, véritables essais, parfois plus longs que la pièce elle-même, des clés savantes de compréhension. Dans ces "textes d'escorte", Marguerite Yourcenar met en perspective le sujet qu'elle travaille dans la pièce elle-même, apporte des éclaircissements sur ses sources, et nous entraîne dans sa réflexion sur le mécanisme du passage délicat, incertain, d'un changement de genre, sur la transmutation d'un sujet historique en un objet théâtral.

Deux rencontres sont organisées dans les années 1989 et 1990 au sujet du théâtre yourcenarien. L'écrivaine offre au lecteur des pièces aux résonances multiples de temps et d'espace potentiels, des rencontres avec soi-même et avec les grands mythes universels, avec l'Orient ; ce dernier thème est étudié en 1995.

Toutes les communications sont proposées en retraçant des sources inspiratrices yourcenariennes, et des informations sur le contexte et l'environnement social des œuvres dramatiques.

D'une part l'approche psychocritique aide les intervenants à pénétrer la riche bibliothèque personnelle de Marguerite Yourcenar, à mieux établir un lien entre son œuvre littéraire et la psyché de l'écrivaine.

D'autre part la méthode sociocritique s'attarde sur l'univers social présent dans les textes. Pour ce faire, la sociocritique permet aux critiques de faire un examen des circonstances de la création des œuvres théâtrales de Yourcenar. L'œuvre théâtrale n'est pas un produit passif ; elle est avant tout le reflet ou le miroir de la société et sert à juger celle-ci. Les œuvres dramatiques yourcenariennes portent l'empreinte de sa société, avec laquelle l'écrivaine entretient des rapports très étroits.

IV.7.1 « Rencontres autour du théâtre »

En 1989, à l'Hôtel de la Monnaie, à Paris, s'achève la cinquième rencontre « autour du théâtre de Marguerite Yourcenar »¹⁵⁸, à l'initiative de Jean-Louis Bihoreau, metteur en scène et acteur.

L'avant-propos est confié à Rémy Poignault qui s'occupe de la publication des actes dans un *Bulletin de la SIEY*.

Dans le détail, Daniel-Henri Pageaux met en relief l'ambiguïté du statut du genre dramatique chez Yourcenar. Il se propose d'analyser la dramaturgie de notre écrivaine polymorphe et réfléchit sur la place qu'occupe le théâtre dans son œuvre. Pour elle, le théâtre est trop assujéti au présent et au contingent pour pouvoir être élevé à la dignité de l'histoire, de l'art, du roman, dans un instant d'éternité. Ainsi la fonction importante du théâtre est d'être un espace de liberté, de fantaisie, de création, pour mieux se connaître et se comprendre. Selon Pageaux, Yourcenar a été une dramaturge d'occasion.¹⁵⁹

Le Dialogue dans le marécage est analysé par Loredana Primozich dans ses rapports avec le théâtre Nô, par Camillo Faverzani à travers la poésie de D'Annunzio et Dante, et les œuvres dramatiques de Maeterlinck et de Rilke.

D'une part, Primozich s'intéresse de Pia de' Tolomei, en se demandant s'elle est « femme ou fantôme », dans *Le Dialogue dans le marécage*¹⁶⁰, une pièce motivée par la présence immortelle de certains personnages comme elle. Ici Yourcenar manifeste un vif intérêt pour le théâtre Nô, qui cède la place à la rénovation du vieux thème de Pia et du procédé japonais, et porte ce personnage dans un temps fantôme. Ce texte est un Nô réussi, avec une atmosphère étouffante qui confond les traits de Pia et de Laurent, au point qu'on ne sait plus si ces personnages sont vivants ou spectres. L'auteure a su récréer ce monde vague et métaphysique, propre au Nô, en essayant de rendre justice à la beauté du temps qui s'écoule.

¹⁵⁸ Actes de la rencontre tenue à l'Hôtel de la Monnaie de Paris, les 10 et 11 juin 1989, *Rencontre autour du théâtre*, sous la direction de Rémy POIGNAULT, *Bulletin SIEY* n. 7, 1990, 123 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, p. 499.

¹⁵⁹ *Cfr., ibid.*, p. 27.

¹⁶⁰ Marguerite YOURCENAR, *Le Dialogue dans le marécage, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 175-201.

D'autre part, Faverezani se demande si cette pièce est une œuvre poétique ou dramatique. L'écrivaine a voulu privilégier la présentation de deux caractéristiques fondamentales du texte, le thème musical et le thème psychologique, à travers la sensualité de D'Annunzio et l'émotion de Maeterlinck, qui semblent indiquer deux directions différentes. Cet intervenant suit une approche bilatérale, l'analyse psychocritique et l'étude de l'épitéxte. La lecture de cette œuvre montre un poème en prose avec une charge dramatique importante, et on assiste aux débats d'âme des personnages principaux, à une véritable action qui permet la mise en scène de la pièce.

Rémy Poignault, de son côté, donne une comparaison de *Qui n'a pas son minotaure ?* avec *Ariane et l'Aventurier*, en montrant le travail de style et le rôle du temps historique dans la réécriture, qui permet une étude des personnages et de leur relation. Il cherche à trouver quelques repères dans le labyrinthe de la création littéraire et s'interroge sur la structure des pièces, leur tonalité et les trois scènes nouvelles dans *Qui n'a pas son minotaure ?*¹⁶¹, les scènes 8-9 et 10. Selon Poignault, la scène du labyrinthe est la seule où le Minotaure suscite une certaine émotion au-delà du rire. « *Ariane et l'Aventurier* en devenant *Qui n'a pas son minotaure ?* a gagné en intensité et en pouvoir symbolique »¹⁶². Dans ce dernier texte, le Minotaure a une plus grande densité et ici la dimension sacrée est présente.

Maurice Delcroix dévoile la cohérence de la scène que la dramaturgie masque et, au risque de contredire Yourcenar, termine son examen en affirmant que la véritable "scène à faire" est celle où Hercule lutte contre Alceste et la convainc de vivre, puisqu'elle se passe entre des hommes. Un dramaturge comme Yourcenar utilise le langage, comme première technique.¹⁶³

Pour conclure, Françoise Bonali-Fiquet souligne l'originalité du traitement du mythe par Marguerite Yourcenar. L'auteure donne à la préparation du complot

¹⁶¹ On renvoie à l'article de Carminella BIONDI, « Neuf mythes pour une passion », dans *Mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *Bulletin SIEY* n. 5, 1989, pp. 27-33 ; et à l'étude de Maria José Vazquez de Parga, « Le labyrinthe de Marguerite Yourcenar », *Bulletin SIEY* n. 4, 1989, pp. 41-51.

¹⁶² Actes *Rencontres autour du théâtre*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁶³ On fait référence ici à l'étude de Remy POIGNAULT, « *Mystère d'Alceste*, rénovation et métamorphose du mythe », *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, pp. 69-80.

meurtrier du premier acte le caractère d'un rite religieux et retrouve, par là, la grandeur de la tragédie antique. Elle amène le lecteur à méditer sur la haine et la vengeance ; elle est très proche de la version d'Euripide, mais elle introduit de profondes innovations par rapport aux sources antiques, en abordant la scène du châtement d'Egisthe.

La révélation finale d'Egisthe n'a pas produit un total renversement des valeurs parce qu'Oreste n'a pas voulu regarder en face la nouvelle réalité qu'il découvre. Incapable de dévier la trajectoire de la fatalité, Oreste s'est laissé posséder par la volonté d'Electre. Victime d'un passé trop lourd [...], il n'a pas su affronter son propre destin. ¹⁶⁴

IV.7.2 « La scène mythique »

La deuxième rencontre est organisée en 1990, en Italie, à Verona, au sujet de *La scène mythique*¹⁶⁵, à laquelle participent onze intervenants, qui se consacrent à une approche sociocritique, en suivant la même approche des exégètes de l'autre rencontre consacrée au théâtre yourcenarien. Giovanni Battista Ruffo, président de la «Società Letteraria di Verona», et Rémy Poignault, président de la SIEY, ouvrent la journée avec deux allocutions ; le premier en rappelant le succès de *Mémoires d'Hadrien* en Italie¹⁶⁶, le second renvoie au colloque de Pavie en 1985, à la rencontre à l'Hôtel de la Monnaie en 1989, au colloque de Tours en 1990, et à celui d'Anvers dans la même année.

Maurice Delcroix s'intéresse à la théâtralité du *Dialogue dans le marécage*, question de spécificité générique.¹⁶⁷ Cette théâtralité se trouve dans l'incompatibilité des niveaux de discours possibles entre la conscience torturée du juge pénitent, et cette transe passionnelle qui fait de Pia une figure mystique à sa

¹⁶⁴ Actes *Rencontres autour du théâtre*, op. cit., p. 108.

¹⁶⁵ Actes de la journée d'étude tenue à la Società Letteraria di Verona (Italie), le 28 avril 1990, *La scène mythique*, parus dans le *Bulletin SIEY* n. 9, 127 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 503-504.

¹⁶⁶ On renvoie à l'article de Giancarlo ROSCIONI, «Gli antichi come noi», dans *La Repubblica*, 299, 19 décembre 1989 ; et de Franco FORTINI, «Marguerite Yourcenar, un bluff?», dans *L'Espresso*, 47, 24 novembre 1985, pp. 139-143.

¹⁶⁷ On fait référence ici à l'étude de Loredana PRIMOZICH, « La Pia de Dante ou les menaces musicales d'une pièce yourcenarienne », dans *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 249-256 ; et son article « Pia, femme ou fantôme ? », dans *Rencontres autour du théâtre*, op. cit., pp. 29-39 ; et, pour terminer, l'étude de Camillo FAVERZANI, « *Le Dialogue dans le Marécage* », dans *Rencontres autour du théâtre*, op. cit., pp. 41-59.

manière.¹⁶⁸ Ici la folie joue un rôle majeur et Pia n'est pas une figure triomphale de la passion, elle incarne une manière d'absolu morbide.

Rémy Poignault remarque que Yourcenar emprunte deux fois au mythe grec le personnage de Clytemnestre, dans *Feux* et dans *Électre ou la Chute des masques*, dans lesquels ce personnage passe de protagoniste à personnage secondaire. Cet exégète cherche à entrevoir comment l'auteure se réapproprie le mythe, le rend porteur de significations nouvelles, et montre les différences entre les deux Clytemnestre. Dans la première œuvre, elle n'est pas une mère, ses enfants n'ont d'importance que par rapport à Agamemnon, tandis que dans la deuxième, elle est véritablement une mère.¹⁶⁹ Le mythe transcende la temporalité et rend possible l'expression la plus profonde du moi ; le personnage de Clytemnestre a été repris à plusieurs reprises par Yourcenar pour lui donner plusieurs voix.¹⁷⁰

En suivant la réflexion de Philippe-Jean Cantichi, on constate que, dans sa production théâtrale, Yourcenar a succombé à deux tentations : celle classique, de livrer sa vision de drames mythologiques représentés depuis l'Athènes triomphante, et celle périlleuse, de proposer à la scène des textes étrangers à l'exposition scénique. Le mythe est inscrit dans la première formule, mais pas dans la seconde. Cantichi peut révéler comment s'opère la réduction à l'unique par la confusion des archétypes. La sirène de Yourcenar est alors l'expression d'un syncrétisme actif et original qui redit le poids des légendes en les déprenant de faciles et sécurisantes vertus, bénéfiques comme maléfiques, l'éternelle difficulté d'être.

Jean-Pierre Castellani, à son tour, commence sa communication avec une réflexion de Michel Tournier sur l'adaptation théâtrale des romans, et donne trois raisons à propos des adaptations théâtrales de textes narratifs ou romanesques. La première est représentée par les riches possibilités du genre romanesque et son ambiguïté pour la liberté qu'implique le roman. La deuxième raison est liée à la

¹⁶⁸ Cfr., Actes *La scène mythique*, op. cit., p. 24.

¹⁶⁹ On se réfère ici à l'étude de Françoise BONALI-FIQUET, « Destin et liberté dans *Électre ou la chute des masques* », dans *Rencontres autour du théâtre*, op. cit., pp. 99-108 ; à l'article de Maurice DELCROIX, « Marguerite Yourcenar et la transgression des stéréotypes », dans *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, op. cit., pp. 127-140.

¹⁷⁰ Cfr., Actes *La scène mythique*, op. cit., p. 48.

crise dans la création dramatique ; et la troisième à des problèmes économiques et financiers des directeurs des théâtres. Donc dans l'adaptation d'un roman au théâtre il y a un transfert, fidèle et créateur, une annexion. Castellani analyse alors les œuvres *Rendre à César* et *Denier du rêve*, à travers l'itinéraire personnel de la création yourcenarienne et de sa quête permanente de perfection. L'écrivaine est la maîtresse du jeu psychologique, anecdotique et dramatique. Pour cet exégète, cette métamorphose est « une preuve de la difficulté de communiquer au théâtre et de l'incommunicabilité dans ce théâtre, quand il refuse les lois du genre »¹⁷¹.

De son côté, Loredana Primozych retrace les motifs et les choix des « mises en scène du théâtre de Marguerite Yourcenar », et cherche à comprendre s'il s'agit d'une expression écrite ou jouée. L'écrivaine explore des faits anciens et insère des éléments modernes ; elle veut découvrir, derrière le personnage, la personne, et, derrière la personne, l'implicite allégorie ou le mythe, vu comme source et but du texte dramatique. Selon Primozych, dans les textes dramatiques de Yourcenar s'impose la voix des personnages ; l'écrivaine adopte le discours indirect libre pour compenser l'absence du dialogue *stricto sensu*. La narration se fait par le silence en soi-même, pour mettre en relief ses personnages.

Ce moyen stylistique se transforme en monologue accompagné d'effets de lumières, de musique, d'ombres et échos, qui soulignent le lyrisme des personnages et en représentent les traits éthérés, dans un espace entre rêve et réalité.¹⁷²

Les pièces yourcenariennes sont la rencontre d'un écrivain avec la scène ; la parole écrite et la parole jouée sont en un jeu scénique, mises en discussion pour saisir la pensée d'un auteur et la transformer en matière ductile, vivante. C'est là le point central du lien entre Yourcenar et le théâtre.

D'une part, Donata Civardi rappelle la libre adaptation de *Feux*, avec le titre de *Passioni*, présentée au Théâtre "Out Off" de Milano, du 6 au 25 février 1990. De l'autre, Ezio Maria Caserta s'arrête sur la reprise du mythe antique de cette œuvre, en remarquant que le théâtre yourcenarien se trouve en suspens entre le fil de la poésie et le flux incessant d'une dynamique des tensions. Ainsi ce théâtre

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷² *Ibid.*, p. 106.

devient pénétration, examen, analyse, pour découvrir les revers ou les détails insignifiants dans les replis d'une culture dont Yourcenar est pénétrée.¹⁷³

La traductrice Maria Spreafico, à son tour, évoque les problèmes liés à la traduction, vu qu'elle a beaucoup étudié l'œuvre yourcenarienne pour traduire *La Petite Sirène*.

Pour conclure, Maurizio Scaparro rappelle le spectacle *Mémoires d'Hadrien, ritratto di una voce*, présenté en juillet-août 1989 à la Villa Adriana, à Tivoli. À ce sujet, Rémy Poignault souligne que cette adaptation a su garder l'unité du livre, dans un décor émouvant et dans une magie des lieux. Il y a un accord harmonieux entre la chorégraphie moderne, les vêtements anciens, l'architecture de la ville et le choix de l'acteur principal, l'italien Giorgio Albertazzi. Ces aspects rendent le caractère atemporel de l'œuvre.

IV.7.3 La beauté et l'énigme de l'Orient

Chaque fois que nous nous mettons à feuilleter les *Mémoires d'Hadrien* nous nous rappelons la question que Nietzsche se pose dans un de ses aphorismes du *Gai Savoir* : « comment peut être important un livre qui ne sait pas nous conduire plus loin de tous les autres livres ? ». *Mémoires d'Hadrien* est un de ces livres : il ouvre des portes infinies et trace des chemins à des intuitions continues ; il pourrait recueillir toutes les étoiles comme le palais des femmes du *Conte bleu*.

Au 1980 Yourcenar dédie un essai intitulé *Mishima ou la vision du vide* à un des personnages les plus controversés de la littérature du XXe siècle. Yukio Mishima, écrivain japonais mort suicidé au 1970, est une figure irrésolue dans la culture de notre temps : plusieurs fois proposé au Nobel, critique ardent de l'occidentalisme, fondateur d'un mouvement paramilitaire (le *Tate no Kai*, « Société des boucliers ») qui se proposait de reporter le Japon après-guerre aux anciennes splendeurs en rétablissant le culte de l'Empereur, se tua en public le 25 novembre 1970, selon l'ancien rituel du *seppuku* (éventration) après avoir en vain tenté un soulèvement militaire.

Mishima et Yourcenar se rencontrent, non dans la vie mais dans leurs œuvres, dans la réflexion continue sur la beauté et sur le tragique du temps qui

¹⁷³ Cfr., *ibid.*, p. 118.

accompagne beaucoup de leurs écrits et qui trouve un possible croisement juste dans l'histoire d'Antinoüs et de l'amour d'Hadrien pour son préféré.

Antinoüs raconté par Yourcenar est le symbole d'une beauté tragique qui regarde la mort avec horreur mais qui, avec plus d'horreur, imagine sa propre vieillesse et la décadence physique ; une beauté indolente, mélancolique, indifférente au monde et capable de détruire soi-même en masquant le suicide dans un extrême acte d'amour (comme Mishima déguisera son suicide dans un extrême acte politique).

Le suicide d'Antinoüs décrit par Yourcenar, et celui de Mishima dramatiquement vrai, semblent être le fruit de la même vision du vide de la vie, dans lequel la beauté devient l'extrême tentative de rendre vain le temps et son cours inexorable.

La phrase que Mishima a laissée sur son bureau avant d'aller achever son acte, est emblématique : « dans la limitation de chaque vie humaine, moi, je choisis le chemin de l'éternité », différente des mots que Yourcenar fait prononcer à Michel-Ange dans *Le Temps, ce grand sculpteur* :

Les hommes, qui inventèrent le temps, ont inventé ensuite l'éternité comme un contraste, mais la négation du temps est aussi vaine que lui. Il n'y a ni passé, ni futur, mais seulement une série de présents successifs, un chemin, perpétuellement détruit et continué, où nous avançons tous.¹⁷⁴

En 1995, une table ronde est organisée à Bailleul autour de *Marguerite Yourcenar et l'Orient*¹⁷⁵.

Rémy Poignault ouvre la journée et tente d'établir un triple panorama des voyages de l'écrivaine en Orient, de ses lectures et de l'influence orientale dans ses œuvres. Le voyage en Orient est postérieur aux textes sur ce sujet, ainsi ils ne sont guère un cadre de l'anecdote ; cette partie du monde est pour Yourcenar conçue seulement à travers la littérature et les arts. En fait, sa bibliothèque est composée de beaucoup d'ouvrages de philosophie japonaise, de dossiers de cartes postales, d'œuvres de littérature japonaise. Cette approche de l'Orient amène l'écrivaine à la réflexion, surtout sur l'harmonie entre le corps et l'esprit ; pour

¹⁷⁴ Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 21.

¹⁷⁵ Actes de la table ronde organisée le 4 novembre 1995 à Bailleul, *Marguerite Yourcenar et l'Orient*, parus dans *Bulletin SIEY* n° 16 1996, 96 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, p. 534.

cette raison, elle est sensible à la place accordée à la sensualité pour accéder à la sagesse, considérant que le corps représente le mode d'accès à l'absolu. Yourcenar aime faire dialoguer les cultures et leur trouver un terrain commun¹⁷⁶, comme en témoigne l'œuvre *Le Tour de la prison*, où la part du Japon est prédominante.¹⁷⁷

Même si l'écrivaine n'a jamais été en Chine, elle avait une grande connaissance de ce pays, de ce monde riche, livresque et spirituel. Shumei Zhao remarque que Yourcenar était attirée par ce monde pour sa méditation sur la sagesse, sur la vie, voire sur la mort, suprême forme de la vie et fondée sur le mouvement alternatif de l'univers. La fusion du ciel et de l'homme est un concept important du taoïsme et du confucianisme ; la vie et la mort représentent deux étapes successives de l'être, une alternance, comme celle du Yin et du Yang. Ces deux catégories font partie de tous les contrastes cosmiques et l'homme se conforme à la volonté du ciel, avec lequel il fusionne harmonieusement. Mais la mort est aussi une transformation des âmes ; pour l'écrivaine la vie est un voyage et la mort une traversée. Elle peint ses personnages qui sont face à la mort en suivant le style oriental, comme en témoigne *Comment Wang-Fô fut sauvé*.

Yourcenar est même fascinée par l'Inde et sa spiritualité, et, en suivant l'analyse de Sophie Shamin, on note que son œuvre est imprégnée d'allusions à ce pays, à son exotisme, ses mythes, sa poésie, ses sages, ses religions, cultes et philosophies. Cette exégète veut déceler, sous trois aspects, une évolution vers le bouddhisme et la sagesse de l'Inde. D'abord l'exotisme et la sagesse figée d'une Inde lointaine et mystérieuse séduisent l'auteure ; deuxièmement, les philosophies hindoues et bouddhiques enseignent une évolution dans l'être par une démarche personnelle, morale et mystique. À travers le tantrisme, elle essaye de prouver que l'acte érotique peut conduire à la réalisation transcendante de soi dans l'expérience sensuelle et mystique de l'autre. Enfin, avec *Un homme obscur*, son monde intérieur est dépouillé et inspiré par la voie bouddhique du détachement, du retour à la nature, du Nirvana, atteint par Nathanaël, ce héros obscur. Ces trois

¹⁷⁶ On renvoie à l'article publié par Marguerite YOURCENAR, « Le Japon de la mort choisie », dans *L'Express*, n. 1494, 23-29 février 1980, pp. 46-49.

¹⁷⁷ Voir à ce propos la communication d'André MAINDRON, « Du Japon, de Beauvoir et de Yourcenar », dans *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de María José Vazquez De Parga, SIEY, Tours, Vol II, pp. 35-46.

étapes ont contribué à l'épanouissement de Yourcenar et à son acceptation et apaisement.

De son côté, Maurice Delcroix se propose de déceler les influences qui ont marqué Yourcenar dans la production de *L'Œuvre au noir*, œuvre qui favorise le croisement du mysticisme chrétien, de l'alchimie, du yoga tantrique et de la méditation bouddhique.¹⁷⁸ Cette étude est centrée sur le voyage de Zénon en Orient et sur ses pratiques et leur valeur, à travers l'imaginaire de l'abîme et la méditation sur la nature des choses. La confirmation bouddhique aboutit à la consécration alchimique qui voit Zénon disciple du Zen. L'érudition yourcenarienne est à retracer dans son ouverture aux modes de penser de l'Orient, et sert ici une rigueur de l'approximation, qui donne à la pensée de Zénon une manière d'indépendance vis-à-vis de toute forme de pensée, bouddhisme y compris.¹⁷⁹ Pour l'écrivaine la méthode bouddhique est sous-tendue par une psychologie qualifiée, dans laquelle le perfectionnement profite à l'être, dans un dialogue entre science et croyance.

À son tour, André Maindron s'intéresse de l'écrivaine « devant la mort de Mishima », en soulignant que beaucoup de ses ouvrages se rapporte au Japon, d'autres à l'Inde et au Tibet, tandis que le restant à la Chine et au Moyen Orient. Toutefois, Mishima est l'auteur le plus représenté, pour sa vision de la mort, sa dignité face à elle. Maindron explique ce que Yourcenar a vu dans ce poète japonais, le soleil noir de la mélancolie¹⁸⁰, la transgression, sa révolte et protestation face à la vie.

L'écrivaine consacre quelques pages au Nô japonais dans *Le Dialogue dans le marécage*, comme triomphe du théâtre universel. Simone Proust s'arrête sur l'avant-propos de *Cinq Nô modernes* de Mishima, dans lequel Yourcenar insiste sur le fait que le bouddhisme imprègne la pensée du Nô. Cette philosophie est fondamentale pour l'écrivaine pour sa leçon essentielle de l'impermanence, qui lui permet de considérer comme une illusion notre conception du temps et de

¹⁷⁸ On renvoie à la communication d'Edith et Frederick FARRELL, « Hadrien et Zénon sur la voie bouddhique », *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 155-164 ; et à l'article de Sophie SHAMIM, « Kâli », dans *Bulletin SIEY* n. 15, 1995, pp. 43-54.

¹⁷⁹ Cfr., *Actes Marguerite Yourcenar et l'Orient*, op. cit., p. 64.

¹⁸⁰ On fait référence ici à l'étude proposée par Maurice DELCROIX, « Marguerite Yourcenar et la transgression des stéréotypes », à l'occasion du colloque *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, op. cit., pp. 127-140.

l'individu.¹⁸¹ La représentation du temps, le mélange de réel et d'imaginaire, la conception de la personne relèvent d'une vision bouddhique.¹⁸² Yourcenar a utilisé, avec conscience, l'écriture du théâtre du Nô car elle veut transmettre une vision de la réalité dans laquelle le réel est aussi songe comme le rêve.¹⁸³

Anna Song conclut cette rencontre en retraçant la peinture chinoise dans *Comment Wang-Fô fut sauvé*, et en cherchant à expliquer l'œuvre de Yourcenar par rapport à la culture et à l'art chinois. De sa lecture personnelle, il émerge une recherche de la beauté commune à l'humanité entière ; pour cette raison, l'œuvre yourcenarienne touche à de vastes domaines de la peinture chinoise, thème qui se reflète sous la plume de l'écrivaine, qui, comme un peintre, a décrit minutieusement l'objet artistique, selon le procédé chinois « peindre la nature comme maître, le cœur comme source ». À travers ce récit, on retrouve une âme pleine d'affection pour la vie et l'art, pleine d'amour et d'admiration pour l'art pictural de la Chine, décrit avec un langage pittoresque.

À chaque lecture on fait de nouvelles découvertes. Yourcenar se rapproche de nous et, en même temps, nous nous rapprochons aussi d'elle. Ces rapprochements sont dus aux échanges entre les cultures de deux nations, à ceux entre deux types d'art littéraires [...]. Nous nous trouvons parmi ceux qui ont la tâche de faire ces échanges.¹⁸⁴

IV.8 Conclusion

À travers l'analyse de ces dix-huit rencontres, nous avons fait un voyage dans le monde yourcenarien et obtenu un cadre exhaustif de son art : les approches sociocritiques et psychocritiques, voire les études de l'épitéxte yourcenarien constituent les plans de travail préférés par la plupart des intervenants de ces rendez-vous.

¹⁸¹ Simone PROUST renvoie à son article « La conception bouddhique de l'universalité et le projet autobiographique de Marguerite Yourcenar », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, pp. 119- 136.

¹⁸² On se réfère ici au texte de Carmen Ana PONT, *Yeux ouverts, yeux fermés : la poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, éd. Rodopi, 1984, pp. 242.

¹⁸³ *Cfr.*, *Actes Marguerite Yourcenar et l'Orient*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 91.

La sociocritique est une approche du fait littéraire, qui s'attarde sur l'univers social et historique présent dans l'œuvre littéraire. Elle permet d'analyser l'œuvre littéraire dans sa globalité ; elle ne se contente pas de révéler la structure de l'œuvre telle qu'elle se présente dans le texte. Elle étudie le fonctionnement des effets littéraires, en rapport avec le contexte social. Celui-ci même soumis à une idéologie. L'œuvre littéraire est alors l'expression d'un social vécu. Aussi, ne saurait-on l'étudier en dehors de contexte socio-historique. Dès lors, l'œuvre yourcenarienne n'est plus un simple produit passif. Elle est l'image mimétique d'une réalité sociale ; les "influences" de l'histoire dans le social ouvrent à l'écrivaine les voies de la littérature. L'écriture yourcenarienne s'est nourrie d'un vaste corpus de références bibliographiques, comme il est souligné par Yourcenar dans sa production épistolaire, son journal de bord, dans ses entretiens, et comme le remarquent quelques critiques dans les productions qui entourent son œuvre et se situent à l'extérieur des livres.

Marguerite Yourcenar définit les enjeux et évoque les difficultés de l'écriture de soi. Elle annonce dès le départ son intention de ne pas se limiter à sa seule personne et de s'inscrire dans une histoire plus large. Elle renouvelle de façon originale le pacte autobiographique en annonçant son impossibilité matérielle, psychologique, philosophique.

Le lecteur attentif trouvera dans la production yourcenarienne des réponses à des questions sur des points centraux de toute existence humaine : la notion du temps, la présence du sacré et de la mort, l'ascendant de l'histoire et du mythe dans le quotidien, voire la puissance des sources, l'importance du voyage, les souvenirs d'enfance, des lieux liés au passé... Des thèmes qui dépassent les limites du temps et de l'espace et qui sont toujours actuels.

L'œuvre de Yourcenar n'a pas cessé d'ouvrir les esprits à d'autres chemins que les sentiers battus et à d'autres mondes que celui que nous connaissons, ou croyons connaître. Les textes de théâtre yourcenariens, par exemple, offrent une plongée unique dans la culture japonaise, son théâtre, sa littérature, son art de vivre, vus à travers le regard émerveillé et complice de Yourcenar qui a passé plusieurs mois au Japon en 1983. Elle consacra de nombreux textes à cette « impénétrable » civilisation qui la fascinait.

Écrire l'aventure humaine c'est pour Yourcenar écrire avec des blancs [...] Si elle tente de mesurer le langage à l'informe, à l'informulé, à ce qui est impossible de catégoriser, ce n'est pas pour le dévorer ou le miner de l'intérieur, mais pour lui donner une liberté nouvelle au-delà des limites du dit et du non-dit. Elle offre aux lecteurs les filigranes d'une écriture qui peut être comparée à une dentelle faite de mots et de silences qu'elle tresse avec l'art incomparable d'un artisan minutieux.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Mari Carmen MOLINA ROMERO, « Marguerite Yourcenar : entre le silence linguistique et le silence des femmes », *Estudio de Lengua y Literatura Francesa*, Granada, Numéro 17, 2006/2007, pp. 137.

CHAPITRE V

APPRÉCIATION DE L'ÉCRITURE YOURCENARIENNE

V.1 Introduction

Comment découvrir sous l'être humain ce qu'il y a en lui de durable, d'éternel ? Par le mythe ; l'écriture de Marguerite Yourcenar est une écriture mythique. Qu'elle puise dans le vivier de la mythologie grecque pour *Feux* ou dans une matière plus variée pour *Nouvelles orientales*, Marguerite Yourcenar garde du mythe l'essentiel : l'exigence mythique. Elle a recours au mythe parce que le mythe anime l'écriture d'une éthique et d'une esthétique de la transcendance. En passant de *Feux* à *Nouvelles orientales*, Marguerite Yourcenar envisage son existence par et pour l'écriture : l'écriture sera sa mission.

Comment faut-il définir alors une écriture que ressuscite dans notre époque, dans le XXe siècle, les mémoires d'un empereur défunt, qui a vécu au IIe siècle après J-C. ? Quelles affinités entre une femme contemporaine, écrivaine, et l'homme savant, le politique, l'homme malade, l'irréductible globetrotter ?

Sûrement plus la diversité que la ressemblance, le désir de donner la vie à un être qui contient un monde qu'il vaut la peine de faire revivre. Un monde capable de tourner la scène du présent et de l'illuminer.

Hadrien, Alexis et d'autres sont des créatures de Yourcenar, mais de quel type d'auteur ? Dans une époque littéraire dans laquelle de plus en plus sujet et texte sont joints par de nombreux échos, Yourcenar se retire de l'œuvre et écrit du lieu de cet effacement du *je* (plutôt un non-lieu), comme en témoignent ses nombreux voyages dans d'autres terres, son adoption d'autres lieux à traverser, vivre, raconter. Sa patrie est ailleurs. Ce n'est pas nécessairement un ailleurs spatial mais temporel : sa terre d'élection est ce monde que la mémoire historique et l'archéologie lui offrent, et elle arrive à extraire des êtres auxquels donner la vie avec les mots d'aujourd'hui. Il faut chercher les signes de soi-même dans ce procès de perte, effacement, déterrement.

Ce procès d'oubli et de souvenance est semblable à celui de l'écriture. L'écriture des *Mémoires d'Hadrien* en est un exemple éclairant : si la fameuse caisse pleine de vieux documents n'avait pas été récupérée après la guerre, presque par hasard, peut-être le roman n'aurait jamais existé. Il fallait d'abord l'enterrer, l'oublier

complètement, pour qu'il retourne incognito vers une auteure qui en attendant était changée.

Il fallait peut-être cette solution de continuité, cette cassure, cette nuit de l'âme que tant de nous ont éprouvée à cette époque [...] pour m'obliger à essayer de combler, non seulement la distance me séparant d'Hadrien, mais surtout celle qui me séparait de moi-même.¹

L'écriture du livre se présente alors comme une réécriture « à n'importe quel prix ». Et le livre sera à la fin un de ces « lieux où l'on a choisi de vivre, résidences invisibles qu'on s'est construites à l'écart du temps »².

En effet combien de passages, combien de transformations sont-ils nécessaires pour une femme, une auteure, pour écrire la vie d'un grand homme ? Yourcenar répond : « Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi »³. Nous nous demandons si une des clés de la capacité de Yourcenar de raconter le plus différent d'elle se trouve exactement ici : dans cette capacité de se séparer de soi-même et se rejoindre avec l'autre, ailleurs. C'est la distance qui permet de trouver la juste mesure de l'approche et de l'accueil.

Des *Mémoires d'Hadrien* :

J'aurais voulu davantage : la créature humaine dépouillée, seule avec elle-même, comme il fallait bien pourtant qu'elle le fût quelquefois, dans la maladie, ou après la mort d'un premier-né, ou quand une ride apparaissait au miroir. Un homme qui lit, ou qui pense, ou qui calcule, appartient à l'espèce et non au sexe ; dans ses meilleurs moments il échappe même à l'humain. Mais mes amantes semblaient se faire gloire de ne penser qu'en femmes : l'esprit, ou l'âme, que je cherchais, n'était encore qu'un parfum.⁴

Ce *je* restant serait alors féminin, masculin, *sui generis* ? Serait-il peut-être le *je* de qui laisse ouverte la maison aux amis invités, quels qu'ils soient, *hospes comesque* ?⁵

¹ Marguerite YOURCENAR, *Carnets de notes des Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, 1982, pp. 523-524.

² *Ibid.*, p. 540.

³ *Ibid.*, p. 537.

⁴ Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 334.

⁵ Nous citons Marguerite Yourcenar d'après ses *Carnets de notes*, où parlant de son amie de toute la vie, Grace Frick, elle écrivait « quelqu'un qui nous laisse divinement libres, et pourtant nous oblige à être pleinement ce que nous sommes. *Hospes comesque* ».

Nous voulons rapprocher ces remarques sur l'écriture du livre d'autres notes de la mémoire de l'écrivaine. Comme pour Hadrien, Yourcenar a conduit diverses recherches sur sa famille, a recueilli et consommé les témoignages, a visité les lieux, a retrouvé des tombeaux oubliés. Exactement à côté de la tombe de Fernande, sa mère, Marguerite se demande quel est le lien qui les unit, vu que, comme elle l'écrit dans *Souvenirs pieux*, elle avait seulement traversé Fernande « sur les trente et un ans et quatre mois d'existence, je n'avais occupé la pensée de ma mère qu'un peu plus de huit mois tout au plus »⁶.

Pourtant la filiation existe et, en fait, l'extrême brièveté du contact avec sa mère est récompensée et prolongée par une généalogie imaginaire qui convoque tous les temps, parcours vertigineux des ancêtres jusqu'à la préhistoire, jusqu'au gaspillage de la figure humaine, dans l'origine de la vie sur la terre. « La moitié de l'amalgame dont je suis faite était là [...]. J'étais la fille de Fernande ».

Probablement c'est ici un des nombreux points de départ du voyage de l'écriture de Marguerite Yourcenar : visitant des pays et des œuvres, l'écrivaine a exploré, interrogé, enquêté, analysé dans toutes ses composantes cet amalgame, dont elle est peut-être seulement une particule.

Les colloques analysés dans le chapitre précédent annoncent sous quelques aspects l'écriture particulière de Yourcenar, mais d'autres rencontres sont centrées complètement sur ce sujet. Nous allons proposer une critique de seize colloques qui s'intéressent à l'écriture yourcenarienne, analysée dans sa rencontre avec l'Autre, l'exil, les essais, le *moi*, l'alchimie, la clôture, le pouvoir.

Des intervenants se questionnent même sur le genre de cette écriture et d'autres se demandent si on est vraiment devant une auteure du XIXe siècle. Pour cette raison ils cherchent à exploiter la poétique ou la poéticité dans l'écriture yourcenarienne, avec un égard particulier à tous les poètes classiques et modernes, qui ont inspiré et nourri l'écrivaine, sans oublier la critique yourcenarienne avec ses différents apports et les méthodologies d'enquête. L'écriture critique se rattache à d'autres écritures et, dans les lectures, se délinée un univers particulier, dans lequel très importants sont les

⁶ Marguerite YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, Paris, Folio Gallimard, 1974, p. 58.

rôles des personnages, les enjeux idéologiques de la narration, voire la richesse stylistique de l'année 1934, de *Denier du rêve*, un récit moderne où la grande histoire sert à l'invention romanesque.

Avec son écriture, Yourcenar atteint une universalité et une profondeur de pensée, alliée à une rigueur éthique, qui touche et bouleverse les critiques de son œuvre.

V.2 L'écriture archéologique, mémoires sui generis

L'écriture yourcenarienne est au-delà des limites, parce que l'auteure s'est consacrée tout entière à l'acte rituel et presque sacré de l'écriture, avec la conscience d'un alchimiste qui mélange les éléments dans l'alambic rituel, et, avec le souffle suspendu, elle attend l'émersion de la quintessence, du *quid* alchimique, de l'or chiffré et secret du devenir.

Au-delà des limites : la notion des limites spatiales aux limites intérieures, sémantiques, culturelles, d'identité de genre, seuils entre réalité et illusions, entre substances et essences, entre pouvoir des mots et force du silence. Encore une fois, l'alchimie nous vient en aide. Dans l'alchimie la figure de l'androgynisme rituel est chiffre de la recherche de la totalité, de la réunification des opposés dans une harmonie supérieure. L'abolition des contraires, l'intégration et l'unification, sont la route de la connaissance. La matière du monde coule dans l'écriture de Yourcenar « comme l'eau qui coule », et comme l'eau passe et repasse à travers les confins, insouciante des douanes réelles et symboliques que les êtres humains ont élues pour se défendre de leurs propres peurs.

Nous allons chercher à analyser cette écriture particulière sur laquelle beaucoup de rencontres se sont centrées, en cherchant à pénétrer l'universalité dans la production yourcenarienne.

V.2.1 Une « écriture de l'autre »

Le premier colloque organisé au Canada remonte à l'année 1996 et réunit trente exégètes de l'œuvre yourcenarienne sous le titre *Marguerite Yourcenar. Écriture de l'autre*⁷.

Certains intervenants privilégient le terme *autre*, plusieurs le terme *écriture*, d'autres l'*amour* et l'*amitié*, analysés du point de vue pragmatique, sans oublier les côtés psychocritique et sociocritique, toujours en suivant les indications du riche paratexte yourcenarien.

Ouvre le colloque Maurice Delcroix, qui traite du « corps de l'amour », l'amour qui dans l'œuvre yourcenarienne est toujours incarné. Ici l'instant textuel et sa fugacité sont très importants comme facteur d'intensité de la lecture. Mais ce corps de l'amour est plus intense lorsque l'écriture se fait la plus chaste, et ainsi écrire est une façon de donner au corps ses chances d'esprit.

La première section est centrée sur « L'Autre multiforme. La problématique de l'Autre ».

Pour commencer, on peut noter comment Nadia Harris a étudié *Denier du rêve* et *Un homme obscur*, pour souligner dans le premier texte la carence de la mère qui amène à l'affirmation du père, et dans le deuxième que Nathanaël accorde aux choses un rôle important. *Denier du rêve* illustre de façon exemplaire la collusion du philosophique et du politique, suggérée déjà par le cadre spatio-temporel du roman. *Un homme obscur* réitère poétiquement les injonctions du discours yourcenarien sur l'écologie, les animaux, l'autre parsemées dans toute l'œuvre et qui disent toutes l'amour de la vie. « L'éthique yourcenarienne sublime cet amour en choix délibéré de tout ce qui va dans le sens de la vie »⁸.

Selon Brian Gill il ne faut pas s'étonner au sujet du recours au vocabulaire et à la dialectique rhétoriques pour aborder *Le Coup de grâce*. Il propose une analyse du

⁷ Actes du colloque international tenu à l'Université de Montréal (Québec), du 12 au 15 juin 1996, *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre*, sous la direction de Jean-Philippe BEAULIEU, Jeanne DEMERS et André MAINDRON, Montréal, XYZ, Coll. Documents, 1997, 347 pp.

Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 535-538.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

« monologisme » de Yourcenar, de sa tendance à éliminer d'un texte la spécificité de l'Autre, en corroborant celle d'*Un homme obscur*. La volonté de Yourcenar de représenter dans ses romans des êtres si différents et si séparés dans le temps, l'espace, la culture et l'intelligence, peut être vue comme un refus de parler de soi et donc comme mouvement vers l'Autre, une célébration de l'Autre : « volonté de se dépasser, de sortir de son trou, volonté d'universalité aussi »⁹. Certains commentaires que Mikhaïl Bakhtine propose dans son œuvre *La poétique de Dostoïevski*¹⁰ au sujet du monologisme éclairent la problématique de l'Autre chez Yourcenar. Selon Bakhtine, l'auteur monologique élimine d'un texte la spécificité de l'Autre et utilise un langage classique. Au-delà du sadomasochisme et de la certitude de l'autosuffisance, de la réductibilité essentielle de l'Autre aux catégories du Même, transparaît l'image de l'écrivaine qui a besoin de ses personnages, qui partage leurs peines, et qui, une fois sortie du romanesque, se retourne obsessivement contre elle-même.

Corroboration un peu nuancée par Anne Berthelot dans son étude de la relation qui unit Zénon au prier des Cordeliers. Selon cette exégète, il ne faut pas s'arrêter aux évidences sociales ou stylistiques dans notre relation à autrui. Et la mort de Zénon rétablit la fusion de Soi avec l'Autre qui préside l'agonie de Jean-Louis de Berlaimont.

Et Édith et Frederick Farrell se questionnent sur la possibilité d'une relation authentique entre l'Autre et le Moi. « Entre soi et l'univers, soi et l'Autre [...] il y a une tension entre deux pôles »¹¹, une tension et des façons de la résoudre pour former une unité, que le lecteur trouve dans de nombreux poèmes des *Charités d'Alcippe*. L'opposition entre soi et Autrui, entre étranger et ennemi, est une étape à franchir. La réponse arrive si on passe cette étape et on arrive à l'acceptation de l'Autre comme une voie d'accès au moment, à l'état suprême, au tout.

Dans un propos très suggestif, « L'autre, soi-même », Jean-Claude Brochu propose une nouvelle interprétation du *Labyrinthe du monde*. Soi, l'amour et le

⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰ Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, 346 pp.

¹¹ Actes Marguerite Yourcenar. *Écritures de l'Autre*, op. cit., p. 73.

monde ne peuvent pas être ignorés, et sont des prisons labyrinthiques dans lesquels la seule aide vient de l'écriture.

Toujours au sujet de « L'Autre multiforme » on retrouve des communications liées aux notions d'« Altérité culturelle et intertextualité ».

Kajsa Andersson veut montrer que par ses lectures de jeunesse et ses voyages, Yourcenar avait réellement aimé un autre pays, la Suède. Sentiment extatique de l'immensité de la variété de la vie qu'éprouvent tous les voyageurs.

Immensité et variété qui amènent Colette Gaudin sur la route de l'Occident à l'Orient, et qui ont conduit Yourcenar au Japon, au-delà des espaces explorés avec Hadrien et Zénon. Cette exégète se demande si l'isolement de ce pays est pour nous l'autre radical, a une fonction idéale d'altérité, désavouée par l'histoire. Elle parle de la question de l'Autre culturel à partir de trois motifs : l'Europe aux anciens parapets, le voyage et le tour de la prison, ou de l'Extrême-Occident à l'Extrême-Orient. Le dépassement du moi, des oppositions qui existent entre les êtres en les respectant, est un « choix de vie qui ne permet pas une vue totalisante »¹².

Quant à l'Occident, Francesca Counihan s'interroge sur les traductions de Yourcenar en Amérique, considérant que l'expérience américaine a été pour elle sa première rencontre avec une culture radicalement et douloureusement Autre. Il s'agit d'une rencontre manquée, puisque l'Autre est perçu uniquement à travers les critères du Même, et ainsi son altérité fondamentale est une déviation par rapport à cette norme ; Yourcenar, médiatrice de l'Altérité, peut-être visait à reconforter soi-même et son lecteur français, en la certitude de la supériorité et de l'universalité de sa propre expérience culturelle.

Sous un angle différent Valeria Sperti propose une analyse du fonctionnement de la mémoire de l'Autre sur la base du *Labyrinthe du monde*. « La mémoire des autres peut devenir par instants mémoire de soi et ainsi de l'écriture qui dissout le moi autobiographique dans un passé peuplé par l'Autre »¹³.

¹² *Ibid.*, p. 115.

¹³ *Ibid.*, p. 137.

Dans la section « D'amour et d'amitié » on retrouve des réflexions sur « profils et portraits » liés à ces deux sentiments.

Le personnage de Jeanne, présentée par André Maindron, illustre au mieux les exigences et les servitudes du choix dans *Quoi ? L'Éternité* : choix de Michel, exalté et meurtri par la fatalité faite femme ; choix de Jeanne, qui incarne la liberté ; choix de Yourcenar qui traite la vraie vérité.

Aux yeux de Manuela Ledesma, Jeanne a bien été la femme idéalisée par Yourcenar. Après un excursus sur les femmes créées par l'écrivaine, cette exégète souligne que ce personnage féminin semble se réaliser pleinement dans un harmonieux équilibre de l'âme et du corps, même si cette femme est malheureuse puisque l'homme qu'elle aime préfère les hommes.

De son côté, Élène Cliche se préoccupe de la personne plus que du personnage de Jeanne, devenu objet littéraire, avec rétrospectif de la narratrice du dernier panneau d'un triptyque mis en place à la fin d'une vie.

Marthe Peyroux passe en revue les personnages des « *Nouvelles orientales*, un traité des passions », en prenant quelques accents cornéliens, raciniens, romantiques et même sadiens.

C'est Rémy Poignault qui dépassionne le débat en analysant l'amitié qui a lié Hadrien à Arrien et Plotine, à une femme aussi bien qu'à un homme. L'amitié se voit alors ce que la vie offre de plus exquis, sans étincelles ni malignité. En harmonie avec les valeurs grecques primordiales, l'esprit pénétrant d'Arrien sait percevoir la pensée politique de l'empereur et aussi le tréfonds de sa vie intérieure. Comme Plotine, qui joue souvent le rôle d'un confident pour Hadrien. Ces deux figures, ces deux êtres d'exception qui entretiennent des rapports privilégiés avec Hadrien, servent l'empereur dans sa politique : « l'une lui ouvre la voie du pouvoir, l'autre l'aide à exercer et prolonger son action »¹⁴, et ils sont aussi indispensables dans sa vie personnelle.

On passe maintenant au groupe réuni sous le titre « Amour, passion, séduction ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 190.

Selon Nicole Bourbonnais, le don Juan, qu'il se nomme Genghi, Alberto de' Numi ou Michel, fait ressortir l'inclusion du personnage paternel en même temps que son exclusion. Yourcenar semble tenter de réformer don Juan, pour le forcer à reconnaître la vérité de sa fille, qui, grâce à l'écriture, s'émancipe comme écrivaine. Tous les personnages féminins endossent et sont contaminés par le point de vue misogyne de Michel/don Juan.

Toujours au sujet du misogyne, Carmen Ana Pont porte des accusations cinglantes, en considérant que Yourcenar refuse son rôle de moraliste lorsqu'il s'agit du commerce sexuel des femmes, à l'appel de Beauvoir. Cette intervenante analyse la prostituée à l'intérieur de trois domaines, le silence, l'argent et la Belle Époque, et vise à définir l'idéologie qui sous-tend le discours prostitutionnel chez Yourcenar. « La prostituée yourcenarienne incarne un effort de recherche du divin par le biais de la suppression de la reproduction et de la sexualité [...] »¹⁵. Ainsi, seul le sacrifice du corps féminin rend possible l'absolu de l'espace littéraire comme lieu de la fusion symbolique que la déesse Kâli accomplit dans le mythe.

La même condamnation a pris une forme différente pour Marie-Laure Girou Swiderski. Revenant au *Coup de grâce*, elle y souligne la fréquence des images d'une féminité stéréotypée, de même que l'ambiguïté due aussi bien à l'androgynie de Sophie qu'aux dimensions maternelles de la sollicitude d'Éric pour les autres.

Ana M. de Medeiros s'attache à la première des *Nouvelles orientales* pour en dissoudre l'ambiguïté et répondre à sa manière à d'autres propos. Dans « Comment Wang-Fô fut sauvé », elle a vu deux sortes de rapports affectifs : amour filial vrai et amour filial pervers. Ainsi on a deux images du père, le bon, Wang, et le mauvais, le père de Ling ; et par conséquent, deux sortes de fils, le bon, Ling, et le mauvais, l'Empereur. Ce qui représente sans doute la répétition d'un drame familial.

Un drame qui n'est pas infécond, comme le suggère Elena Pessini, car Yourcenar présente dans *Anna, soror...* un personnage de femme qui a connu le bonheur. L'écrivaine éprouve, sait et écrit : l'écriture devient le lieu de la plénitude, d'un bonheur qui peut éclairer celui qui écrit pour l'éternité. « Au moment où [...] »

¹⁵ *Ibid.*, p. 209.

l'Autre a souvent la triste grimace de l'indifférence, le récit d'*Anna, soror...* exorcise un fantôme en le niant [...] et invente un amour où tout est déjà gagné d'avance »¹⁶.

On passe à la section « Écriture de l'autre. Vers une rhétorique de l'amour et de l'amitié ».

Sur l'impulsion de Blanca Arancibia et sur une musique de Barthes, les figures de *Sixtine* et de *La Nouvelle Eurydice* ont dansé le bal de l'amour bisexuel et de l'amitié amoureuse, comme en témoigne le discours ou la sémantique morcelés, interrompus, le monde physique fragmenté de ces textes.

Jean-Pierre Castellani, à son tour, traite du sentiment amoureux, de son expression et de l'ironie dans *Rendre à César*. Tout au long de son œuvre, Yourcenar nuance la cohérence de l'amour, montre la dérision de ses faiblesses : elle présente ses personnages qui, au moment d'être possédés par une passion, veulent prendre leurs distances pour rester maîtres du jeu. Et la marque suprême de cette lucidité désespérée mais salvatrice est à la fois l'ironie qui traverse si souvent le texte et la profession du discours amoureux.

Maria Cavazzuti se laisse séduire par *La Petite Sirène*, car ici l'Autre a une double personnalité, l'ironie du solipsisme comme celle du monologisme, et l'écriture de l'amour est un chemin vers la liberté et le perfectionnement de soi conquis par la douleur. Cette œuvre est un parcours initiatique qui se réalise par le biais d'un rapport d'amour raté : c'est le récit de l'ascèse du personnage par la douleur, microcosme de l'œuvre et de l'écriture yourcenarienne. L'écriture de l'amour devient alors l'écriture d'une voie vers la connaissance. L'amour, à côté du savoir, de l'histoire, du rêve, du sacré, est l'un des dissolvants des personnages yourcenariens pour atteindre leur œuvre au noir.¹⁷

Édith Marcq propose une étude sur « L'empathie ou une manière d'écriture yourcenarienne ». Elle souligne le recours de l'écrivaine à l'identification et compassion de ses personnages, un conditionnement total avec eux. Cette méthode se double d'une espèce de mystique, une magie sympathique, à travers la technique de

¹⁶ *Ibid.*, p. 234.

¹⁷ *Cfr.*, *ibid.*, pp. 263-264.

l'ascète Ignace Loyola. Dans l'écriture yourcenarienne on assiste à un déploiement de la dialectique de soi et de l'autre : l'homme parvient par là à trouver son salut dans la communion intime avec les choses et les êtres.

La communication de Bérengère Deprez traite des mères, des pères, des enfants : suffisantes illustrations de ce qu'elle a qualifié de « dialogue de muets ». La filiation réelle cède souvent le pas à la filiation symbolique.

La réflexion continue dans la même section mais sous l'angle « Esthétique et rapports amoureux ».

Dans ce dialogue de muets et de sourds, Margarita Topliyska introduit l'idée d'une prison due à l'Autre, à la fois lien et entrave. Yourcenar est arrivé à proposer un pacte de préservation de la liberté de l'Autre, de sa différence.

Alexandre Terneuil soutient que Yourcenar prend l'exact contre-pied d'Hadrien proclamant ce qui a servi d'exergue au colloque. Chez notre écrivaine écrire l'amour est identifier cet Autre avec la mort. Il souligne le rapport étroit de l'écrivaine avec les tableaux, en particulier, ceux de Piranèse ou Michel-Ange, qui lui permettront de mieux connaître l'Italie, ou ceux de Böcklin, Dürer, Ruysdael et Rembrandt, qui la « conduiront » dans l'Europe du Nord. La passion amoureuse est décrite et déguisée dans ces tableaux, et Yourcenar et ses sentiments peuvent ainsi disparaître de ses essais sur la peinture.

C'est Enrica Restori qui observe la séduction opposée au discours totalitaire qui tend à la démonstration. Le tableau, reflet du microcosme dans les yeux de Yourcenar, est doublement le secret du peintre, ce qu'il a secrété, exprimé et mis à l'écart.

Teófilo Sanz, dans son analyse de la structure d'*Alexis*, souligne que l'Autre s'appelle Monique, et Alexis comprend que l'Autre implique l'abandon d'une échelle de valeurs unique et que le rituel sacré de la musique permet également d'accéder à la totalité, à l'infini.

Ducharme Marion nous présente ses rencontres avec Yourcenar à travers une architecture d'ombres et de lumières, échos de l'immensité évoquant la beauté des silences. Il présente l'œuvre « Hommage à Marguerite Yourcenar. L'inconfortable

utopie », une suite d'interventions sur l'écrivain et ses deux créatures, Hadrien et Zénon.

Le colloque québécois a essayé de pénétrer l'écriture yourcenarienne surtout sur la base de l'épitéxte et, aussi, sur le plan psychocritique et sociocritique. Cette rencontre aura une prolongation dans le colloque français de l'année suivante, qui analysera en particulier la réécriture et la traduction proposées par Yourcenar.

V.2.2 « Écriture, réécriture, traduction »

En 1997, l'attention de l'équipe yourcenarienne réunie à Tours passe alors à l'enquête « écriture, réécriture, traduction »¹⁸, thèmes au cœur de la création et la personne de Marguerite Yourcenar. Son écriture est en réalité une réécriture et les trois volets de ce colloque se fondent dans l'originalité d'une méthode qui vise à la réactualisation d'histoires, du passé récent ou lointain, que Yourcenar projette vers le futur dans un effort toujours recommencé d'abolir le temps, pour retrouver l'éternité.

La réflexion part du texte d'accompagnement *Source II* et c'est Elyane Dezon Jones qui analyse ce panaché de sources qui alimentent les livres yourcenariens. *Source II* permet d'éclairer la genèse de quelques œuvres, de connaître notre écrivaine dans l'intimité de ses réactions immédiates à ses lectures, et nous livre une perspective d'ensemble de la lecture et de l'écriture de Yourcenar.

Et le quotidien yourcenarien nous est offert, un quotidien présidé aussi par Michel, le père toujours présent dans son œuvre. À travers l'étude proposée par Françoise Bonali-Fiquet, on peut suivre les "notes", les exercices littéraires et les influences apportés par Michel à l'œuvre de sa fille. À travers une minutieuse analyse génétique de *Souvenirs pieux*, qui débouche aussi sur une réflexion psychocritique, on peut noter le motif de l'incommunicabilité, la conscience qu'a l'homme de son enfermement, une certaine inclination pour l'écriture aphoristique qui caractérisent de

¹⁸ Actes du colloque international tenu à l'Université de Tours (France), du 20 au 22 novembre 1997, *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, sous la direction de Rémy POIGNAULT et Jean-Pierre CASTELLANI, Tours, SIEY, 2000, 393 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 539-542.

nombreuses œuvres de maturité de Yourcenar.

Un des textes que l'écrivaine n'a jamais tenté de réécrire est *Alexis ou le Traité du vain combat*. Claude Benoît retrace alors l'écriture de la persuasion du destinataire dans ce roman, cet art que Yourcenar a su si bien mettre en œuvre dès son premier roman. Cette persuasion s'opère par une double stratégie : d'une part, la prise en considération de l'*ethos* et du *pathos*, pour mieux pouvoir toucher le destinataire et obtenir son adhésion, d'autre part, l'exposition des arguments utilisés par Alexis, soigneusement choisis pour atteindre sa culpabilité et démontrer son innocence.

Un coup d'œil maintenant à l'Antiquité avec Rémy Poignault, qui enquête sur le style de *Mémoires d'Hadrien*, en particulier l'*oratio togata*. Ce concept relève de la représentation que nous modernes pouvons nous faire du monde antique. Cette œuvre offre un style empreint de grandeur, où l'élévation de la pensée correspond à la haute tenue de l'expression. On retrouve un style élevé et l'*oratio togata*, cet instrument qui permet de construire une image de la vie en toute lucidité, permet un dépassement des catégories temporelles pour donner à Hadrien une valeur universelle.

Georges Fréris retrouve Cavafy derrière ce roman, en rappelant que Yourcenar se dédiait à la traduction de l'œuvre cavafienne pendant l'écriture de ce roman. Elle était fascinée par l'abaissement et la défaite des mythes chez Cavafy, qui s'inscrivent dans la trajectoire transhistorique du temps. Par une étude comparatiste de la conception de la décadence et de l'histoire entre l'œuvre poétique de Cavafy et les mémoires yourcenariens, il semble que notre auteure ait pris conscience de la pensée grecque et ait découvert et acquis la sagesse et la maturité à travers la contemplation de la jouissance. Elle a identifié et juxtaposé les images du passé à celles du présent, disposé le passé pour mieux rendre plus lucide l'actualité.

La technique descriptive de la réalité se trouve aussi au centre de la communication proposée par Valeria Sperti, à côté de la reconstitution de l'identité de la voix racontante, en particulier dans *Le Labyrinthe du monde*. La photographie contribue à la perception nouvelle des modalités de la mémoire et à l'élaboration des techniques originales de description et de recreation littéraire des souvenirs. Yourcenar narrativise cette technique pour fixer pour longtemps ce que la mémoire

oublie et pour sonder le futur caché dans les détails moins évidents : les photographies sont des pièces-témoins de l'histoire. Et la fiction se met au service de l'inoubliable, devenant ainsi procédé mémorial.

De son côté, Maurice Delcroix propose une réflexion sur les confidences sexuelles absentes dans *Quoi ? L'Éternité*. Tout particulièrement, cet article propose une étude sur des extraits d'une lettre de Gabriël Mael, à propos d'"écrire l'orgie". Delcroix souligne au sujet de l'orgie au sens grec antique de liturgie érotique que l'écrivaine expose son sacré essentiellement dionysiaque ; elle veut montrer à quel point Jeanne accède à une sorte de dépassement de soi, à renoncer aux limites de la personnalité. L'absence des confidences sexuelles est due au fait que le sacré, qui excède et transcende l'individualité des personnages, excède et transcende aussi la parole individuelle et le concret toujours désolant des situations amoureuses réelles.

Comme toujours dans la "lecture" de l'œuvre yourcenarienne, le paratexte informe le lecteur sur la vision que l'auteur a du monde, sur son expérience de vie et sa notion de la littérature. Teófilo Sanz s'intéresse à ces textes de *contour* et met l'accent sur l'écriture comme activité transitive. Grâce au discours préfaciel, le lecteur peut constater les rapports que la littérature yourcenarienne établit avec d'autres textes ; on parle ici d'intertextualité car le paratexte dévoile à travers des citations les relations de coprésence entre ses textes et ceux de la littérature universelle. Le lecteur peut ainsi atteindre l'humain et l'universel à travers une meilleure compréhension des idées présentes dans la fiction.

À son tour, Wim Bots souligne que notre auteure, dans ces textes, a réfléchi sur soi-même, sur l'humain, sur le quotidien, mais elle montre aussi ses pratiques littéraires. Pour cette raison son œuvre est à la fois un document, révélant sa vision du monde, et un monument, invitant à l'analyse littéraire, à la litote. Avec cette figure de style, Yourcenar transmet sa conviction qui tout être humain rentre dans l'ordre de choses de l'univers.

Le couple réel auteur-lecteur est doublé d'un narrateur-personnage et d'un narrataire-personnage. Brian Gill cherche à nuancer et étoffer ces possibilités en retraçant les signes de l'auteur et du lecteur dans *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au*

noir. De cette analyse proposée, on peut affirmer que le discours extra-représentationnel du premier texte est un lieu privilégié des signes de l'auteur ; tandis que le lecteur du deuxième livre arrive à attribuer à l'auteur les positions idéologiques de l'instance narrante voire toute opinion exprimée par l'auteur. Le lecteur virtuel de *L'Œuvre au noir* est une personne prête à faire un effort de remembrement historique et narratif, prête à relire, à pénétrer les sources que Yourcenar cite dans la *Note* qui accompagne le texte ; un lecteur qui s'amuse à le faire.

Marlène Maltais est attirée par les présences féminines dans l'enjeu de la narration dans l'œuvre yourcenarienne. Le langage féminin prend une forme différente ici ; une communication silencieuse se coule dans la narration, tout aussi efficace que la parole. L'enjeu de la narration pour le féminin consiste à élaborer une structure discursive parallèle au traditionnel discours réservé aux hommes. Au lieu de chercher à s'appropriier la voix publique et audible réservée à la masculinité, la narration yourcenarienne développe sa féminité dans l'intimité de l'espace littéraire, avec un langage aphone, voilé dans l'univers de Yourcenar.

Blanca Arancibia se questionne sur le désir d'architecture dans la pensée yourcenarienne. Dans le parcours des œuvres romanesques, ce désir émerge à travers l'histoire racontée et les personnages qui la racontent. Yourcenar recherche dans son écriture le secret des arts plastiques et leur évolution à travers le temps. Et cette exégète retrace la dynamique qui rapproche rythmiquement construction et destruction, architecture et devenir, car l'écrivaine avec le recours aux arts cherche à combattre l'informe, le hasard et, surtout, le devenir.

Dans la représentation de la réalité effectuée par l'écrivaine, le corps l'aide à construire « le sens et les sens » de son écriture. À l'intérieur des *Nouvelles orientales*, dans le détail, on peut suivre les traces des restes inertes du corps en compagnie d'Erica Restori. Le corps, lieu d'inscription et de transmutation de tous les codes, est aussi l'éternel lieu d'appui du hasard qui prime sur lui et qui en imprime la peau. Et quand le physique s'évanouit, la mort entre en scène comme dans *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au noir* et *Un homme obscur*. Elena Pessini donne une réflexion à ce sujet en soulignant les raisons qui conduisent Yourcenar à choisir ce thème :

écrire la mort lui permet d'approcher de très près sa propre fin. La mort représente un des moments d'entrée en scène de l'universel dans lequel l'écrivaine fait revivre à son personnage la sacralité d'une expérience universelle. Selon Pessini, dans ces trois romans il y a des constantes qui lient ces textes, où les rythmes des corps et les exigences de l'esprit se mêlent. Dans ces images imprégnées de mort, on peut trouver la pratique yourcenarienne de l'approche de l'inconnu, une pratique comble du vide, le vide représenté par le texte sur son dernier voyage, jamais écrit par Yourcenar.

Manuela Ledesma propose quelques images du vide, à partir de l'œuvre *Un homme obscur*, à travers les différentes éditions. Nathanaël, personnage proche de l'idéal bouddhique dans l'œuvre yourcenarienne, est le symbole du vide pour sa maladie qui va accélérer cette sensation, qui va le séparer du reste des hommes. Il s'agit d'un vide qui est tout d'abord acceptation du désespoir, puis attente consentante de la mort. Donc la maladie est seulement un alibi pour se retrancher dans la solitude de celui qui est seul et qui aime rester dans cet état ? La question reste ouverte.

À côté de l'écriture, il y a la réécriture, procédé tant aimé et pratiqué par Yourcenar.

Ana De Medeiros offre une analyse génétique des *Nouvelles orientales*, sur la base de l'étude proposée par Béatrice Ness à l'occasion du colloque de Tours du 1988, *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*. Cette intervenante établit des correspondances thématiques entre les contes de ce recueil, en soulignant que notre écrivaine a organisé et renforcé ses textes selon un principe binaire, pour conférer au tout une symétrie thématiquement fort prononcée.

Yourcenar adorait réécrire les mythes, comme en témoigne la pièce *La Petite Sirène*, texte tiré du conte de Hans-Christian Andersen. En suivant la réflexion proposée par Maria Cavazzuti, on note que les deux écrivains emploient la structure du double (sirène et princesse) inscrit dans l'ambivalence de la nature de la sirène et dans le mythe qui en découle. Ils utilisent l'écriture pour se connaître, pour mener une quête et une enquête sur eux-mêmes ; ils se reflètent dans les créatures poétiques qu'ils décrivent, cherchant à transformer leur mélancolie, leur faiblesse existentielle en une force créatrice.

Si on suit le parcours suivi par Bérengère Deprez au sujet des corrections apportées par Yourcenar, on remarque le fort désir de l'écrivaine de réécrire, remettre plusieurs fois l'ouvrage sur le métier, même « quand l'écriture conduit l'attelage ». En particulier, la genèse du premier chapitre de *L'Œuvre au noir*, écrit à partir de *D'Après Dürer*, est minutieusement retracée par Francesca Melzi D'Eril Kaucisvili. Elle remarque les différences substantielles parmi les diverses versions, avec les corrections à la main de Yourcenar, qui aboutiront à la parution de l'œuvre définitive. Dans cette réécriture, Edith Marcq remarque la naissance d'un protagoniste, le prier des Cordeliers. Sa naissance est symbolique, il a une âme, même s'il continue à être une simple figure fictive, une personne de papier. Sa renaissance à travers la réécriture est symbolique également ; après sa mort, le prier va encore protéger à sa manière Zénon.

On passe maintenant à l'œuvre *Anna, soror...* avec María José Vázquez De Parga. Elle retrace les changements par rapport à l'histoire, à l'action, mais aussi de nature orthographique, syntactique, sémantique et morphologique. La signification de ce roman se trouve exactement dans les deux versions du texte, pour compléter et nuancer le symbolisme de l'œuvre et pour rendre plus notable l'inceste. De cette façon, Anna n'est plus dans le corps, elle devient quelque chose de nouveau, elle commence à renaître, elle arrive à réussir son œuvre.¹⁹

À son tour, Carminella Biondi donne une réflexion sur le parcours qui va de *D'Après Rembrandt* à *Un homme obscur*, à travers la postface donnée par Yourcenar, en retraçant les "différents" Nathanaël. Ce personnage représente le miroir où se reflète le mieux l'univers androgyne de l'écrivaine, qui vise à la plénitude de l'être en harmonie avec le Tout.

Et important aussi est l'hommage de Yourcenar à Thomas Mann, étudié par André Maindron, texte consacré par notre auteure à Mann en 1955, avec les diverses modifications apportées. En suivant cette analyse, on peut noter la correction du style opérée par l'écrivaine, l'évolution de ses préoccupations, l'accent mis sur l'hermétisme, l'érotisme, l'intérêt porté à l'alchimie.

¹⁹ Cfr., *ibid.*, p. 255.

À côté de ce texte, la réécriture de l'essai *Le Cerveau noir de Piranèse*, examinée par Alexandre Terneuil, en se focalisant sur le problème de l'évolution du sens du texte que cette réécriture pose. Cette étude porte sur l'analyse des variantes du texte et de leur signification quant au processus de la réécriture pour Yourcenar. Terneuil examine d'abord les mots du texte, en particulier, le titre, l'emploi des majuscules, le vocabulaire ; on passe après à la structure référentielle du texte, dans le détail, la référence intertextuelle, le discours citationnel. On constate alors que l'écrivaine a insisté sur les changements thématiques de la première version jusqu'à la définitive, avec une réécriture qui opère à la fois sur l'objet de la description et sur les descriptions elles-mêmes, et qui se manifeste comme renouvellement de l'outil critique de son auteure, et comme alternative du *Temps, ce grand sculpteur*.

Les neuf communications dont nous avons donné une analyse démontrent la préférence pour une approche totalement génétique pour pénétrer ce sujet : la réécriture est strictement liée aux feuilles de brouillon, de préparation, de notes qui accompagnent chaque œuvre.

Le dernier volet du colloque est dédié à la traduction, proposée par Yourcenar pour les écrivains "étrangers" et reçue pour ses œuvres à l'étranger.

Philippe Brunet d'abord enquête sur les traductions de la poésie grecque ancienne de l'écrivaine, en particulier les traductions de Sappho. Cet exégète compare la version yourcenarienne avec des traductions anciennes et peu connues, et souligne la singularité langagière et formelle de ces vers. Dans ces textes Yourcenar a su effleurer l'éternité, et conférer un aspect indéfini, atemporel. À son tour, Francesca Counihan se focalise sur les traductions d'Hortense Flexner, des Negro Spirituals, d'Amrita Pritam, qui posent d'une manière aiguë les problèmes inhérents à toute traduction. Cette réflexion se fonde sur les préfaces données par notre écrivaine, qui révèlent la démarche utilisée, les choix opérés. Kathleen Shields, de son côté, analyse la traduction du roman *The Waves* de Virginia Woolf, en la comparant avec une autre traduction de la même œuvre donnée par Cécile Wajsbrot. Selon cette intervenante, la traduction de Yourcenar est la plus réussie, pour sa qualité, pour la création d'un

système littéraire près du lecteur cible, en soulignant son rôle de médiatrice, entre écriture et lecture.

Selon Élène Cliche, il faut parler plutôt de recreation et de transformation par la force de l'écriture yourcenarienne. Elle s'est dédiée tout d'abord à une lecture interprétative, elle a su rendre un texte à travers un transfert de significations, de nouvelles combinaisons, d'un texte à l'autre. Pour terminer, on assiste à des réflexions sur les traductions des œuvres de Cavafy, en commençant par l'étude de Marie Orphanidou-Frérès, « traduire ou réimaginer » l'auteur grec. Dans ces traductions, on note une Yourcenar novatrice, car elle a voulu rendre plus moderne et plus proche du lecteur français le texte grec, voire exprimer sa propre conception sur l'idée de la décadence du corps, de l'amour, de l'homme. L'écrivaine française a réimaginé, au sens de la poétisation, l'activité littéraire du poète, avec son propre tempérament, son apport personnel à la langue, ses dons d'écriture, son style. Il y a une interaction constante entre la traduction et la création, un enrichissement incessant et réciproque, au point que le texte-source reste une simple source d'inspiration, de réimagination, pour une nouvelle création.

Christiane Odile Papadopoulos souligne ainsi les difficultés de la traduction littéraire des poèmes cavafyens par Yourcenar, en particulier pour rendre les mêmes rythmes, sons, langue du texte cible, jeux de correspondance, thèmes. Pour cette raison, cette exégète se dédie à une comparaison de deux textes et remarque que notre écrivaine a réécrit les poèmes cavafyens pour le lecteur intratextuel. Elle a réussi à rendre dans une partie de ses traductions la voix de Cavafy, différente de la sienne, mais qui parle de sensations et d'émerveillements qui étaient également les siens.

De son côté, Lucile Desblache se focalise sur les traductions de negro spirituals, en comparant, en particulier, les versions du chant de Géorgie, recueilli par Lydia Parrish, et le texte *Vision béatifique* de Yourcenar. La réappropriation yourcenarienne laisse percer le message historiquement et spirituellement émouvant de la nature de tout homme, l'être esclave, destiné à la mort, et qui aspire à la paix.

Pour conclure, Jean-Pierre Castellani rappelle que notre écrivaine a été aussi traduite, par sa compagne Grace Frick qui a transposé son œuvre en anglais. Et même

son texte *Quoi ? L'Éternité* a été transposé en castillan, travail dans lequel cet intervenant retrace des erreurs, des altérations de ponctuation, de typographie et d'orthographe. Il remarque aussi les faux sens et contresens qui mettent en cause le sens du texte et qui perturbent la lecture. Ainsi on perd la singularité du texte de départ et on aboutit à une sorte de texte sans âme ni saveur ; on perd les nuances présentes autour des mots qui sont la trace du travail de leur élaboration.

Toute cette section semble être alors construite particulièrement autour de l'approche lexicale et sémantique, de l'analyse des mots et de leur emploi, signe d'une haute attention au destinataire du texte réécrit ou reproduit.

Les trente-deux intervenants de cette rencontre se dédient ainsi à cette réécriture qui vise à réactualiser des histoires passées ou lointaines ; des histoires qui sont projetées par l'auteure vers le futur, dans le but de retrouver l'éternité. Ce colloque est centré sur cette distillation qui approche les réflexions d'une relecture psychocritique et sociocritique de l'œuvre yourcenarienne, envisagée comme une forme de dépouillement.

V.2.3 Une « écriture de l'exil »

Les vingt-neuf communications présentées à l'occasion du colloque de l'Université de Kent en 1997, *Marguerite Yourcenar. Écriture de l'exil*²⁰, constituent une espèce d'errance consentie dans le labyrinthe de l'œuvre yourcenarienne. Le thème de la rencontre est strictement lié au réel vécu par l'écrivaine, son exil américain comme « élément déclencheur » dans la production littéraire yourcenarienne.

Michèle Goslar, Jean-Pierre Castellani et Lucile Desblache éclairent l'ambiguïté de la notion d'exil chez Marguerite Yourcenar, par ailleurs approchée de la correspondance avec Jean-Paul de Dadelsen, comme le rappelle Maria José

²⁰ Actes du colloque international tenu à l'Université de Kent à Canterbury (Angleterre), du 16 au 19 juillet 1997, *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*, sous la direction de Ana de MEDEIROS et Bérangère DEPRESZ, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 1998, 286 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 543-545.

Vazquez de Parga, et l'ensemble de la correspondance de l'écrivain, comme le souligne Ana de Medeiros.

Goslar s'interroge sur les raisons du silence de la production littéraire durant l'exil de l'écrivaine (1939-1951) et sur son lien avec l'éloignement de l'Europe. Cette période a été une longue et lente convalescence, même si dans cette dizaine d'années elle a produit des petits écrits qui témoignent du vide intérieur et de l'exil pas seulement géographique, mais aussi littéraire.

Castellani se concentre sur *Denier du rêve*, pour examiner les rapports entre la biographie de Yourcenar et les caractéristiques du statut de l'écrivaine exilée. Pour elle l'espace physique est assez peu important car elle a le sentiment et la volonté de porter l'univers entier à l'intérieur de ses malles. « Son errance est studieuse, curieuse, obstinée, et accompagne et alimente son écriture ».

Desblache étudie l'impact de l'exil dans la production créatrice yourcenarienne, sous trois conséquences : linguistique, littéraire et d'ordre spirituel ou philosophique.

Dans les textes échangés entre l'écrivaine et Dadelsen, le temps passé, présent et futur se mélange et se tresse : ce que Daselsen connaît du passé, soupçonne du présent et prévoit de l'avenir, s'est accompli pour notre femme de lettre.

Medeiros souligne que dans sa correspondance la romancière revient à l'exil géographique, et à la fois social et sexuel, pour lui prêter une nouvelle signification. L'exil américain provoque une forte nostalgie de l'Europe, mais il aide Yourcenar à atteindre un détachement et un dépouillement propices à la création littéraire. D'une part, *Alexis ou le Traité du vain combat* représente le héros/narrateur qui hésite au moment de s'exiler ; de l'autre, *Un homme obscur* montre l'exil comme le seul accomplissement possible pour un individu ignoré de tous, comme pour tout le monde qui se reconnaît en Nathanaël. Ainsi l'exil devient le symbole universel de la solitude humaine.²¹

Pour ce qui concerne le premier exil, la naissance, et le dernier, la mort, on peut parler de déracinement primordial de la naissance et de patrie perdue qui ne laissent à Yourcenar que l'écriture, pour la reconstruction fragilisée, et la fratrie, pour la

²¹ Cfr., *ibid.*, p. 32.

compassion souvent démentie, comme le remarquent à propos d'*Alexis*, Maurice Delcroix et Carole Allamand. Allamand se propose d'envisager l'origine de cette lettre qui marque un déplacement, une séparation de corps, un drame universel. L'écriture yourcenarienne se montre comme la conjuration systématique du malheur de l'écrivaine. Écrire pour Yourcenar comme pour Alexis sert à s'extraire de la condition de sujet exilé, à sacrifier sa position de sujet en vue de réintégrer l'indistinction originelle, la dyade constituée de la mère et de l'enfant.

Valeria Sperti, Carminella Biondi, Elena Passini, Ellen Munley, Claude Foucart, Enrica Restori, explorent les facettes de l'exil, l'errance, la distance, le voyage. Exil mouvant et exil immobile, tentation des racines et celle de déracinement, quête des origines et celle des fins.

Sperti s'arrête sur les différences entre voyage, en tant qu'éloignement épisodique d'un centre, errance, parcours mobile changeant continuellement de destination, et exil, qui exclut toute possibilité de retour. Dans la trilogie du *Labyrinthe du monde*, l'espace géographique est marqué par deux plans topologiques distincts : le premier se compose d'un mouvement centripète qui détermine la présence, la vocation à la sédentarité et à l'immobilité des personnages ; le deuxième, centrifuge, dynamise l'espace extérieur dans un mouvement de départ, d'infidélité aux origines, nécessaires pour l'accomplissement du voyage. Et le mouvement de l'écriture de cette trilogie semble suivre un parcours analogue à celui de l'errance.

Biondi s'interroge sur la pulsion à l'errance de Zénon et retrace les différences essentielles entre exil et errance : le premier toujours accompagné par l'idée d'un retour, même si mental, au lieu d'origine ; la deuxième s'insère dans les flots du mouvement perpétuel. Et l'inquiet Zénon arrive au lieu de l'errance immobile, où tous les parcours s'arrêtent et toute lutte s'apaise, sans angoisse et sans frisson de l'inconnu.

Passini parle du traitement de la demeure, pratiquement absent, même si les maisons ne manquent pas, comme en témoignent le texte d'*Alexis*, celui de *La Nouvelle Eurydice* et celui du *Coup de grâce*. L'espace intérieur des demeures et

l'espace ouvert environnant réitérent la figure géographique du labyrinthe. Yourcenar guérit ses personnages de la tentation de la maison où ils pourraient enfoncer leur âme ; et les guérit aussi de la tentation d'une errance sans fin, d'un vertige.

Seul le moment de la mort [...] dit si l'architecture est suffisamment solide, si le souvenir des expériences [...] ne crée pas un moment/mouvement de dispersion, mais au contraire l'instant où l'être se rassemble pour accomplir son dernier voyage.²²

Selon Munley, le dialogique sert à accompagner le lecteur dans les voyages d'Hadrien et Zénon, deux exilés seuls et reliés à tout, deux modèles d'érudition et de tolérance. Leur exil peut être conçu comme lieu de rencontre et leur errance, au niveau narratif et thématique, amène la créativité et ouvre l'homme au monde.

Les *Mémoires d'Hadrien* ne contiennent pas une seule ligne de dialogue. Toutefois, le texte de Yourcenar est si régulièrement tissé, si homogène, si attentif à tenir ensemble le particulier et l'essentiel, que chaque phrase a "tout le nécessaire".

Foucart présente une réflexion sur la distance, instrument qui peut varier dans les mains de l'écrivaine en suivant les besoins imposés par la nécessité de faire "vivre" les faits, de leur donner une place dans l'échelle variable du réel. L'errance devient ainsi l'élément essentiel dans la vision de la littérature de Yourcenar ; elle assure la sauvegarde des limites à l'intérieur d'un univers qui se caractérise avant tout par l'écart entre le passager et l'immensité.

Restori rappelle d'abord l'exil comme chute dans le temps, sa dimension existentielle à l'origine de chaque individuation et de toute naissance qui nous abandonne à l'irréversibilité du temps. Yourcenar arrive à convertir le temps en espace, à le replacer pour lui trouver un sens, une direction, un ordre et essayer de se trouver soi-même.

Sally Wallis se demande si le labyrinthe est « exil ou patrie retrouvée ». Yourcenar arrive à sauver ses personnages de l'oubli, à leur faire retrouver une existence authentique et permanente dans sa création artistique. L'exil qui est leur existence dans tous les sens devient une patrie retrouvée à plusieurs reprises dans et à

²² *Ibid.*, p. 70.

travers la structure labyrinthique du texte, un pillage prudent des archives historico-culturelles et une rupture fréquente du temps linéaire.

Plus subtil, Rémy Poignault traite de l'exil d'Hadrien, qui explore les frontières, le *limes* de l'empire romain, en matière de choses et d'êtres, d'idées et de faits. À la fin de sa vie, Hadrien se retire dans sa villa pour se concentrer sur lui-même et pénétrer dans un nouveau monde, lieu de la résolution des contradictions ; ainsi l'exil volontaire abolit les frontières, le centre et la périphérie se confondent.

Les figures de l'exil abondent dans l'œuvre yourcenarienne.

Béregère Deprez offre une réflexion sur Zénon, le chercheur de lui-même, à partir d'une analyse génétique des deux chapitres, celui qui ouvre le roman et celui qui donne l'occasion aux deux aventuriers, Zénon et Henri-Maximilien, de faire un bilan. L'un en route vers le pouvoir, l'autre vers le savoir. La conversation à Innsbruck annonce la fin qui seule rachète en l'oblitérant la vanité de l'exil, la mort.

Kajsa Andersson se focalise sur *La Petite Sirène*, exclue à la fois de son monde originel et de son milieu d'adoption. Marlène Maltais passe par Marcella fuyant ses masques : le héros yourcenarien trouve dans l'exil la réponse à son refus d'un système ou d'un destin ou d'elle-même. Marcella est le seul personnage qui opère la rupture ; par ses exils, elle assume les conséquences de sa volonté d'être unique, purement et simplement Marcella. Frederick et Edith Farrell et André Maindron explorent cette dimension. Les Farrell considèrent que le thème de l'exil acquiert son importance pour son lien avec l'abandon ; pour cette raison les histoires de Yourcenar se succèdent en traitant des abandons ou des exils. En soulignant qu'en exil volontaire on est libre, les Farrell abordent le thème de la liberté, une séparation des valeurs et une liberté de voir objectivement le monde et vers l'avenir.

Maindron donne une réflexion sur l'Angleterre et la France, terres d'exil pour le père de Yourcenar, la première choisie pour sa fuite, la deuxième devenu « l'aveu d'une défaite »²³ après la mort de Berthe et de Noémi. Même si son véritable exil est intérieur, « comme le cultive et l'exalte un Occident chrétien qui se délecte de

²³ Marguerite YOURCENAR, *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 1977, p. 357.

dualisme et de passion, comme le dénonce un Orient bouddhiste de toute la douce force de sa compassion »²⁴.

À ce propos, Teófilo Sanz s'intéresse à l'exil intérieur d'*Anna, soror...* Dans ce récit, Yourcenar offre une fresque extraordinaire d'une époque où cohabitent deux formes du mysticisme : celle héritée de l'Antiquité si chère aux penseurs de la Renaissance et celle imprégnée d'un baroque déchiré qui caractérise la Contre-Réforme. Et l'exil intérieur est ici une sereine répétition de la suprême forme de la vie qu'est la mort.

Marie-Bernard Constant donne un essai de littérature comparée sur Yourcenar, Umberto Eco et Edgar Allan Poe, un détour sur le monde de l'art. Sur la base de son étude comparatiste, Constant traite de l'ex-île, l'île du jour d'avant les expéditions coloniales, qui est en relation avec l'île du Mont-Désert.

Piranèse, Poussin et Rembrandt se prêtent admirablement au jeu de l'exil yourcenarien, comme montrent les analyses d'Alexandre Terneuil et de Nigel Saint.

Terneuil focalise son attention sur les textes sur l'art yourcenariens, profondément marqués par son isolement, mais qui deviennent l'occasion d'une reformulation complète de sa vie en pleine liberté d'expression. Ces écrits sur l'art sont le reflet de la situation intellectuelle et morale du moment de Yourcenar. « Peindre l'exil, c'est donner un corps et une histoire à qui n'a plus de présent, que l'on prive de son passé et qui s'inquiète de son futur »²⁵.

Saint présente une réflexion sur le tableau de Poussin *Et in Arcadia ego*, où la mort lance un défi contre la représentation et Yourcenar reprend le combat contre la défaite du désir de transmettre dans l'écriture ses propres expériences. L'essai « Une exposition Poussin à New York » fait face à l'année 1940, en chargeant le peintre de demander à l'écrivaine les limites possibles de la mise en scène et de la narration de ces histoires d'amour, de mort, histoires de l'Histoire.

Jeanine Alesch se concentre sur la conception de la littérature et sur son évolution chez Yourcenar, à travers les figures de Carlo Stevo de *Denier du rêve*, de

²⁴ *Ibid.*, p. 88.

²⁵ *Ibid.*, p. 200.

Léo Belmonte d'*Un homme obscur* et de Stanislas de *La Nouvelle Eurydice*, personnages marginalisés, exilés par l'écrivaine. Ces figures font transparaître une image de leur créatrice qui revient de l'exil qu'elle s'est imposé pour aborder plus directement les secrets qui entourent sa naissance et les fantasmes de son enfance. Ces œuvres fictives mènent l'auteur à faire face aux vérités centrales de sa vie.

Enfin, Osamu Hayashi a réuni Yourcenar et le poète japonais Bashô, dans leur quête des ancêtres et de leur dimension d'artiste. Les deux sont liés par le même geste d'écriture et par le même amour pour l'écriture qui permet à l'homme de sortir de sa terre d'exil qui est la vie et de surpasser le temps et l'espace. Les deux se sont rencontrés sur la même route qui mène vers la région immuable de l'Art.

L'analyse de cette rencontre montre clairement que le thème central a conditionné les choix d'approche des intervenants, qui manifestent une prédilection pour l'analyse sociocritique, sans oublier la forte influence des textes critiques d'accompagnement de l'œuvre yourcenarienne. La réflexion continue dans l'année 2000, quand on se donne rendez-vous en Italie pour analyser l'écriture des essais.

V.2.4 L'écriture des essais

Le colloque italien *Marguerite Yourcenar essayiste, Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*²⁶ propose l'étude des écrits non fictionnels de l'écrivaine, les écrits de la pensée, de la méditation, des lettres et du roman-essai dont la littérature connaît l'importance au XXe siècle, des traits peu connus de Yourcenar, pour lui restituer son intégralité et sa juste dimension dans le panorama culturel de ce siècle.

Dans cette image de Yourcenar essayiste on peut retracer toute une pensée de l'auteur, du discours de l'auteur et du discours sur l'auteur. L'analyse de la critique d'écrivain, de ses modes de réception et de production, permet d'éclairer la

²⁶ Actes du colloque international tenu à Modena, Parma et Bologna (Italie) du 5 au 8 mai 1999, *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, sous la direction de Carminella Biondi, Françoise Bonali Fiquet, Maria Cavazzuti et Elena Pessini, SIEY, Tours, 2000, 328 pp.

Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 550-553.

constitution par les écrivains et leurs lecteurs, de cette figure. C'est en effet en partie dans la lecture des essais que se construit, dialectiquement avec l'auteur, la figure de l'auteur.

Une étude de Maria Cavazzuti sur les « Visages de l'Europe dans l'œuvre critique » de Yourcenar précède les cinq sections dans lesquelles s'organise cette rencontre. Dans toute l'œuvre yourcenarienne le lecteur rencontre les visages multiples et changeants de l'Europe. Son écriture critique comme ses œuvres érudites romanesques et poétiques esquissent le portrait d'une civilisation aux traits changeants, empruntés même à d'autres cultures ; la civilisation européenne s'est nourrie de théories philosophiques, conceptions religieuses, portraits de grands personnages historiques. Toute son œuvre représente une immense fresque de l'Europe, un grandiose tableau où érudition, création romanesque et écriture critique s'échangent avec constance et résultat.

Le premier volet, « Les arcanes de la création », s'intéresse aux figures de la création dans les essais : la création comme dialectique d'engagement-dégagement, l'idée d'une esthétique de la transmutation, l'attention paradoxalement accordée par Yourcenar à l'informe, la place de la mémoire, du travail du temps, de la technique de *l'explication*.

Les essais sont aussi le lieu d'un affleurement du biographique pour Yourcenar ou pour ceux dont elle parle, laissant place à un double mouvement, en apparence contradictoire, que Bérengère Deprez désigne au seuil du volume comme "engagement-détachement". L'écrivaine accorde à ces écrits une fonction d'approfondissement de la connaissance, elle y donne ses réflexions sur la tragédie écologique, les crimes politiques et les bris de cultures considérées comme centrales. Ainsi son *Diagnostic de l'Europe* devient un diagnostic de la planète avec lequel Yourcenar invite les hommes à changer, à améliorer la vie. L'essai chez Yourcenar se présente d'abord comme un genre "neutre", disposant ainsi subtilement de son pouvoir exhortatif. On pourrait ainsi infléchir les conclusions des auteurs dans ce sens : ce ne sont pas seulement des principes, des déclarations esthétiques de

Yourcenar qui peuvent se lire dans ses essais, mais aussi la mise en place d'une conception et d'une pratique de la parole auctoriale.

Le questionnement généalogique enfin recouvre la valeur de l'histoire dans le processus de création de Yourcenar, et la volonté universaliste qui s'imprime dans cette vision de l'histoire et apparaît ici dans plusieurs études.

À son tour, Nicole Bourbonnais souligne une autre ligne de force de l'essai yourcenarien dans l'attention portée à ce questionnement "généalogique" : l'essai construit des parentés, pour l'auteur et pour sa culture. Yourcenar se choisit des pères, et c'est, bien sûr, un effet de l'aspect réflexif de la critique d'auteur, à la fois portrait et autoportrait : « La personne comme l'œuvre est tributaire de multiples lignes généalogiques »²⁷. La triade corps-douleur-origine que l'écrivaine incorpore à son histoire personnelle semble déterminante pour l'acte créateur.

Les traits génériques que Yourcenar actualise dans l'essai sont en fait ceux qui dessinent son visage d'écrivain classique : une « *auctoritas* quasi souveraine qu'elle exerce sur ses lecteurs »²⁸. Seconde caractéristique : la clarté. Un élément de caractérisation formelle de l'essai apparaît là aussi, au fil des articles, comme le reflet d'une qualité spécifique de Yourcenar. Un des textes du *Temps, ce grand sculpteur*, « Jeux de miroirs et feux follets », semble aborder, selon Claude Benoît, trois aspects de l'insaisissable chez Yourcenar. Elle y souligne la part de l'irrationnel, de l'imprévisible, de l'occulte latents dans l'activité créatrice. Le parcours vital et les chemins de l'imaginaire s'imbriquent et s'enrichissent mutuellement ; pour cette raison la réflexion sur la création littéraire recouvre une réflexion sur la vie, signe d'une curiosité de l'écrivaine envers l'inconnu, l'impénétrable, le mystérieux, dans une recherche permanente du sens de la vie et de l'univers.

Sur la base de la correspondance yourcenarienne, Valeria Sperti remarque quelques réflexions de l'écrivaine sur la mémoire et l'imagination, en particulier, sur la place que le souvenir occupe dans la constellation psychique et littéraire de l'auteure, sur les distorsions de la mémoire. Et les jeux et les pouvoirs de la mémoire

²⁷ *Ibid.*, p. 42.

²⁸ *Ibid.*, p. 47.

et de l'imagination engendrent l'écriture. Tout au long des évolutions de la forme de l'écriture critique de Yourcenar, Catherine Golieth souligne la permanence de la pratique intellectuelle de l'explication et propose, au croisement de la philosophie et de la littérature, une réflexion sur la pensée critique de l'écrivaine du côté de la création, sur la voie de l'être dans le langage. Entre tradition et modernité, la poursuite de l'explication au cours du cheminement critique de Yourcenar est une conception de la littérature comme exercice de lecture, plaisir, connaissance de soi. « Cette conception humaniste conditionne une critique qui philosophe pour réduire l'écart entre le lecteur et la critique d'une part, et l'œuvre d'art d'autre part, au point de nous révéler l'être créateur... »²⁹.

On accompagne alors Christane Odile Papadopoulos à la recherche de la voix de l'autre conduite par Yourcenar. Et cela grâce à un rappel à des éléments qui sont communs aux arts, en particulier, à la musique, pour sa spatialisation du temps, à la peinture, qui tend vers le temporel, et à l'écriture, car elle fixe le temps et l'espace. C'est à l'intérieur du cercle des arts représentatifs que l'écrivaine a réussi à trouver la voix de l'autre, une voix qui peut traverser les temps, devenant intemporelle : le temps se confond avec l'espace et le son avec la matière. En suivant la réflexion d'Anne-Marie Prévot, le temps est « l'expression poétique d'une métamorphose paradoxale », à travers l'analyse pragmatique du *Temps, ce grand sculpteur*. Dans cette œuvre, Yourcenar accorde au temps une fonction de stabilité dans l'instabilité des êtres et des choses, qui se voit dévorateur-créateur.

De son côté, Michèle Goslar propose de placer le volume de *Sources II* dans la catégorie des carnets de notes, qui n'accompagnent pas une œuvre en particulier, plutôt toute la vie de Yourcenar. Son œuvre romanesque et critique est particulièrement prégnante aux descriptions d'œuvres d'art. Alexandre Terneuil précise les différentes fonctions descriptives, narratives et thématiques de ces œuvres, retrace les choix opérés par notre écrivaine, à travers une analyse psychocritique. Dans le détail, Yourcenar suit les trois grandes fonctions descriptives des commentaires : la fonction psychologique, qui permet de caractériser les personnages

²⁹ *Ibid.*, p. 81.

à travers leur réaction ou leur rapport à l'œuvre d'art ; la fonction rhétorique, qui consiste à rendre l'effet de l'art sur un des personnages du récit ; la fonction ontologique, qui amène vers une description qui véhicule du savoir et symbolise le sens même de l'œuvre. Et Yourcenar raconte une image en insérant, dans la narration, la description d'une œuvre d'art. Pour elle écrire la peinture prend des formes diverses : comparaison, caractérisation ou encore, effet de l'art, la description envisage les différents aspects de l'image sans interférer sur le cours du temps dans le récit.

En cela, on peut retracer la diversité formelle et stylistique de l'écriture critique de Yourcenar, surtout pour ce qui concerne les textes consacrés à l'art pictural de Piranèse, pour la prédilection pour l'architecture et l'organisation des espaces, et Rembrandt, pour son effacement des lignes et des formes. Selon Francesca Counihan, l'intention de l'écrivaine est de mettre l'accent sur ce qui entoure un tableau ; l'analyse artistique et le commentaire rationnel sont presque absents : nous sommes en plein dans l'expérience esthétique et subjective du tableau. L'écriture critique suit une évolution parallèle à celle de l'écriture de fiction, pour cette raison ces textes font partie intégrante de son œuvre créatrice, au même titre que les œuvres romanesques.

La critique d'auteur proprement dite est traitée dans la seconde section, « Regard sur les écrivains » : Yourcenar et Montaigne, d'Aubigné, Thomas Mann, Schlumberger, Mishima, Borges.

L'admiration suscitée par Montaigne, par sa faculté de faire entendre sa voix à travers son écriture, porte à un parallèle curieux entre les parcours des deux écrivains. Wim Bots remarque que leurs écritures respectives, orientées sur la recherche de l'authenticité tonale, unies par l'agencement d'éléments sémantiques, grammaticaux, rythmiques et phoniques, sont différemment belles. La recherche de *claritas* de l'essayiste correspond à l'organisation de son œuvre par la romancière, et la pratique de l'essai chez Yourcenar révèle une *intention* d'écrivain.

À côté de Montaigne, l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné aussi a influencé la pensée yourcenarienne, au sujet des aspects de l'horizon éthique et esthétique. En suivant l'étude de Teófilo Sanz, Yourcenar nous fait revivre, à travers la lecture de

D'Aubigné, une époque de l'histoire qui est à la base d'une profonde réflexion sur ses préoccupations. Les *Tragiques* ne représentent pas seulement une lecture intéressante, mais une force créatrice en donnant dynamisme à l'œuvre étudiée. Le travail proposé par l'écrivaine sur ce livre est imprégné d'une forte empreinte éthique.

André Maindron suit le parcours mené par notre auteure dans l'analyse de l'œuvre de Thomas Mann, en particulier de *La Montagne magique*, qui conduit à la rédaction de l'article *Hommage de la France à Thomas Mann*. Son humanisme a une grande importance : la réussite d'un essayiste est souvent mesurée à sa parenté avec Montaigne, et l'étude donnée par Bots sur Montaigne et Yourcenar pourrait aller dans ce sens.

À côté de l'humanisme, Yourcenar est attirée par le puritanisme de Schlumberger ; en fait, elle se contente de laisser au temps le soin de sculpter par érosion les préjugés qui affectent ses contemporaines quant au lesbianisme. Et Daniel Leuwers souligne que notre écrivaine se ligue ainsi avec une histoire libératrice, qui permet au temps d'opérer un effritement salutaire des préjugés. Ce faisant, on donne l'occasion au lecteur de dé-lire, de se délier de l'œuvre grâce aux vertus érosives de la lecture même.

La critique d'auteur de Marguerite Yourcenar apparaît, au même titre que celle d'autres écrivains, comme une pratique de distinction, valorisée, différentielle, discriminante, la pratique d'un écrivain *classique*. L'essai critique est moins évalué dans sa littéralité argumentative qu'en tant qu'il provient de l'écrivain par ailleurs reconnu, et donc dans ses effets d'annonce ou d'échos avec les textes "essentiellement littéraires" de l'auteur ; on fait le postulat d'une continuité créatrice dans l'ensemble de l'œuvre, et ce que les essais apprennent sur Yourcenar, c'est sur la romancière qu'ils l'apprennent. Cet effet de distinction de la critique d'auteur repose sur une position énonciative singulière, Yourcenar ne parle pas de n'importe quel lieu de l'espace littéraire. Maurice Delcroix donne alors un inventaire d'écrivains critiques, en dessinant une géographie des valeurs et des autorités : dans le domaine français, la critique d'auteur « connaît sa belle époque dans la première

moitié du siècle, où Gide eut son Dostoïevski, Mauriac et Giraudoux leur Racine ; Rolland de Renéville son Rimbaud. Plus près de nous, Sartre son Idiot »³⁰.

Plusieurs lignes de force de la critique yourcenarienne, et de la saisie de l'essai, se reflètent ici. Selon Jean-Pierre Castellani, les essais apparaissent avant tout avec un statut de paratextes, ou de genre-seuil, organisé comme tel par l'auteur : ils « font partie de ces textes marginaux, à la fois hors de l'œuvre proprement dite, et partie intégrante de cet ensemble »³¹. Cet exégète se penche sur le fragment « Borges ou le voyant », du recueil *En pèlerin et en étranger*, en soulignant la pensée de Yourcenar sur le poète argentin, sur ses rapports avec l'histoire, sur sa critique de manque de lucidité de l'homme, sur son univers de contes ; elle épousait le concept de Borges, dans lequel la vie et la mort se fondent et s'échangent.

La troisième section, « Passé et présent dans les essais », est centrée autour de l'histoire, du temps, jusqu'au problème noir et à la question environnementale.

Il s'agit de caractériser l'essayisme de Yourcenar ; c'est pouvoir dessiner un visage, et les fonctions qui lui sont attachées : distinction, autorité, clarté, intention. « Pour ses propres œuvres, par le paratexte, elle prend soin de fixer des jalons pour guider le lecteur dans un labyrinthe dont elle se veut l'infailible Ariane »³². Rémy Poignault donne ici une analyse sur la prise de conscience d'une décadence de l'*Histoire Auguste*, la vision large de l'histoire, la maîtrise des moments de la création. Dans la lecture active à laquelle Yourcenar se consacre apparaît un double mouvement : la distance du détachement chronologique, une distance comblée par l'analogie. Cette lecture amène à une critique à la fois de l'esthétique et de la vérité historique et, ainsi, « Les visages de l'Histoire dans l'*Histoire Auguste* » nous apprend beaucoup sur la méthode de l'essayiste voire de la romancière, et jette des ponts entre les époques du point de vue des valeurs politiques et littéraires.

Le regard cartésien survit à la disparition de la pensée rationnelle et contrôlée³³. D'où l'attention spécifique légitimement portée dans le recueil aux thèses véhiculées

³⁰ *Ibid.*, p. 173.

³¹ *Ibid.*, p. 187.

³² *Ibid.*, p. 208.

³³ *Cfr.*, *ibid.*, p. 222.

par les écrits d'idées, et non nécessairement aux formes d'écriture de l'essai. Cette clarté se traduit dans le recueil par l'opposition récurrente entre raison et imagination, qui organise un partage de l'œuvre : fiction et diction, roman et essai, « écriture artistique et regard lucide, imagination et rigueur intellectuelle »³⁴, comme le remarque Laura Brignoli. « Diagnostic de l'Europe » place Yourcenar au carrefour de son art. Déjà le titre du texte évoque le code médical, repris tout au long de l'essai, en soulignant la perception et l'analyse lucide de l'écrivaine, son regard perspicace et pénétrant. Son art se développe comme médiation entre la fixité de la forme et la possibilité de la vie ; l'art permet de fixer, de donner une forme. Et Yourcenar oppose un art ancien, où l'œuvre d'art est le résultat final d'un long mûrissement, au produit artistique moderne, qui est souvent le résultat d'une fulguration. « Diagnostic de l'Europe » est donc un témoignage de la curiosité de l'essayiste, de son envie de comprendre et de connaître les événements contemporains. Sur la base de l'essai « Forces du passé et forces de l'avenir », Maria Rosa Chiapparo retrace cet excursus du contexte historico-politique de la Seconde Guerre Mondiale et de l'occupation de Paris. Yourcenar donne une reconstruction détaillée du passé pour expliquer l'homme, pour atteindre l'essence de la vie humaine, dans le flux de l'histoire, dans l'osmose métaphysique entre passé et présent.

De son côté, Carminella Biondi enquête sur le problème noir, pris en compte dans l'œuvre yourcenarienne, digne de respect et d'admiration pour l'écrivaine. L'attention est portée sur *Fleuve profond, sombre rivière*, centré sur l'histoire de la traite et de l'esclavage des Noirs en Amérique, avec attention, patience et respect pour cette voix de souffrance et d'espoir humain. Yourcenar nous fait saisir ce noyau de souffrance et d'espoir qui se niche au cœur de tous les hommes ; elle nous accompagne dans ce monde grâce à l'aide de Grace Frick, "amie" fidèle, humble servante qui met ses compétences, son temps et sa persévérance au service de l'écrivaine.

Yourcenar défenseuse des Noirs, mais avant tout de l'environnement, comme le souligne Françoise Bonali-Fiquet, en se penchant sur les entretiens de l'écrivaine.

³⁴ *Ibid.*, p. 213.

Yourcenar s'est efforcée de lutter par toutes sortes de moyens légaux dans sa lutte contre « le progrès », cause de la séparation de l'homme avec la nature, cause de la pollution de l'air, de la terre et de l'air, cause de la décadence, de la destruction des êtres.

Le quatrième volet porte sur un recueil d'essais, « *Le Tour de la prison* : au bout du monde en quête de soi », et sur le lien entre voyage et écriture de soi qui s'y exerce.

Le voyage, objet central de l'essai ou amorce de l'écriture, détermine lui aussi un espace où l'écrivain peut se livrer. Elena Pessini souligne que dans cette œuvre Yourcenar a choisi de livrer une méditation sur le pèlerin qui devient un exemple par sa capacité de se délester de l'inutile et du superflu, par son désir d'atteindre une ascèse en acceptant la rupture, la coupure, pour approcher la vérité. L'écrivaine nous a permis d'entrer dans ce monde de voyages, nous a permis d'être ses compagnons dans sa contemplation, dans l'absorption de la nature, dans son plaisir à «voyager ensemble».³⁵

À son tour, María José Vazquez De Parga y Chueca nous offre un instantané de voyage, un instantané biographique de l'écrivaine. «L'Italienne à Alger», faisant partie du *Tour de la prison*, met en scène « l'enchaînement du discours intellectuel sur les faits et les moments qui reposent dans le subconscient et qui affleurent par des points de connexion subtile »³⁶ : c'est un thème fondamental pour la critique d'auteur, ou pour l'activité de traduction. Parlant des autres, l'auteure parle de soi. Ce recueil nous fait connaître des recoins de la vie de Yourcenar qu'elle avait laissés cachés dans ses publications ; mais il est une méditation sur la condition humaine, sur le corps, la vie, la maladie et la mort. Une méditation avec des alternances de bonheur et de souffrance, de repos tranquille et de maladie pour arriver à la mort et l'oubli. Cette contemplation grâce au voyage donne aussi à Yourcenar des visions d'un voyage au bout de soi. Dans les volumes de textes variés de Yourcenar, « caractérisés

³⁵ Cfr., *ibid.*, p. 268.

³⁶ *Ibid.*, p. 269.

par leur manque de cohésion thématique »³⁷, c'est la personne de l'auteur qui fait lien. Selon Lucile Desblache, on assiste à une évolution vers l'intime dans le parcours de Yourcenar : « Rigueur intellectuelle et découverte de l'œuvre d'autrui ne sont plus utilisées comme des procédés qui lui permettent de rester aux frontières d'elle-même ; elle ancre enfin son universalisme au centre de soi »³⁸. Le voyage est un instrument qui permet de passer du relatif à l'absolu dans la conception de la vie comme de la mort en nous aidant à dissoudre les valeurs figées et à devenir ce que nous voulons être. Et "L'Italienne à Alger" nous donne une image du primordial et de l'illimité et nous suggère que le but de ce voyage sur la planète est dans le souvenir de l'infini.

Le Tour de la prison donne aussi une vision du Japon, placée dans le lignage de « réhabilitation du rapport ambivalent entre soi et autrui, ce rapport fondamental pour toute relation humaine qui se noue à travers un jeu d'identification et de différenciation »³⁹. Osamu Hayashi nous parle du "japonisme" chez Yourcenar, de cette forme particulière d'orientalisme, qui permet à l'auteure de développer sa réflexion sur le positionnement du sujet par rapport à l'autre. L'humanisme yourcenarien dans ce texte est perceptible dans la réhabilitation du rapport ambivalent entre soi et autrui, ce rapport fondamental pour toute relation humaine qui se noue à travers un jeu d'identification et de différenciation. Un rapport à deux, entre Orient et Occident.

De son côté, Enrica Restori cherche à montrer que le personnage imaginaire du peintre chinois, Wang-Fô, anticipe les traits du poète Bashô, artiste évoqué dans l'œuvre examinée dans cette partie du colloque. En se penchant sur cet auteur qu'elle aime, Yourcenar nous parle beaucoup d'elle-même : affinité, correspondance entre écriture et peinture alors. Le poète et le peintre sont guidés par l'illumination, se laissent guider par la compassion et le détachement, se laissent séduire par le vide, qui donne un sens au corps et à l'âme.

³⁷ *Ibid.*, p. 280.

³⁸ *Ibid.*, p. 281.

³⁹ *Ibid.*, p. 296.

« En fin de parcours », un article de l'avocat Marc Brossollet sur Yourcenar et ses éditeurs clôt le recueil. Il l'a soutenue dans son rapport avec les éditeurs, basé sur la confiance, l'amitié et l'affection. Toutefois elle a eu des conflits avec eux, par exemple avec Plon. Cet avocat a cherché à respecter les volontés laissées par l'écrivaine dans son testament, en faisant le moins possible obstacle aux désirs et aux initiatives des tiers, de nous, intéressés à approfondir et à mieux pénétrer l'œuvre et la personne de Yourcenar.

On remarque, par-delà l'intérêt évident de ce colloque pour les spécialistes de Yourcenar, vers quel champ théorique mènent de tels travaux monographiques : une poétique de l'auteur, qui soit en même temps une poétique de l'œuvre, de l'œuvre complète d'un écrivain, avec son organisation et ses lignes de partage. C'est ainsi que les analyses psychocritique et sociocritique constituent les approches préférées par tous les exégètes yourcenariens.

Quelques années plus tard, ces analyses continuent à l'occasion d'un colloque grec, dans lequel la communauté internationale scientifique s'interroge sur les sources de notre écrivain ; elle cherche à répondre à des questionnements sur l'aspect diachronique de l'œuvre yourcenarienne, sur les impacts du siècle précédent sur son œuvre, sur l'importance des emprunts anciens, sur sa technique stylistique et thématique.

V.2.5 Yourcenar, un « écrivain du XIXe siècle ? »

L'ouverture de la rencontre *Marguerite Yourcenar. Écrivain du XIXe siècle ?*⁴⁰ est confiée à Georges Fréris, professeur de l'Université Aristote de Thessalonique et organisateur du colloque. Yourcenar est vue par Bruno Blanckeman « comme passeur du siècle », comme figure de société, comme femme de lettres à l'ancienne, et comme praticien de littérature. L'œuvre yourcenarienne se trouve en phase avec la littérature

⁴⁰ Actes du colloque International tenu à l'Université Aristote, Thessalonique (Grèce), du 2 au 4 novembre 2000, *Marguerite Yourcenar : écrivain du XIXe siècle ?*, textes réunis par G. FRÉRIS et R. POIGNAULT, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, 437 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 554-558.

actuelle qui reconsidère les formes romanesques classiques, renouvelle les approches du mythe ou de la légende, multiplie des pratiques autobiographiques proches du roman généalogique. Yourcenar se pose comme intercesseur entre la littérature précontemporaine et une littérature d'après la modernité.

De son côté, Claude Benoît s'interroge sur l'art yourcenarien de faire revivre le XIXe siècle dans *Archives du Nord*, entre l'écriture romanesque et l'écriture de l'histoire, entre l'écriture du réel et l'écriture d'une histoire des mentalités. Yourcenar a su reconstituer tout un patrimoine littéraire ancré dans un passé qui, sans l'écriture, serait perdu à tout jamais et faire partager à ses lecteurs le bonheur d'un temps retrouvé.

Mireille Brémond s'intéresse aux « textes à sujets mythologiques du XIXe siècle jugés par Yourcenar », qui a plusieurs fois utilisé le mythe grec comme source d'inspiration. Le mythe se révèle précieux car il dépasse le temps, le lieu, la personne, l'événementiel, et permet d'accéder à l'universel. Et elle y aspire à travers la culture grecque marquée historiquement et géographiquement par l'universel, avec une possession originale du mythe, avec une grande maîtrise et une grande liberté.

Anne Berthelot retrace « le mirage balzacien dans *Anna, soror...* et *Un homme obscur* », en proposant une analyse comparatiste entre notre écrivaine et Balzac. Chez les deux on retrouve une même attention à la perfection de la lettre, qui débouche sur des résultats presque opposés. Le classicisme de l'écriture balzacienne est un produit inné, sans cesse menacé par les flamboyantes approximations d'une vision romantique. Yourcenar substitue aux récits balzaciens des synopsis rigoureux d'où ne s'échappe aucune flammèche de sens vagabond. « Épuration ou appauvrissement, dépassement ou nostalgie »⁴¹. Laura Brignoli, à son tour, s'interroge « sur quelques aspects formels d'*Un homme obscur* », en cherchant à situer l'œuvre dans l'un ou l'autre siècle. Cette exégète enquête alors l'évolution de l'écriture yourcenarienne au long d'un demi-siècle, en comparant ce texte avec *D'Après Rembrandt*. À travers cette analyse, elle souligne que Yourcenar s'approprie des formes traditionnelles de la narration pour mesurer les limites et les repenser en les dépassant.

⁴¹ *Ibid.*, p. 42.

D'une part, Maria Voda Capusan s'interroge sur l'influence balzacienne subie par Yourcenar, surtout pour leur attention aux détails, pour leur quête de la réalité ; de l'autre, May Chehab questionne la figure de la modernité cherchant à "cerner l'être", à travers une analyse minutieuse lexicale voire sémantique du *Labyrinthe du monde*. Notre écrivaine fait appel à deux grands systèmes de la pensée, celui d'Empédocle et celui du bouddhisme. L'objet de la recherche yourcenarienne, le *moi*, a été cerné par le biais constant de motifs empruntés à des philosophies anciennes ; pour cela, l'œuvre autobiographique de Yourcenar sert les options de la modernité.

En continuant cette étude comparatiste entre Yourcenar et Balzac, nous retrouvons la réflexion de Catherine Golieth, qui s'arrête sur l'influence et l'importance de la peinture dans leur écriture, « de l'imitation à la transposition d'art ». Les deux écrivains recourent à cet art pour encadrer le réel, mettent en relation une œuvre relevant d'un système symbolique et d'un médium sémiotique donné avec une autre œuvre partageant les mêmes propriétés ; l'effet peinture de leurs écritures permet d'instaurer des relations esthétiques externes, relations qui recouvrent aussi bien le passage d'un art à un autre qu'un changement de médium à l'intérieur d'un art donné. Chez Yourcenar les descriptions sont le lieu des transpositions d'art qui tentent de remonter à la source unique de l'art. Notre écrivaine se situe à mi-chemin entre la description traditionnelle développée au XIXe siècle (qui assure la légitimation de la fiction par réduplication du réel), et la description développée au XXe siècle par le Nouveau Roman (qui propose une image instable, insignifiante ou mise en doute au fur et à mesure que l'écriture la construit).⁴²

À son tour, Alexandre Terneuil étudie alors l'écriture de la peinture du XIXe siècle, voire de la critique d'art yourcenarienne. Dans ses œuvres, Yourcenar tente de reconstituer les visages, les corps, les présences de ses personnages, grâce à la photographie et à la peinture, entre réalité et imagination. Mais l'écrivaine a préféré le premier art en ce siècle car l'invention picturale se méfie de la vérité photographique

⁴² *Ibid.*, p. 219.

et, selon Yourcenar, la réalité de l'œuvre du XIXe siècle ne se laisse pas appréhender par l'écriture romanesque ou critique.⁴³

Douze communications encore s'insèrent dans le filon comparatiste et proposent des études sur notre auteure et d'autres écrivains, comme Gustave Flaubert, Stendhal, Gabriele D'Annunzio, Maurice Maeterlinck, Selma Lagerlöf, Ernest Renan, François René Chateaubriand, Arthur Rimbaud, Ivo Andrić.

Les personnages yourcenariens se trouvent au centre de la réflexion proposée par Brian Gill, qui analyse la technique narrative de notre écrivaine en la comparant à celle de grands romanciers du dix-neuvième siècle, comme Balzac et Flaubert. Yourcenar aime raconter les actions des hommes avec une technique qui « varie selon l'époque et les besoins du sujet et il semble y avoir, avec la sériation des personnages, leur emploi comme support et la technique du sommaire yourcenarien, des constantes solides, surtout dans la période de la maturité »⁴⁴. L'essentiel de ses romans se trouve dans l'élaboration réitérée d'un humanisme moderne enraciné dans les riches complexités de l'histoire occidentale.

De son côté, Maurice Delcroix s'arrête sur *Archives du Nord*, en rappelant les souvenirs de voyage et les lectures de Michel Charles, et l'imprégnation subie par l'œuvre yourcenarienne au passage du XIXe siècle. Il nous est donné aussi une étude comparatiste entre notre écrivaine et Balzac : les lieux et les objets décrits et évoqués dans les romans de Yourcenar ressemblent à leur maître. Et encore cet exégète souligne le recours yourcenarien à d'autres prédécesseurs, comme Verlaine et Racine.

Anne Delbrayelle, pour sa part, voit *L'Œuvre au noir* de Yourcenar à côté de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, comme romans d'apprentissage. Ces deux textes marquent de réelles similitudes dans l'organisation et le destin des personnages, Frédéric et Zénon, ensemble dans leurs parcours respectifs.

Lucia Manea s'intéresse en particulier à ces deux écrivains devant l'histoire, sur la base de leurs paratextes à *Salammbô* et *L'Œuvre au noir*, qui indiquent leurs méthodes de travail, leurs recherches documentaires, littéraires et visuelles, dans le

⁴³ Cfr., *ibid.*, p. 402.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 205.

but d'une transmutation de l'historique et de l'archéologique en œuvre littéraire. La relation entre le texte final et les sources chez les deux écrivains témoigne d'une constante utilisation de l'image dans chacune des étapes de réalisation de l'œuvre romanesque. Les deux textes analysés montrent une attention focale aux détails, qui conduit à une poétique du détail, pour Flaubert dans le cadre de l'exposition qui grossit, pour Yourcenar qui condense. Ces romans sur l'histoire se voient le prétexte d'un regard vers le présent et vers l'intemporel ; « visionnaires de l'histoire, Flaubert et Yourcenar réussissent la jonction du présent et du passé dans le *toujours possible* »⁴⁵.

À son tour, Anne-Marie Prévot s'arrête sur la satire yourcenarienne comparée à la satire de Flaubert, cette humeur de notre écrivaine à dénoncer les travers, le mécanisme plaqué sur le vivant, sur les sociétés enfermées, protégées dans leurs conformismes et leurs routines. Au centre de cette étude il y a la liberté du langage flaubertien et yourcenarien dans la confrontation permanente à un langage social stéréotypé ou plein de lieux communs. Les deux écrivains refusent de faire de la littérature, refusent les exigences d'un discours romanesque et social, un langage d'emprunt. L'un et l'autre font entendre la voix de personnages qui échappent au stéréotype social; et la libération des routines et des préjugés représente un enjeu essentiel de leur style. Leur satire s'inscrit dans la dénonciation, la récusation, par des consciences singulières ; ils « vivent l'épreuve de l'*indisable* et de l'*indicible*, musique intérieure des êtres et des choses »⁴⁶.

Toujours dans le filon comparatiste, Vicente Torres retrace des ressemblances frappantes dans l'œuvre de Stendhal et de Yourcenar en ce qui concerne le thème de la prison et de l'enfermement. Chez les deux, la prison a une fonction libératrice, heureuse, voire cathartique des sens et ascétique, initiatique. Leurs personnages passent par l'abîme, par la nuit noire des mystiques, dont la transfiguration est ici la prison, dans leur quête de soi et leur sagesse de la connaissance de soi. Et Yourcenar arrive à opérer « le dénuement et l'ascèse, rivages sur lesquels s'abandonnent les

⁴⁵ *Ibid.*, p. 282.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 363.

personnages avant de sombrer dans le dépouillement final, la mort, cette autre et ultime forme d'initiation »⁴⁷.

Toujours en préférant une approche comparatiste, Maria Rosa Chiapparo propose une réflexion sur *Le Dialogue dans le marécage*, en se demandant s'il s'agit de « théâtre moderne ou rêve décadent », sur les traces de D'Annunzio et de Maeterlinck. Cette exégète aborde l'hypothèse qu'il existe un fil unissant le mouvement de rénovation théâtrale de fin de siècle, dont les deux écrivains sont des figures emblématiques, et le théâtre de l'entre-deux-guerres. Et, par conséquent, elle considère l'œuvre yourcenarienne comme l'expression suprême du rêve éthéré du théâtre symboliste et décadent. Si la prégnance de la culture classique reste forte dans toute la production de Yourcenar, elle n'hésite pas à se pencher vers le néo-idéalisme et vers tous ces auteurs qui se sont révoltés contre l'influence du positivisme, avec une prise de position plus esthétique que politique, comme en témoigne son intérêt pour le *méditerranéen* D'Annunzio et pour le *nordique* Maeterlinck. Les trois s'intéressent à la récupération d'un Moyen Âge mythique, ont une même vision du monde, une même conception de l'art et de la poésie. Yourcenar fait appel à ces deux écrivains pour revendiquer un héritage culturel précis, voire pour laisser apercevoir le chemin que le théâtre d'avant-garde de l'entre-deux-guerres allait suivre. Le drame analytique et critique allait utiliser le mythe et la légende pour matérialiser les idées, les pensées et les conflits intérieurs de l'homme moderne.

De son côté, Ioanna Constandulaki-Chantzou s'arrête sur les pages que Yourcenar a consacrées à la femme de lettres suédoise, Selma Lagerlöf, dans *Sous bénéfice d'inventaire*. Les deux écrivaines expriment et ont l'art de transmettre au lecteur le sentiment profond d'appartenance aussi bien à une lignée familiale qu'à une lignée humaine. L'analyse comparatiste souligne qu'elles offrent des descriptions précises et détaillées des personnages, des objets, des paysages, ainsi que la présence, l'intervention et la participation active dans la narration, à travers l'apostrophe au lecteur et l'emploi de la première personne du singulier. Elles ont considéré leur

⁴⁷ *Ibid.*, p. 411.

passion pour l'écriture comme une mission voire comme un devoir, pour la sauvegarde et la transmission du patrimoine humain.

Yourcenar a été aussi comparée à l'écrivain et philosophe français, Renan, au sujet de l'empereur Hadrien par Rémy Poignault. Le premier fait confiance aux sources littéraires où le prince est saisi d'une sorte de furie meurtrière et il souligne son caractère sanguinaire ; tandis que notre auteure le présente comme un être responsable et sérieux. Toutefois, les deux considèrent l'empereur comme l'acmé du monde antique, ils utilisent les données scientifiques et procèdent d'une démarche rigoureuse. Pour les deux « le présent n'est jamais coupé du passé ».

Walter Wagner enquête alors sur l'invitation au voyage, de l'occurrence, le voyage en Grèce chez Chateaubriand et Yourcenar, cette source de sagesse et de mythologie, à travers l'*Itinéraire* du premier et les *Mémoires d'Hadrien* de la seconde. Les deux écrivains semblent voyager dans un pays imaginaire où le passé splendide rivalise avec le présent délabré et essayent de maintenir, avec ténacité, le mythe jusqu'à nos jours. Chateaubriand se rend compte d'une rupture irrémédiable entre le passé et le présent, au point d'exclure l'existence d'une Grèce moderne, tandis que Yourcenar défend la continuité d'une civilisation millénaire grecque à la survivance du mythe.

Hélène Skoura analyse alors les affinités électives entre Rimbaud et Yourcenar, pour essayer de mettre au jour les réseaux ésotériques de ces deux écrivains qui, dans deux époques différentes, ont réussi à poétiser leur réalité quotidienne. L'aspiration poétique rimbaldienne tend à englober le réel et l'irréel dans un effort d'union de soi-même avec l'univers cosmique ; et, dans ce sens, Yourcenar se dédie à l'écriture romancée de la vie réelle des générations de sa famille pour mieux se situer dans l'univers, dans l'éternité.

De son côté, Maria Orphanidou-Frérès essaye de constater si Yourcenar est en avance sur son temps, sur la base de sa conception traductive à travers les *Poèmes* de Cavafy et en la comparant avec celle que son époque prônait. Sur la base d'une comparaison du texte source et du texte cible, cette exégète souligne que la traduction de Yourcenar se substitue à la poétique du texte de départ et remplit pour les lecteurs

de langue d'arrivée le rôle que joue le texte original pour les lecteurs de langue de départ. L'originalité de sa traduction réside dans le fait que la traductrice ne procède pas seulement à des changements linguistiques mais cherche à approfondir sa propre langue, réveiller ses virtualités, créer une nouvelle poétique, un nouveau poème, tout en respectant la poétique herméneutique de Cavafy. De ce point de vue, sa traduction a été classée parmi les grandes traductions du XXI^e siècle.

Encore dans le filon des approches comparatistes, Jelena Novakovic cherche à enquêter sur les rapports intertextuels entre notre auteure et Ivo Andric, écrivain serbe grand connaisseur de la langue et de la littérature françaises. Les deux manifestent une même conscience de l'incapacité cognitive de l'homme, présente dans la pensée des moralistes français depuis le XVI^e siècle et manifeste dans toute son acuité au XX^e siècle. Ils sont aussi attirés par le thème de la solitude et par la manière de considérer le rapport entre le sujet et l'objet, l'intérieur et l'extérieur, la profondeur et la surface, qui se rattache aux réflexions sur la création littéraire et qui est exprimé parfois par le motif du regard. De même les deux auteurs manifestent la tendance à l'universalité, voire à l'histoire et à la légende comme refuge contre l'assaut de l'autobiographie.

On reste dans le monde serbe, balkanique avec Mihailo Pavlovic, qui propose une étude psychocritique sur le rapport entre Yourcenar et la poésie populaire de ce monde. Elle a été fascinée par ce monde surtout pour le thème de la mort, de la résignation devant son inexorabilité et de son acceptation ; elle s'est servie de deux moyens assez courants, l'expérience du voyage sur place et la littérature, pour réaliser et vivre littérairement son rêve oriental d'une manière originale et impressionnante.

Les sources yourcenariennes sont aussi l'objet de l'enquête de Bérengère Deprez, en particulier les traces des lectures d'Octave Pirmez, présentes dans *Le Labyrinthe du monde*. Dans *Souvenirs pieux*, Marguerite Yourcenar consacre plus de cent pages à celui qui fut son grand-oncle, figure oubliée de l'un « des pays les plus

philistins de l'Europe » et tente de le réhabiliter.⁴⁸

María José Vazquez de Parga analyse alors les rapports du couple et les relations familiales dans ce triptyque autobiographique, en s'arrêtant sur l'écriture yourcenarienne. Notre écrivaine se montre habile à interpréter, reconstruire et transmettre les sentiments du XIXe siècle, sur la base de documents, photos et tableaux de famille, en retouchant les faits du passé. Yourcenar appartient au XXe siècle, écrit dans et pour le XXe, mais elle a hérité la langue, la vie et les données du XIXe.⁴⁹ Elle peut prendre place dans les deux siècles !

À son tour, Michèle Goslar cherche à relever les auteurs du XIXe siècle lus et appréciés par Yourcenar, à partir d'un inventaire scrupuleux de documents biographiques. En particulier, les auteurs présents dans la bibliothèque de Petite Plaisance, ceux mentionnés dans les correspondances de *Lettres à ses amis et quelques autres*, et ceux lus d'après *Sources II*. Les textes du XIXe siècle ont nourri notre auteure et sont devenus des références importantes et des sources d'inspiration littéraire.

Francesca Counihan cherche à donner une réponse au questionnement, titre du colloque, en donnant une réflexion au sujet de l'exotisme dans l'imaginaire yourcenarien et sur la manière dont l'Orient est perçu et présenté dans l'œuvre de Yourcenar. Son voyage réel au Japon est source de déception puisque la découverte du pays réel s'interpose comme obstacle entre le voyageur et son ailleurs fantasmé. Et le paradigme exotique permet d'éclairer la démarche de Yourcenar orientaliste. Elle est à la recherche de cet exotique en échappant aux réalités de son siècle par le voyage par l'imagination.

Sur la même longueur d'onde on retrouve la communication d'Osamu Hayashi, qui est centrée sur la lecture de *Nouvelles orientales*, en enquêtant sur l'imaginaire orientaliste de Yourcenar. L'auteure cherche à détourner la tradition artistique de

⁴⁸ Néanmoins, le jugement de la petite-nièce sur son grand-oncle reste assez mitigé, et se résume en cette phrase de conclusion du chapitre troisième de *Souvenirs pieux* : « l'Oncle Octave tantôt m'émeut et tantôt m'irrite » (p. 266 de l'édition de poche Folio).

⁴⁹ Cfr., *Actes Marguerite Yourcenar : écrivain du XIXe siècle ?*, op. cit., p. 421.

l'orientalisme, pour raconter des histoires diverses et intensément colorées par la violence, la cruauté, la douleur, la mort.

De son côté, Teófilo Sanz retrace un certain romantisme dans certaines nouvelles de cette œuvre. Les *Nouvelles orientales* sont comparées à d'autres narrations de certains écrivains de la première moitié du XIXe siècle, surtout au sujet de l'esthétique du dépaysement, de la couleur locale, du folklore et des traditions de l'Orient. Comme les romantiques, Yourcenar était à la recherche des analogies, des correspondances, qui donnent accès à un univers symbolique opposé au quotidien ; elle nous fait voyager dans l'espace et dans le temps sur les routes de l'Orient.

Lucile Desblache cherche à décoder l'intertextualité du conte et son esthétique dix-neuvième au travers de l'imaginaire féminin. Le conte est d'abord examiné sur la base du genre romanesque, en particulier dans *Anna, soror...* ; ensuite on assiste à un recours au merveilleux de *La Petite Sirène* ; puis, le symbolisme orientalisant du *Conte bleu* ; pour terminer avec *Comment Wang-Fô fut sauvé* et le féminin en filigrane du masculin.

Dans le détail, Z. I. Siflekis s'intéresse au conte fantastique, en particulier *L'homme qui a aimé les Néréides* et *Notre-Dame-des-Hirondelles*, comparés à *Sous le chêne royal* d'Alexandre Papadiamandis. L'œuvre yourcenarienne pose des problèmes qui ont trait à sa fonction représentationnelle, à la relation temps et espace et aux conditions de la formation du genre qui prend en charge le discours de l'auteur. Les deux écrivains donnent une actualisation du fantastique comme élément structural, pour mettre en place une écriture qui articule la conscience individuelle et la tradition collective.

Georges Fréris enquête sur « l'esprit décadent du XIX siècle et l'angoisse du XXIe siècle dans *Mémoires d'Hadrien* », selon la perspective du lecteur-observateur de Jauss. Le lecteur de cette œuvre se déplace dans le temps et éprouve un sentiment de nostalgie et d'angoisse pour un monde à jamais perdu ; il se pose des questions sur la stabilité du monde et ses valeurs, sur l'harmonie entre l'homme et le cosmos, sur l'équilibre universel.

Dionysis Kapsaskis s'interroge alors sur le « réalisme et [les] limites de la représentation dans la pensée critique » de Yourcenar, en particulier pour déterminer la fonction du réalisme dans l'œuvre de Thomas Mann. La version du réalisme proposée par notre auteure⁵⁰ est en parfait accord avec l'argument central du structuralisme linguistique, et en cela on retrace un élément d'ironie selon lequel il n'y a aucune correspondance nécessaire entre le signe et le contenu de la conscience. Cet argument constitue le point de départ d'une méditation sur l'acte de la représentation.

À son tour, André Maindron offre une réflexion sur le labyrinthe de la féminité, dans le détail au sujet des datations, des changements, des continuités, des définitions, des certitudes, au XIXe siècle au miroir du XXe. À ce propos, *Le Labyrinthe du monde* fait revivre les ascendants de l'auteure, avec une abondance des données proprement physiques voire culturelles, et une évocation de la femme selon la nature et la raison, la maternité. Cette œuvre évoque aussi les données sociales de la vie des femmes au XIXe siècle, en particulier de Fernande, des femmes généralement maîtresses de leur famille. Yourcenar écarte tout recours au rousseauisme endémique et toute approche voire toute description naturaliste : elle nous amène dans le labyrinthe de l'humanité, dans l'inextricable et l'inéluctable.

Francesca Melzi D'Eril préfère une approche génétique, le passage de la nouvelle *D'après Dürer* au roman *L'Œuvre au noir*, en soulignant « le dialogue comme modèle de l'altérité et de la présence de l'autre », dans des exemples tirés du roman. Cette forme littéraire traduit les différents points de vue de Yourcenar ; il s'agit d'un dialogue entre deux perspectives idéologiques et la caractérisation stylistique et linguistique passe à travers les discours et les gestes des personnages. Le dialogue possède une fonction sémantique et une fonction sémiotique qui permettent à l'écrivaine de travailler aussi le point de vue d'autrui.

Alors on pourrait aborder l'hypothèse que Yourcenar est une écrivaine post-moderne ? Christian Papas cherche à répondre à cette question, en retraçant d'abord

⁵⁰ Yourcenar propose une vision moderniste sur les dimensions et la topographie du réel, sur l'impossibilité de la représentation artistique et les bornes du discours référentiel.

les artistes modernes qui l'ont inspirée et en analysant ensuite l'utilisation du réalisme visionnaire très post-moderne dans *Le Labyrinthe du monde* grâce à une technique de structure circulaire et à l'utilisation des pronoms et des temps. Par la technique empruntée aux peintres visionnaires que Yourcenar affectionne et par ses procédés d'écriture, Yourcenar se révèle très novatrice et annonce le post-modernisme culturel du XXI^e siècle.

Toutes ces réflexions ont essayé de comprendre le "classique" et le "moderne" chez Yourcenar, sur la base d'une analyse psychocritique et d'une étude sociocritique, pour examiner les rapports entre réel et imaginaire dans sa production littéraire.

V.2.6 Une « écriture du moi »

Un grand moment de ferveur intellectuelle et de sympathie humaine est représenté par le colloque international tenu à l'Université de Los Andes (Bogotá)⁵¹, deuxième importante manifestation scientifique yourcenarienne en Amérique Latine. Toujours en proposant des réflexions au sujet de l'Antiquité, Rémy Poignault se livre à une analyse herméneutique de *Souvenirs pieux*, où l'antiquité peut être repérée pas seulement dans les lieux, dans le décor de l'univers familial, dans les images qui constituent une continuité du projet de Yourcenar. La culture classique est remaniée et personnalisée en s'attachant à Octave et Rémo, à travers le péritexte des *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*. Même l'épitéxte de l'article d'Anne-Yvonne Julien, « Saint-Just vu par Marguerite Yourcenar. La figure de Saint Just dans *Souvenirs pieux* de Marguerite Yourcenar »⁵², et d'autres articles présentés à l'occasion des colloques *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie, L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* et *Marguerite Yourcenar, écrivain du XIX^e*

⁵¹ Actes du colloque international tenu à Bogota du 4 au 7 septembre 2001, *L'Écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par R. POIGNAULT, V. TORRES, J.-P. CASTELLANI, M. R. CHIAPPARO éd., Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, 231 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 559-560.

⁵² Anne-Yvonne JULIEN DUBOSCLARD, « Saint-Just vu par Marguerite Yourcenar. La figure de Saint Just dans *Souvenirs Pieux* de Marguerite Yourcenar », *Nord*, 12, décembre 1988, pp. 59-65.

siècle ?, aide Poignault à mettre en lumière dans son intervention l'examen yourcenarien du rapport des personnages à la culture antique, et l'intérêt primordial de l'écrivaine : la culture, son caractère authentique, son usage dans l'approfondissement de la personnalité, la capacité de compassion des individus.

Dans sa communication « Hadrien corps et âme : aventure de l'identité », Colette Gaudin se concentre sur la manière dont le *je* yourcenarien parle par la voix d'Hadrien, en s'inscrivant dans une forme narrative, avec ses péripéties et sa temporalité. Hadrien est étudié entre âme et corps, et le lecteur des *Mémoires d'Hadrien* se trouve devant deux récits : l'autobiographie d'Hadrien et le roman de son écriture ouvert par la crise de la fin de la vie qu'envahit l'esprit de chaque homme. Le roman se construit dans la remémoration à l'ombre de la mort imminente. L'examen de soi se déroule entre menace de dissémination et tentation d'affirmation idéale, entre le temps qui sépare et le récit qui unifie.

Jean-Pierre Castellani nous parle de « L'écriture de Marguerite Yourcenar entre *je et nous* : des lettres au roman épistolaire » tout en se focalisant sur le péri-texte des lettres yourcenariennes. Ces lettres peuvent à son avis être étudiées comme représentatives de l'écriture de son *moi*, comme en témoignent la structure, la rhétorique et la finalité de ces textes. Après un bref excursus sur le statut de la lettre, Castellani souligne que cet artifice permet à l'écrivaine de donner toujours un effet du réel, de vécu, de vrai : Yourcenar permet au lecteur d'entrer dans l'intimité de ses parents, but même de la trilogie autobiographique du *Labyrinthe du monde*. Pour ces raisons, l'utilisation de la forme épistolaire est une vraie stratégie narrative, qui nuance l'aspect trop érudit du discours et lui donne un air plus intime.

Dans « Limbes du moi », Philippe Berthier étudie l'intention de Yourcenar de déplacer les limites étroites de son individualité pour la replacer dans le cadre plus large de l'existence universelle. Il recourt aux limbes, à ces espaces neutres d'avant ou après la vie, quand rien n'a encore un lieu ou quand tout est fini, pour expliquer et justifier les choix yourcenariens de la conception du *Labyrinthe du monde*. Yourcenar est vue dans ces neutres où la temporalité individuelle est saisie dans ses rapports avec des flux autrement vastes et profonds.

Le *je* est même au centre de la communication d'André Maindron, « Le “je” du narrateur, ou “l'être que j'appelle moi” ». En suivant la réflexion d'Elena Real, exposée à l'occasion du colloque de Valencia de 1988, il “ramifie” en particulier son analyse dans des études sur les pronoms, sur les formes verbales relatives, dans le détail, aux verbes *voir*, *penser* et *imaginer* et d'autres verbes de sentiment. L'emploi du pronom personnel de la première personne du singulier par l'auteur-narrateur dans *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*, amène à constater d'abord l'attitude de Yourcenar, très classique, très rationnelle, devant les faits et les documents passés et présents. Mais cette pratique montre aussi un esprit supérieur dans l'exercice de sa pensée.

Alors, qu'est-ce que le *moi* pour Yourcenar ? – se demande May Chehab dans « La déduction du *moi* et l'impossible autobiologie », dans le sillage de sa réflexion proposée à l'occasion du colloque de Thessalonique en 2000, en rappelant le discours biologique de l'écrivaine, grande interrogation actuelle. Face au hasard, à la coïncidence, à la nécessité, Yourcenar suit Jacques Monod et ses convictions. Ainsi Chehab souligne l'impossibilité du *je* narrateur de rendre compte de lui-même et seul un *moi* paradoxalement absent peut être décrit par lui-même : Yourcenar, c'est le livre, car tout le raisonnement rigoureux aboutit à une identité de termes. Elle présente son œuvre par l'identité déictique « ce moi [...] le voici » ; elle résume la plus vitale des tautologies de la création humaine.

Particulière la réflexion de Claude Benoît sur l'égotisme yourcenarien, « de la naissance du *je* à la disparition du *moi* ». Elle cherche à approfondir les considérations exposées au troisième colloque yourcenarien, tenu à Valencia en octobre 1986. La naissance du *je* coïncide avec la création du *je* du premier personnage créé par Yourcenar, Alexis qui parle à la première personne. Même si dans d'autres œuvres elle va passer de la première à la troisième personne, on assiste à une osmose entre le *je* de la créatrice et celui de ses créatures, qui dépasse le niveau des instances narratives. Si d'un côté, à travers la fiction romanesque, l'écrivaine a tenté d'effacer son *moi*, de l'autre, par la quête de la connaissance de soi poursuivie

pendant toute sa vie, elle n'a cessé d'affirmer ce même moi. C'est ici la richesse et la grandeur de l'œuvre et de son auteure.

Vicente Torres traite du « déplacement du moi du centre à la périphérie dans *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Un Homme obscur* ». L'étude du *moi* conduite par Yourcenar est étroitement liée à l'identité narrative du texte ; dans le cas du premier roman, le *moi* est placé au centre de la réflexion, dans le deuxième il est déplacé à la périphérie de la vie, « Le parcours du *moi* voyageur yourcenarien touche à son terme ». ⁵³

Osamu Hayashi continue la réflexion sur « Le *moi* yourcenarien : entre Freud et Bouddha », en cherchant à réexaminer cette conception à la lumière et à l'entrecroisement de ces deux grands penseurs. En comparant la vision du *moi* chez l'écrivaine française et chez Mishima, il explique l'écriture yourcenarienne à travers les termes freudiens et l'inspiration bouddhique. Yourcenar s'interroge sans cesse sur cette entité primordiale à garder, à protéger, à consolider, entre Freud et Bouddha. ⁵⁴

Et Mireille Brémond se demande si le mythe est employé par Yourcenar comme « paravent du moi ». Après une spécification du mot “moi”, cette exégète affirme que les mythes permettent à l'écrivain de sortir de l'anecdote pour adhérer à des modèles objectifs et absolus. Le mythe est pour Yourcenar un écran protecteur qui permet de gommer des épisodes douloureux, de protéger une intimité, de cacher l'événementiel du *moi*. Chez elle, le *moi* peut s'écrire vraiment librement lorsqu'il passe par les autres, le collectif, l'universel, le mythe. ⁵⁵

Mais selon Georges Fréris le *moi* narratif se confond avec le *moi* personnel et crée dans le lecteur de *Feux*, en particulier, un « quiproquo ». Même si la préface donne des lignes guides dans la lecture de cette œuvre, Fréris recourt à la théorie de la communication de Northrop Frye pour souligner que dans ce texte Yourcenar recourt au mythe pour mieux justifier le comportement moral du héros. Pour mieux jouer ce quiproquo avec son lecteur, l'écrivaine a recours au monologue intérieur ; elle confond le *moi* selon les circonstances avec celui des personnages décrits, en

⁵³ Actes *L'Écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 113.

⁵⁴ *Cfr., Ibid.*, p. 124.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 138.

dissimulant le *moi* narratif. Elle discerne derrière chaque mythe l'écho d'un état de l'âme, le comportement naturel de l'homme.

Maria Capusan propose une analyse sur « Le moi théâtral de Marguerite Yourcenar », sur la manière dont la théâtralité, infuse dans beaucoup d'écrits yourcenariens, se manifeste dans *Feux*. Pour déceler la progression de cette vision théâtrale, Capusan reprend les trois monologues de *Marie-Madeleine*, depuis la simple suggestion, de *Phédon*, à travers le détour qui représente la danse de l'existence, de *Clytemnestre*, la pleine ostension du théâtre⁵⁶, le plus théâtral des trois monologues. Le moi théâtral se veut la capacité du *je* de se multiplier dans les acteurs, de se mirer dans le regard de l'Autre.

Trois communications sont centrées sur *L'Œuvre au noir*. L'attention se porte sur le *moi* de Zénon avec Leonardo Venegas dans « *L'Œuvre au noir* : la trace de "l'illustre melancholia" dans la formation du moi de Zénon ». Il se propose de relever les possibles traces que cette "illustre melancholia" aurait laissées dans le moi de Zénon, une curieuse convergence entre le théoricien de la mélancolie au XVe siècle, Dürer, et l'écrivain qui réfléchit sur son travail au XXe. Le moi de Zénon se relève prêt à s'incarner dans le souffle de chaque lecteur.

Catherine Golieth s'arrête sur « L'écriture de l'*ego* » ; elle remarque que ce roman commence par un système apparemment impersonnel de narration ; par la suite, le projet de lecture biographique est mis en déroute à cause de la multiplicité de *je* hétéroclites, qui apparaissent au fil des épisodes d'envahissement du récit par le discours, de l'institution d'une circulation des rapports et des interférences temporelles⁵⁷. Derrière les divers *je* du récit se cache un *je* fondamental, une unité transcendante, un *ego*, qui rend possible l'écriture yourcenarienne.

Pedro Armando De Almeida Magalhães propose une réflexion sur « Fiction et histoire personnelle dans *L'Œuvre au noir* ». Après un éclaircissement du terme "histoire personnelle", cet intervenant se focalise sur le cadre historique de ce roman et sur l'importance des noms qui y sont employés. Il souligne le rapprochement de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 178.

Zénon et de Yourcenar, le compagnon imaginaire et l'alter ego de l'auteure. « Unus ego et multi in me »⁵⁸.

De son côté, Maria Orphanidou-Frérès propose une étude intitulée « Le “moi” traductif et créatif de M. Yourcenar dans sa traduction des *Poèmes* de C. Cavafy ». En rappelant les trois phases de la créativité traductive de Fortunato Israël⁵⁹, Orphanidou-Frérès nous parle de l'application de Yourcenar à la traduction de Cavafy, de l'emploi et des limites du langage dans l'“achèvement” de l'œuvre du poète grec. Cette intervenante nous offre un exemple de traduction de deux poèmes de Cavafy opérée par Yourcenar. Elle remarque que l'écrivaine française a succombé au processus qui vise à adapter le contexte de la langue source à la langue cible⁶⁰. Pour elle la traduction transforme, supprime et mutile le texte de départ en le complétant naturellement, avec les commentaires, l'adaptation, la création du sens : la traduction est vue comme un acte créateur qui permet au traducteur de se rapprocher de l'écriture “instinctive et spontanée”.

Sous l'étrange titre « Assise, la fileuse au bleu de la croisée », Blanca Arancibia propose une étude comparatiste entre Gide, Valéry et Yourcenar au sujet de la perception du moi dans leur époque. Elle s'arrête sur la lumière, les choses, le tissage au Grand Œuvre...

Encore une étude comparatiste pour Walter Wagner, qui se questionne sur « L'enfance recomposée : *Enfance* de Nathalie Sarraute et *Quoi ? L'Éternité* de Marguerite Yourcenar ». D'abord en proposant une analyse des deux titres, Wagner se focalise sur l'emploi du souvenir et sur la formation des personnalités des deux écrivaines. Il donne des différences entre les deux écritures ; en particulier, entre l'importance accordée au protagoniste opérée par Sarraute et le personnage *in absentia* de Yourcenar ; pour ce qui concerne les techniques narratives, entre l'emploi de la fragmentation et du dialogue de l'une, et de l'assemblage de l'autre. Commun

⁵⁸ Devise de Zénon (*Œuvres Romanesques*, p. 699) reprise par Marguerite Yourcenar dans la lettre à Jean Chalon du 9 mai 1974, fonds Harvard.

⁵⁹ Fortunato ISRAËL, « La Créativité en traduction ou le texte réinventé », *IV, Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Instituto universitario de Lenguas modernas y traductores, Barcelona, 1995.

⁶⁰ Cfr, Actes *L'Écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 205.

dénominateur de l'enfance: la perte de la mère qui amène Sarraute à la douleur et à l'agressivité des profondeurs de la mémoire, et Yourcenar au détachement.

Pour conclure cette rencontre, on retrouve Maurice Delcroix qui s'exprime au sujet de « Sois comme un autre », en rappelant la formule de Paul Ricœur. Il souligne l'effacement du moi opéré par Yourcenar, comme une tentation suicidaire, voire un idéal de sagesse, en amenant l'écrivaine à s'aimer enfin soi-même, comme une autre.

Le *moi* examiné dans cette rencontre inspire d'une part une investigation pragmatique, de l'autre une analyse psychocritique, de l'autre encore une approche comparatiste, afin de pénétrer le poids du *moi* dans l'idéologie yourcenarienne, pour explorer l'écriture autobiographique qui repose fondamentalement sur le décentrement du *moi* et le déni de la subjectivité de l'auteur.

V.2.7 « L'alchimie de la création » et « la clôture »

À l'occasion du centenaire de la naissance de Marguerite Yourcenar, en 2003, au Tempio Adriano de Rome est organisée une rencontre⁶¹ autour de *L'Alchimie de la création*⁶², dans laquelle trois communications sont proposées, toutes sur la lignée de l'approche sociocritique, due au sujet du colloque.

Pour commencer, Dominique Gaboret-Guiselin analyse d'abord les moyens financiers de l'écrivaine tout au long de sa vie, à travers ses entretiens avec des journalistes radio-télévisuels. Cet exégète retrace des étapes de la vie de Yourcenar, de son enfance privilégiée à sa jeunesse turbulente, aux années noires de la guerre, pour comprendre le rapport entre argent et création. Les essais des années '30 sont très utiles dans cette recherche, en particulier *Le Changeur d'or*, dans lequel l'auteur trace l'évolution du pouvoir politique et l'interaction du pouvoir financier. Au centre de la production yourcenarienne on retrouve la condition humaine, unique,

⁶¹ Sur le plan scientifique, il ne s'agit pas d'un vrai colloque, mais d'une rencontre littéraire organisée à l'occasion du centenaire de la naissance de Marguerite Yourcenar.

⁶² Actes de la rencontre tenue au Temple d'Hadrien – Place de Pierre, Roma, le 9 juin 2003, *L'alchimie de la création – L'alchimia della creazione*, Roma, éd. Centro Internazionale Antinoo per l'Arte, 2003, 46 pp.

Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, p. 569.

universelle et intemporelle.

De son côté, Yvon Bernier s'intéresse aux bijoux de Yourcenar, à son écrin avec environ quarante pièces, sur la base d'un inventaire d'objets de la seconde moitié du XIXe siècle et des toutes premières années du XXe. Cet écrin passera un jour dans une salle de vente parisienne et les fonds seront versés à la fondation créée par Marguerite Yourcenar, argent pour l'environnement, les animaux et l'écologie.

Pour terminer, Lina Sergi Lo Giudice s'arrête sur les œuvres mineures de l'écrivaine, en particulier pour ce qui concerne l'illusion de l'argent, les préoccupations économiques, l'avarice et l'égoïsme. Dans ces textes, Yourcenar montre une indifférence aristocratique à l'égard de l'argent ; elle pense que la grandeur de l'homme, sa dignité, se trouve dans son intériorité, dans sa capacité de réfléchir sur soi-même, sur son destin, et de se donner à ses semblables.

Dans la même année, deux habituées des rencontres yourcenariennes proposent des réflexions au sujet de *La clôture*⁶³, à l'occasion d'un colloque non yourcenarien tenu en Italie.

D'abord, Carminella Biondi traite de *Feux*, à propos « des maximes pour emprisonner une passion », en se basant sur sa préface, dans laquelle Yourcenar fait allusion à l'expérience personnelle à l'origine de cette étrange œuvre.⁶⁴ Une analyse de la structure de cette œuvre est donnée pour comprendre la notion de l'amour, comme maladie et vocation ; puisque, respectivement, il détruit celui qui en est frappé, et, en même temps, il entraîne sans cesse vers un but qui élimine tout ce qui entraîne sa réalisation. L'être apparaît comme une victime qui doit trouver en soi-même les ressources pour sortir de l'impasse. Cette œuvre montre alors son pouvoir curatif et marque les étapes de guérison de son auteure, qui relie les histoires anciennes au présent de l'écrivaine pour les situer correctement par rapport à l'expérience vécue. Mais aussi elles orientent la lecture des récits vers le parcours

⁶³ Actes du colloque non-yourcenarien tenu à Bologna et Firenze, du 8 au 10 mai 2003, *La clôture*, textes réunis par Xavier-Laurent SALVADOR, Bologna, CLUEB, 2005, pp. 215-241. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, p. 569.

⁶⁴ *Cfr.*, *ibid.*, p. 215.

d'un voyage initiatique vers le salut, et confirment la volonté de Yourcenar de généraliser l'expérience personnelle. Par conséquent, la structure de *Feux* a une fonction de cadre où la réflexion se déplace du personnage *je* sur *les hommes*. « [L'écrivaine] a voulu parcourir, les yeux ouverts, tous les méandres de son enfer intérieur pour pouvoir revendiquer [...] son entière responsabilité »⁶⁵ ; et l'écriture devient un puissant antidote : écrire du "moi souffrant" à travers les souffrances des autres, pour en tirer des maximes générales, où s'inscrit la vie de tous les hommes.

Pour sa part, Laura Brignoli cherche à donner une explication de l'espace herméneutique de la notion de clôture, en particulier dans *Nouvelles orientales*. La clôture formelle se réfère à l'agencement des contenus d'une œuvre dans une structure raisonnable qui ne laisse aucun espace à l'indéterminé, au vague, à l'imprécis. Tandis que, une œuvre ouverte, comme le souligne Umberto Eco, est capable de susciter de nouvelles interprétations qui changent par rapport à l'époque et au lecteur, pour une quête de perfectionnement.⁶⁶ Brignoli considère ce texte du point de vue de la clôture pour saisir ce nouvel aspect de l'œuvre, comme forme et substance des contenus. Structure formelle et réseau thématique sont imbriqués et permettent de voir dans la clôture et son franchissement leur principe unitaire. *Nouvelles orientales* joue sur la notion de réalité et de tout ce qui la dépasse : entre le réel et l'illusion prend forme le merveilleux et, dans leur rapport, est évoqué le concept de clôture. Yourcenar cherche à exercer un contrôle sur l'interprétation dans sa postface à propos du caractère oriental de ces nouvelles, en indiquant l'exacte provenance de chaque légende et des mythes.

Les *Nouvelles orientales* expriment bien le rapport dialectique que Marguerite Yourcenar entretient avec la notion de clôture : recherchée au niveau formel en tant qu'expression d'équilibre, elle se charge au niveau thématique, de toutes ses connotations négatives qu'il est nécessaire de dépasser.⁶⁷

Dans l'espace artistique se résolvent toutes les contradictions du monde yourcenarien, en quête de ses voies de salut.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁶⁶ Consulter à ce sujet : Carminella BIONDI, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, Pisa, Goliardica, 1997, 208 pp. ; Colette GAUDIN, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam, Atlanta, éd. Rodopi, 1994, 143 pp.

⁶⁷ Actes *La clôture*, *op. cit.*, p. 240.

V.2.8 Une « écriture du pouvoir »

Marguerite Yourcenar détestait les étiquettes politiques. Même s'elle a exprimé d'opinions politiques, dans la fiction, les essais, la correspondance et les entretiens ; des opinions d'ailleurs contradictoires. Un mosaïque de *-ismes* décrivent notre écrivaine : anticonsumériste, altermondialiste, écologiste, pacifiste, contestataire, anarchisante, antifasciste, mais soupçonnée d'antisémitisme, antidémocratique, par moments, antiféministe. Tous des *-ismes* que Yourcenar détestait.

Les vingt-six contributions du colloque irlandais tenu à National University of Ireland⁶⁸ ont relevé le défi d'y voir plus clair dans la vision de la réalité politique et sociale que manifeste l'œuvre de Marguerite Yourcenar, et dans sa relation parfois ambiguë au pouvoir. L'articulation du savoir et du pouvoir, la position du marginal, la perspective historique, l'ambiguïté du discours et celle du personnage, la figure même du monarque ou de l'homme d'État prennent à l'analyse des résonances étonnamment actuelles et témoignent de la complexité et de la puissance de l'imaginaire yourcenarien.

Cette rencontre irlandaise est organisée autour de quatre axes d'analyse : « Le pouvoir du prince. Histoire et mythe », « Pouvoir social et politique au XXe siècle », « Pouvoir et société au XVI siècle. Représentation des classes sociales », « Critique du pouvoir. Pouvoir et marginalité ».

Dans la première partie on assiste à six communications qui sont centrées sur le prince Hadrien.

Ouvrant le groupe, Rémy Poignault propose une étude au sujet du « pouvoir et des complots. Le prince et le tyran » pour rechercher le point de vue adopté par Yourcenar sur la tentative d'élimination d'un tyran moderne. À ce propos il analyse les complots contre les tyrans dans *Feux*, *Électre ou la Chute des masques* et *Denier du rêve* avec ses différentes versions. L'attention passe après aux *Mémoires*

⁶⁸ Actes du colloque international tenu à Maynooth (Dublin), du 3 au 5 novembre 2005, *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par Francesca COUNIHAN et Bérengère DEPPEZ (dir.), Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, PIE/Peter/Lang, 2006, 272 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 583-586.

d'Hadrien, où le foyer de la narration est le détenteur du pouvoir, l'empereur, souverain idéal, capable de maîtriser son côté cruel.

Bérengère Deprez, à son tour, propose une étude comparatiste entre Yourcenar et l'Italien Machiavel à propos de l'importance du prince. En constatant la possible rencontre de *Il Principe* avec l'écrivaine française, Deprez souligne aussi les différences entre les deux œuvres, dont la première est la guerre.

Brian Gill se consacre à une analyse du rôle et du « pouvoir des maximes ». Après un bref excursus sur des auteurs périphériques qui ont recouru aux maximes dans leurs romans, Gill se focalise sur Marguerite Yourcenar qui a choisi ce stratagème narratif pour s'arroger l'autorité et construire une hégémonie narrative⁶⁹. Capitale pour cet intervenant se révèle la distribution significative des maximes dans les textes et paratextes yourcenariens. L'écrivaine recourt à ces phrases pour donner à réfléchir sur la relativité de la doxa ; et sous la surface de son écriture se cache un foisonnement de non-dits, de silences et « de contre-discours dont elle est parfaitement consciente qu'un discours impérial ne peut les gommer »⁷⁰.

De son côté, Kyeong-Mi Kim-Bernard s'interroge sur Hadrien et Genghi, « deux hommes d'État hors du commun », qui considèrent la politique comme mensonge et avilissement de la société humaine. Dans cette étude Kim-Bernard a tenté de discerner comment Yourcenar réconcilie leur condition d'homme de pouvoir et leur lucidité. L'empereur romain passe de dures épreuves internes en reconnaissant la limite de ses efforts, mais il choisit la sérénité, il discerne la limite de son pouvoir sur l'amélioration du sort des autres ; il recourt à la sagesse de confier son héritage politique à l'Histoire car ses actions politiques lui permettent d'accéder à la dimension éternelle. Genghi des *Nouvelles orientales* capture l'intérêt de Yourcenar pour son cheminement spirituel qui l'a amené à retrouver son véritable être dans la pleine lucidité en se dépouillant de toutes les vanités futiles de sa vie de prince. Et c'est exactement cette lucidité qu'ont en commun les deux hommes d'État : Yourcenar à travers ces deux hommes « semble nous présenter deux aspects

⁶⁹ Cfr., *ibid.*, p. 47.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 53.

diamétralement opposés de sa vision de la politique : son inéluctable nécessité et son inévitable échec »⁷¹.

L'attention passe maintenant à *Feux* avec Ricardo Santiago Torre, qui propose une étude sur le pouvoir politique et le pouvoir individuel, la place du héros en révolte contre l'autorité dans l'œuvre yourcenarienne. Cet exégète donne d'abord une réflexion, dans la dimension figurative du récit, sur deux figures : le palais et le labyrinthe, le premier symbole négatif, lieu mystique décidément néfaste dans ce texte. Dans la préface de *Feux* l'écrivaine qualifie l'atmosphère du récit comme un cauchemar sur le fond de la Deuxième Guerre Mondiale où la politique représente un péril. Et dans ce panorama le héros, résigné, en quête d'affirmation d'identité, se révèle dans toute sa splendeur dynamique. Ainsi Santiago Torre se demande si on peut postuler une contradiction entre la dimension politique et la dimension individuelle. L'action individuelle contre l'autoritarisme veut dire faire de la politique, exercer un pouvoir contre l'injustice pour rechercher la liberté et l'équilibre.

Pour terminer cette partie, Mireille Brémond se demande « Qui sont tous ces chefs devenus ? » ; elle se propose d'interroger les réécritures yourcenariennes à la lumière d'une réflexion sur le pouvoir, en particulier au sujet de la revalorisation du tyran et de la dévalorisation du roi. D'une part, la dimension personnelle du tyran pousse l'écrivaine à présenter ce personnage sans traits tyranniques ; de l'autre, le roi est vu comme un guerrier, un manipulateur, qui pense seulement à garder sa vie.

La deuxième section du colloque porte sur « Pouvoir politique et politique au XXe siècle » et propose cinq analyses.

Tanguy De Wilde d'Estmael donne une réflexion sur « La conception des relations internationales chez Marguerite Yourcenar ». Une étude sociocritique est d'abord proposée, il donne un regard d'ensemble de l'écrivaine dans le siècle. Elle confesse un déficit d'information sur les vicissitudes de la politique internationale et une certaine méfiance à l'égard de la presse.

⁷¹ *Ibid.*, p. 60.

« Du dessein politique aspirant à la cohérence planétaire, la plume de Marguerite Yourcenar glisse vers la stigmatisation d'un continent divisé par les croyances et leurs Princes »⁷². Hadrien et Zénon « traversent des temps contrastés où l'ordre s'oppose au désordre, la paix fragile aux guerres incessantes, l'unité à la division »⁷³. L'œuvre yourcenarienne invite à un dialogue des cultures...

Valeria Sperti focalise son attention sur les essais yourcenariens entre 1929 et 1945 pour chercher à éclairer certaines influences dans l'élaboration de la notion du pouvoir chez Yourcenar et rendre compte de trois aspects : la position politique de l'écrivaine, à travers une étude sociocritique, la notion du pouvoir accomplie au fil des ans, grâce aux paratextes, les conséquences sur l'élaboration d'une notion biopolitique dans sa production romanesque. La littérature s'intériorise et réalise sa dimension politique dans son rapport avec la mort et la réflexion de Yourcenar continue tout au long de ses romans, « créant un jeu subtil entre puissance créatrice, personnage et pouvoir ».⁷⁴

Osamu Hayashi continue la réflexion précédente en se concentrant sur les « *Nouvelles orientales* : un autre diagnostic de l'Europe ? », en particulier sur l'Asie et l'Orient dans ce livre, à la lumière de « Diagnostic de l'Europe ». Yourcenar a porté un diagnostic social, au-delà du binarisme idéologisé de l'Occident et de l'Orient.

La question juive se trouve au centre de l'étude proposée par Alexandre Terneuil. Comme Shakespeare, Yourcenar illustre l'homme d'argent par l'image du juif, qui souligne l'aspect complexe et trouble entre l'œuvre d'art et son pouvoir sur la société, dans les années qui ont succédé à la Shoah. L'écrivaine demeure très sensible au caractère émotionnel et poétique de l'argument qui bouleverse par son aspect authentique et vrai, dans un temps de désespoir, d'enfer et de mort.

Walter Wagner propose une communication sur « Vivre en rupture de ban. Yourcenar et la société de consommation », où il se livre à une étude sociocritique en soulignant le vif intérêt de l'écrivaine envers le monde contemporain. Un bilan

⁷² *Ibid.*, p. 85.

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 98.

néгатif de la société de consommation naît et elle exhorte à la tempérance, à la parcimonie à l'égard de l'argent et de l'environnement. « L'horreur économique donne un nouvel élan à une contre-culture qui s'attaque à la frénésie capitaliste et plaide pour un retour aux valeurs humaines si chères à Yourcenar »⁷⁵.

Huit intervenants présenteront leurs idées sous le nom « Pouvoir et société au XVIe siècle. Représentation des classes sociales ».

Fabienne Viala propose une étude sur l'« allégorie politique et [...] philosophique ». Pour Yourcenar « être écrivain et être citoyen [...] sont deux activités complémentaires et indissociables »⁷⁶ : l'écriture a un pouvoir dans la société. Viala donne une analyse de la fable allégorique de Comenius dans *Le Labyrinthe du monde*, fable familiale utilisée par l'auteure pour une investigation sur la condition humaine, sur l'histoire des hommes, sur les réseaux sociaux et politiques. De même façon, dans *L'Œuvre au noir*, précisément l'épisode « La mort à Münster », Yourcenar questionne le sens de l'existence humaine.

Viala aborde la conclusion que l'histoire acquiert une résonance particulière quand elle s'inscrit dans un récit allégorique et l'écriture peut ainsi exercer son pouvoir et faire accoucher la conscience historique du lecteur.

L'Œuvre au noir est aussi au centre de l'article d'Edith Perry qui porte sur « Savoir et pouvoir », puisque ce roman apparaît comme l'art de transmuter le savoir en pouvoir. Mais on assiste à une rébellion contre les pouvoirs, le recours à la répression, aux tortures. Perry rappelle que « le vrai pouvoir est celui qui donne la liberté, qui permet de rester maître de soi et de sa pensée, qui ouvre la porte, dernière image du roman »⁷⁷. Et *L'Œuvre au noir* se révèle un travail obscur qui consiste à détruire tous les prestiges du paraître, à brûler les illusions du savoir et du pouvoir. Pour cette raison Yourcenar s'interroge sur la place de l'intellectuel dans la société et laisse son lecteur s'identifier à Zénon pour qu'il devienne un autre : le lecteur bouge dans un trajet qui va vers l'intérieur.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁷⁷ *Cfr., ibid.*, p. 147.

Anne Berthelot propose une étude intitulée « Zénon et le prieur. Entre hérésie et politique, deux visages d'une libre pensée ». Religion et politique sont indissolublement mêlées, sans qu'il soit possible de tracer une frontière entre le bien et le mal, dans l'un et l'autre domaine. C'est le prieur des Cordeliers qui nous fait découvrir l'actualité dans la trame de *L'Œuvre au noir* et Zénon choisit contre l'activité des passions l'ataraxie de l'intellect, il arrive à retrouver au détour de son procès la brutale corporéité du pouvoir.⁷⁸

Natalia Falkiewicz traite de la question de la religion, du pouvoir et du fanatisme dans « *L'Œuvre au noir* à lumière de la peinture de Bosch et de Breughel », à travers les commentaires de la romancière. L'attention de cette intervenante porte sur les moyens d'expression artistique avec lesquels Yourcenar décrit la communauté anabaptiste et avec lesquels les peintres représentent les événements cruels de l'époque. Elle juxtapose « ces images aux texte du roman pour démontrer l'équivalence entre ces moyens et indiquer ensuite les conséquences »⁷⁹. À travers l'analyse de métaphores de l'eau et de la barque, de l'allégorie de la mort, de signes de ruines qui soulignent la force dévastatrice de la folie humaine, Falkiewicz avance une conformité de la symbolique yourcenarienne avec celle des peintres. Cette analyse de la source plastique du texte jette une lumière sur l'art d'écrire de Yourcenar et en même temps élargit les contextes d'interprétation du texte, en mettant en relief et en éclairant son contenu.

En continuant l'étude sur le roman du XVI^e siècle, dès sa première forme « D'après Dürer » à la version définitive de l'œuvre, Mireille Douspis focalise son attention sur le capitalisme « de l'ébauche à la représentation ». Elle analyse l'évolution de ce roman en comparant les deux textes pour « déterminer l'originalité et la richesse de l'œuvre définitive par rapport au canevas initial »⁸⁰. L'étude va de l'aspect religieux à l'aspect politique, économique : dans *L'Œuvre au noir* la formation du prolétariat ouvrier soumis à la décadence des machines se dégage

⁷⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 162.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 169.

nettement à côté de l'effondrement du pouvoir féodal et l'apothéose suivante du capitalisme bourgeois, qui prend ici la consistance de lutte pour la vie.

Livia Titieni propose une analyse comparatiste de « l'image des souverain(e)s dans *La Princesse de Clèves* et *L'Œuvre au noir* ». Grâce au périphrase qui mentionne les sources documentaires du roman, cette intervenante roumaine se propose de montrer les dissemblances entre les deux textes. À travers une analyse lexicale et sémantique, Titieni met en évidence que pour la « formation » de leurs personnages, d'une part, Mme de Lafayette utilise l'Histoire comme un univers exemplaire, garantie de la vraisemblance de l'univers historique ; de l'autre, Marguerite Yourcenar se livre à une dramatisation de l'événement politique avec une dynamisation du récit, fruit de la tension entre l'importance de l'enjeu et la figure du guerrier-aventurier.

L'attention passe maintenant au *Labyrinthe du monde* avec Anne Boissier qui, « entre continuité et distance » enquête sur « la place de la noblesse » dans cette œuvre. Elle veut montrer comment ce texte reconstitue le milieu de la noblesse, comment il saisit le regard sur la réalité sociale et politique, pour s'interroger sur les raisons de ce choix. Après une approche historique et généalogique, qui se fonde dans l'analyse sociocritique, Boissier recherche le milieu d'origine de cette élévation sociale, son champ sémantique et son évolution dans l'histoire. Yourcenar adopte une vue compréhensive à cet égard, marquée par le détachement souverain d'une réalité illusoire, par l'indépendance de l'esprit et le refus du conformisme. Entre continuité et distance, l'écriture yourcenarienne se fraie un chemin pour faire transparaître le sens de l'appartenance aristocratique.⁸¹

Et alors quel est « le peuple de Marguerite Yourcenar » ?, se questionne André Maindron à propos du milieu social de l'écrivaine. Il constate qu'elle reste plus proche du monde des campagnes, qui entourent les châteaux, que de celui des cités : le « beau mot » *peuple* est au centre de ses œuvres, choix courageux pour une femme qui n'a jamais eu aucun problème de pauvreté, qui a toujours eu la vie facile.⁸²

⁸¹ *Cfr., ibid.*, p. 196.

⁸² *Ibid.*, p. 205.

La dernière section du colloque porte sur « Critique du pouvoir. Pouvoir et marginalité ».

Absolument centrée sur l'analyse sociocritique, l'étude de Nicolas Di Meo examine la critique du pouvoir dans l'œuvre yourcenarienne à partir des années 1950. Après un bref excursus sur la notion de *pouvoir*, Di Meo souligne l'influence traditionaliste, voire antimoderne, subie par Yourcenar. Elle s'intéresse au passé pour sa richesse, pour mieux comprendre le présent, et cela provoque une contestation contre le progrès, le matérialisme, le gaspillage de la société contemporaine. Et l'individu capable d'accéder à une forme de sympathie universelle est vu par l'écrivaine comme le médiateur par excellence entre la dimension de l'expérience quotidienne et l'intuition mystique de l'unité du cosmos.⁸³ La pensée yourcenarienne au sujet du pouvoir emprunte à plusieurs courants, de droite comme de gauche ; son œuvre représente un des signes de la recomposition de l'imaginaire politique à laquelle on assiste aujourd'hui en Occident.

Mais on pourrait parler d'« usure du pouvoir dans l'œuvre yourcenarienne », de « Fin de règne, fin de race, d'un monde » ? Marie-Christine Paillard propose cette réflexion à travers l'analyse de *L'Œuvre au noir*, de *Comment Wang-Fô fut sauvé*, des *Mémoires d'Hadrien* et d'*Alexis ou le Traité du vain combat*, pour comprendre comment la réalité politique et sociale peut être prise en considération dans ces livres. Yourcenar recourt à la réalité pour montrer l'impossibilité du progrès, la vanité de l'humanisme contemporain.

Olivier Salazar-Ferrer propose une étude intitulée « Création, puissance impériale et humanisme chez Marguerite Yourcenar », centrée sur *Comment Wang-Fô fut sauvé*, où le lecteur s'interroge et ouvre en lui-même l'abîme de la disparition de Wang-Fô. D'abord on assiste à une analyse des niveaux de représentation du livre : le lecteur est fasciné par ce procédé fantastique, autoréférentiel puisque lié à une représentation symbolique du réel. L'attention passe ensuite sur le pouvoir impérial et la puissance thaumaturgique de l'art de la peinture, sur cette symétrie de la cruauté du prince et de la cruauté secrète du peintre. En lisant ce texte, le lecteur

⁸³ *Ibid.*, p. 216.

traverse des espaces clos et d'autres ouverts créés par Yourcenar pour ouvrir une topographie infinie qui ouvre les portes à la liberté. Soutenus par un jeu complexe d'intertextualité et d'intersubjectivité, les personnages de cette œuvre « sont le résultat d'un étrange jeu entre l'auteur, l'écrit et le lecteur qui constituent [...] une épaisseur magnétique et presque existentielle au sein de la culture »⁸⁴.

Le roman *Le Coup de grâce* est au centre de la communication proposée par Maurice Delcroix, « De la filière communiste aux pouvoirs de Nathanaël », où il souligne l'attraction du communisme sur Yourcenar. Les pouvoirs de Nathanaël sont ceux de la différence et de l'indifférence, de la compassion et de l'acceptation.

« Pouvoir social et exclusion. La voix de marginaux » est le titre de l'étude présentée par Francesca Counihan qui enquête sur l'identification avec le pouvoir et la volonté de faire parler les exclus, les marginaux. Elle focalise son analyse sur l'œuvre romanesque avec quelques commentaires sur les traductions, et sur deux aspects du pouvoir, le social et l'individuel. Il y a un ordre du discours yourcenarien qui tend à organiser le monde selon un principe de partage et de rejet. Counihan affirme que dans ces livres le pouvoir du monde social est bien représenté au détriment du pouvoir discursif qui s'attache aux grands personnages yourcenariens. Et les marginaux font infraction à l'ordre de l'univers de Yourcenar et à l'autorité du héros ; ils troublent l'ordre de son discours en montrant la puissance dans l'irrationnel et la folie.⁸⁵

À son tour Loredana Promizich-Parslow continue l'étude des « Figures du marginal », en particulier, elle se concentre sur la question (homo)sexuelle présente dans les livres yourcenariens, à travers leur paratexte et leurs différentes éditions. Alexis est le premier personnage « homosexuel » qui entre en scène et qui permet au lecteur d'apercevoir le reflet des représentations de cet aspect dans la société des années 1930. Ici la description du marginal est plus subtile, cachée, signe de l'hésitation et de l'imprécision linguistique de leur temps. La marginalisation alterne

⁸⁴ *Ibid.*, p. 233.

⁸⁵ *Cfr.*, *ibid.*, p. 252.

le stade invisible et le visible, entre fait intime et perception publique, qui suit un mouvement cyclique d'acceptation et de refus.

À ce propos Andrea Hynynen traite de « La résistance du personnage yourcenarien face à l'hégémonie hétérosexuelle », sur la base de la conception du pouvoir de l'œuvre de Michel Foucault *La Volonté de savoir*. Cette exégète évoque certaines caractéristiques des protagonistes yourcenariens, indicatives d'une attitude de résistance face à l'hégémonie hétérosexuelle. Ensuite elle parle de la discrétion de cette résistance, de l'absence de révolte militante. À la fin de son étude, Hynynen traite les concepts de la bisexualité et de la tempérance, la renonciation, comme états idéaux de liberté sexuelle. Et, selon elle, il serait banal de réduire la résistance yourcenarienne à l'hégémonie hétérosexuelle pour ne pas ignorer les richesses et les subtilités.

Même la réalité sociale et politique évoquée dans l'écriture du pouvoir de Marguerite Yourcenar a été ainsi étudiée du point de vue psychocritique et sociocritique, toujours en s'appuyant sur le paratexte...

V.2.9 L'écriture de *Denier du rêve*

Dans notre voyage à la découverte du "monde" yourcenarien, au-delà des rôles des personnages, de l'*autre*, des enjeux idéologiques de la narration, on peut remarquer la réalité italienne de l'année 1934, de *Denier du rêve* en particulier, un récit moderne où la grande histoire sert à l'invention romanesque.

Jean-Pierre Castellani et Laura Brignoli donnent une synthèse introductive aux journées d'étude consacrées à *Yourcenar. 1934 : un roman romain*⁸⁶, organisées à l'Academia Belgica de Rome à la fin du 2004.

Les actes de ces rencontres regroupent les communications en deux parties : d'une part, le rôle des personnages, de l'*autre*, les enjeux idéologiques de la

⁸⁶ Actes des journées d'étude consacrées à *Denier du rêve*, tenues les 3 et 4 décembre 2004, à l'Academia Belgica de Rome, *Yourcenar, 1934 : un roman romain*, textes réunis dans le Bulletin n. 26, SIEY, 2004, pp. 77-244.
Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 581-582.

narration ; et aident les lecteurs à répondre à une question : pourquoi ce choix de la part de Yourcenar ? Nombreux sont les enjeux dans la dialectique entre la boursoufflure et le creux. À l'intérieur de cette polarisation, on retrouve les analogies mythiques des personnages et la quasi totale absence de noms historiques précis ; voire le climat politique du 1934 et l'évolution vers une phrase plus mesurée en 1959. Et, ensemble, on souligne la conscience politique de l'essayiste et de la femme et le désintéressement au fait politique de la romancière.⁸⁷

Denier du rêve, œuvre au centre des réflexions proposées à l'occasion de la rencontre, est un récit moderne où la grande histoire côtoie l'invention romanesque ; d'ici l'approche sociocritique s'impose pour tous les intervenants. Loredana Primozych cherche à y mesurer l'équilibre entre les souvenirs personnels de Yourcenar et l'exploitation de sources documentaires. Elle retrace quelques parallèles entre ce roman et d'autres productions des années 30 sur le même fait politique ; et elle veut étudier la relation entre l'épisode de Marcella et les sources historiques qui ont servi pour la construction de ce personnage, pour souligner l'image anticonformiste de cette héroïne. Ce roman a le mérite de présenter une image de l'Italie différente de celle de la propagande officielle, et joue sur la reprise de quelques stéréotypes véhiculés par le régime mussolinien. Le noyau central du texte se construit par une superposition de plans, des souvenirs du narrateur (de ses séjours en Italie) et des sources documentaires de la presse.⁸⁸ « La contribution de Marguerite Yourcenar à la lutte politique, voire à l'engagement, se renforce donc par ce récit à mi-chemin entre réalité vécue et images rêvées »⁸⁹.

Alexandre Terneuil, de son côté, s'arrête sur les personnages de ce texte, qui sont le reflet des désirs et des intentions de l'auteure. L'activité politique et l'engagement fortement limité de ces personnages sont corrélés avec la vision de Yourcenar du monde politique d'alors et de sa condition d'écrivaine. Son expérience

⁸⁷ Cfr., *ibid.*, p. 85.

⁸⁸ Voir à ce propos le mémoire de DEA de Maria Rosa CHIAPPARO, *Denier de rêve : transfiguration d'une œuvre*, Université de Tours, 1995 ; et sa thèse de doctorat *Marguerite Yourcenar et la culture italienne de son temps*, Université de Tours, 2002.

⁸⁹ *Actes Yourcenar, 1934 : un roman romain, op. cit.*, p. 96.

du fascisme, vécue dans les années 20, exprime son besoin d'écrire ce roman, dans lequel, elle pose un regard lucide sur le monde alentour en romancière consciente du présent et inquiète du futur, en écrivant le passé en esthète de l'art du roman, sa seule politique.⁹⁰

Denier du rêve fait face à ce que Paul Ricœur appelle des *figures d'autorité*, tout ce qui entre en conflit avec la vie intérieure des personnages. La communication de Nicolas Di Meo est centrée sur les réponses que les héros de ce roman tentent d'apporter à l'autorité et aux discours, en soulignant leur dépossession, leur autorité contraignante et leurs stratégies alternatives. Le sentiment d'impuissance prédomine et guide le comportement des personnages et la dépossession concerne la liberté politique et la liberté ontologique. Les stratégies des protagonistes deviennent des sources de dépossession puisqu'elles reproduisent les schémas préexistants, menaçant la spécificité de l'expérience vive. Et la vision yourcenarienne se pose entre le pessimisme historique et le sentiment tragique.⁹¹

Gabriel Maes est convaincu que les personnages yourcenariens reviennent et manifestent le penchant de l'être humain à vainement rêver contre la mort. Yourcenar démasque le fascisme pour mettre en lumière l'amère vérité de l'homme universel et de son monde.

L'étude proposée par Luc Resson porte sur le cadre moraliste, le cadre métaphysique et le cadre psychologique de ce roman ; et rappelle que l'écrivaine ignore dans ce roman le discours du régime, et met en scène le point de vue du menu peuple. Elle a voulu lire l'actualité à la lumière du mythe⁹², en particulier, le motif de l'argent. Cet exégète analyse la fonction structurale et les réseaux de l'argent, qui a une action corrosive sur les valeurs et amène à la dévalorisation du langage qui se réduit au cliché, au lieu commun. Ici la réalité plurielle est éclatée en fonction de la perception de chaque personnage ; elle est un ensemble de représentations

⁹⁰ Cfr., *ibid.*, p. 107.

⁹¹ Voir à ce propos l'œuvre d'Anne-Marie PRÉVOT, *Dire, sans nommer : étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris/Budapest/Turin, L'Harmattan, 2003, 340 pp.

⁹² On renvoie à l'article de Maria Rosa CHIAPPARO, « *Denier du rêve* et la démystification de la Rome fasciste », *Bulletin SIEY* n. 24, 2003, pp. 29-48.

individuelles. Ainsi *Denier du rêve* est un roman pas seulement politique et social, mais plutôt économique et social.

Quant au rôle des femmes, André Maindron observe quelle place Yourcenar assigne à ces personnages dans ce roman. Pour lui, les femmes y occupent la plus grande place, même si elles sont soumises et sans conscience politique. L'auteure met en scène des femmes sans importance, sans envergure, sans le moindre poids social ou politique ou humain ; elles sont des personnages pauvres en esprit, même si essentiellement terrestres.⁹³

Cristiana Tescula, de son côté, préfère l'étude intertextuelle, en comparant la valeur des concepts de rêve et de songes entre *Denier du rêve* et *Les Songes et les Sorts*.⁹⁴

Le cierge a une valeur marchande et une valeur sociale, des connotations à la fois tragiques et glorieuses ; il résume l'histoire de l'humanité dans son rapport avec le transcendant et le rêveur, qui peut partager ses inquiétudes à l'égard du divin avec les allumeurs de cierges qui l'ont précédé.⁹⁵ « [...] au moins dans le monde des songes, si le divin refuse de descendre dans sa création, c'est sa création qui veut le rejoindre, par le biais d'un objet hautement spiritualisé »⁹⁶.

Mireille Brangé, alors, présente une analyse de l'épisode de la rencontre au Cinéma Mondo, qui confirme les liens entre le cinéma, espace réel, et ce qu'il représente comme incarnation du rêve. Ce cinéma dénommé "Mondo" est un non-lieu, avec une valeur métaphorique, et aussi un lieu qui permet la compréhension des personnages dans une condition humaine plus large, dans sa correspondance avec l'église, lieu d'attente et de refuge. Le Cinéma Mondo, situé au cœur de Rome, est un nouveau *mundus*, ombilic d'une capitale qui se voulait elle-même nombril du monde. Dans ce roman funèbre, ce cinéma est un lieu qui libère fantasmes et images d'un

⁹³ Cfr., Actes *Yourcenar, 1934 : un roman romain*, op. cit., p. 149.

⁹⁴ On se réfère à l'étude de Carmen Ana PONT, *Yeux ouverts, yeux fermés : la poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux-Titre 81 » 1994, 242 pp.

⁹⁵ Cfr., Actes *Yourcenar, 1934 : un roman romain*, op. cit., p. 160

⁹⁶ *Ibid.*, p. 162.

monde mort et est la preuve de l'incommunicabilité parmi les êtres, chacun absorbé par sa propre condition.

Un des épisodes de *Denier du rêve* est l'attentat, et Maria Capusan compare le traitement de la représentation de cet épisode dans ce texte et dans *Rendre à César*, qui offre une création contemporaine du nouveau théâtre français de l'absurde. Yourcenar cherche à miser au théâtre sur le silence et l'absence ; pour elle, la poétique de l'absence compte sur la capacité d'imagination du public. De là la confusion du public pour souligner la dure réalité de l'histoire des hommes et de la politique, absurde et confuse.

De son côté, Bérengère Deprez propose une étude comparatiste sur les images du fascisme voire du dictateur entre *Ce que j'ai vu à Rome* d'Henri Béraud et ce roman yourcenarien. Ils diffèrent surtout sur la perception du danger de contagion, de l'excès intolérable et de la brutalité du régime. Yourcenar avait compris que la contagion de la dictature n'avait ni frontières ni même un cordon sanitaire.⁹⁷

Toujours selon une approche comparatiste, Agnès Fayet établit un parallèle original entre *Denier du rêve* et *La Peste* de Camus, au sujet de la maladie, métaphore du mal politique dans les deux récits. D'une part, Rome est victime de l'oppression totalitaire hygiéniste ; de l'autre, Oran porte en elle les conditions favorables à l'installation de la maladie politique. Dans les deux villes, la vanité et l'inutilité des opiums du peuple dans le lieu malade soulignent le manque de communication et d'activité d'échange. Dans le roman yourcenarien, les Romains sont des figurants, et de même, dans le texte de Camus, les personnages perdent leur identité. *Denier du rêve* est un livre de tous les maux exprimant la sclérose d'une société dominée par le fascisme, tandis que *La Peste* évoque le mythe du mal politique en général.

Maurice Delcroix, lui aussi, propose une étude comparatiste entre les publications de Yourcenar par Alexis Curvers et son œuvre *Tempo di Roma*, en soulignant la querelle entre les deux sur leur positions idéologiques.

La dernière intervenante à proposer une approche comparatiste est Sabine Hillen, qui s'interroge sur notre auteure et Henry de Montherlant, deux romanciers

⁹⁷ *Ibid.*, p. 193.

face au totalitarisme des années 50. Les deux écrivains prennent leur distances avec le totalitarisme soviétique, en dénonçant deux régimes autoritaires. Montherlant décrit le faux homme de gauche et se sert d'une voix de femme pour former son idéologie ; son œuvre présente un personnage qui évolue politiquement, passant de l'anarchie au communisme. Les deux auteurs se rejoignent dans la désignation du totalitarisme comme transformation de l'homme, comme soif de pouvoir, comme volonté de domination voire de terreur. Ils aident à comprendre le fonctionnement imparfait de deux systèmes que l'idéologie sépare, la gauche et la droite.⁹⁸

Dans la lignée sociocritique s'insère la réflexion de Maria Rosa Chiapparo, qui considère la figure de Gabriele D'Annunzio comme archétype de la mythologie fasciste. Il souligne la volonté précise de montrer l'aspect dérisoirement superficiel de l'époque, et montrer aussi la composante mythique qui confère un fort sens politique à l'œuvre. La présence du poète italien propose une morale du sacrifice et d'abnégation dans le culte de la nation ; il est mentionné comme le représentant de Rome, ville mondaine et byzantine de la Décadence en train de changer à ce moment-là. D'Annunzio est le seul personnage identifié par son nom propre, il a un rôle de référentiel dans la construction du roman, représentatif du régime et de sa culture. Mais il disparaît dans la deuxième version, car il a un rôle passif, de simple comparse, même s'il complète le panorama sociologique en rappelant le côté théâtral du régime, la tromperie du monde du fascisme. Dans la version du 1959, le nom de D'Annunzio est effacé, pour laisser la place aux précisions historiques ; donc cela relève plus du mythique, du réalisme dans cette version.

D'Annunzio devint alors chez Marguerite Yourcenar l'exemple de la vie consacrée à la gloire de la patrie et de l'action, dans la panoplie de mythes et de héros de la nation. Il devint la métonymie de l'obnubilation totale des esprits qui permit la réalisation d'idéologies totalitaires et téléologiques.⁹⁹

Le roman *Denier du rêve* est alors analysé sur la base de ses différentes éditions, sur la base de son univers social et sur le paratexte, parfois étape préliminaire à la lecture du texte lui-même.

⁹⁸ Cfr., *ibid.*, pp. 243.244.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 203.

V.3 *Narrer est un destin*¹⁰⁰

Nous admirons beaucoup la détermination de cette écrivaine : un plongeon dans la diversité, une prise de possession de l'autre. Aucune hésitation. Ce qu'Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Henry James firent, elle a su le faire elle aussi. Ce n'est pas par hasard que les protagonistes de ses romans parlent tous avec le *je*. Il semble, en effet, que le *je* permette à l'écrivaine française un passage plus rapide et net dans l'autre sexe, une identification plus nette. Pour Yourcenar le *je* de l'empereur est aussi un corps, qui se révèle immédiatement. Dans les *Carnets de notes des Mémoires d'Hadrien* qui accompagne la réédition du livre, l'auteure explique à propos de sa recherche de l'optique narrative : « Si j'ai choisi d'écrire ces *Mémoires d'Hadrien* à la première personne, c'est pour me passer le plus possible de tout intermédiaire, fût-ce de moi-même. [...] Faire en sorte qu'il [Hadrien] se trouve devant sa propre vie dans la même position que nous [auteur, lecteur] »¹⁰¹.

Deux colloques cherchent à exploiter le genre, le positionnement de l'écriture yourcenarienne, dans l'idée de reconnaître son côté masculin et son côté féminin et comprendre le ou les sexes de cette écriture si séduisante et, en même temps, si contournée et difficile à encadrer.

V.3.1 « Une écriture femme ? »

La femme et les femmes sont les thèmes, les sujets, les objets, les personnages du colloque de Baeza du 2002, *La femme, les femmes, une écriture femme ?*¹⁰², voire de l'œuvre yourcenarienne, si vaste et multiforme, qui posent beaucoup de questions auxquelles les participants à cette rencontre cherchent à répondre, sur la base d'une approche psychocritique voire sociocritique. Dans ses textes, on trouve beaucoup de

¹⁰⁰ Grazia LIVI, *Narrare è un destino. Fra scelte e passioni: Virginia Woolf, Karen Blixen, Dolores Prato, Marguerite Yourcenar, Ety Hillesum*, Milano, Edizioni La Tartaruga, 2002, p. 187.

¹⁰¹ Marguerite YOUNCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 322.

¹⁰² Actes du colloque international tenu à Baeza (Jaén), du 19 au 23 novembre 2002, *La femme, les femmes, une écriture femmes ?*, textes réunis par Manuela LEDESMA PEDRAZ et Rémy POIGNAULT, Clermont-Ferrand, SIEY, 2005, 437 pp.

Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 561-564.

femmes mythiques, la féminité de Yourcenar a visiblement imprégné ses personnages. Même si son écriture se manifeste neutre, en soulignant un projet littéraire original, qui dépasse l'antagonisme des sexes par une synthèse interpellante digne d'approfondissement.

Maurice Delcroix affirme « Femme, je vous hais », à travers une analyse de la correspondance yourcenarienne, en soulignant l'agressivité de l'écrivaine contre les féministes. La haine est donc questionnée, en particulier, le rapport avec la haine des femmes à travers quelques récits qui incitent à considérer que la complaisance à la haine est une des formes de jeunesse, portée aux sentiments exacerbés.

Béregère Deprez se propose de démontrer que le féminin est bien présent dans l'œuvre de Yourcenar et même qu'il en est la force structurante et créatrice. Dans sa production, on assiste à une féminisation et à une maternisation du concept et de l'exercice de l'écriture ; notre écrivaine s'incarne pleinement comme femme dans son œuvre, elle ne déssexualise pas le moins du monde son être-écrivain ni son acte d'écriture : c'est là l'aisance yourcenarienne de cette indifférence au sexe.

Mais peut-on parler d'« une volonté de franchir les limites du féminin » ? Élène Cliche s'interroge sur le fait que le féminisme se retrouve dans un lieu critique paradoxal, d'approbation et de rejet dans le maintien et le refus simultané de la différence sexuelle. La littérature a permis à Yourcenar de déconstruire la logique binaire masculin/féminin, d'outrepasser les limites du féminin vers un autre soi, l'acte d'écriture permet de matérialiser le corps par l'agencement des mots, de produire le genre et son désir.

Selon Michèle Goslar, Yourcenar s'est voulu « hors-sexe », comme ses lettres en témoignent. Chez elle l'idéal féminin est une femme aimante, douce, dévouée, qui fait régner l'harmonie autour d'elle et s'occupe de choses pour entrer en contact avec l'essentiel. Goslar ne croit pas qu'on peut parler d'écriture féminine pour Yourcenar, mais plutôt d'une écriture qui trahit la femme qui écrit.

Et alors, peut-on parler de féminité de Yourcenar ? Brian Gill cherche à répondre à cette question, en examinant la représentation diminuée, phobique même, de la femme, accompagnée d'une célébration de l'universalité des qualités

masculines. À travers une analyse psychanalytique du récit *Le lait de la mort*, Gill souligne la présence de l'homme féminisé et, à la fin de cette nouvelle, une image négative de la femme et celle de l'impuissance masculine émergent comme thèmes omniprésents dans ce récit.

Francesca Counihan, de son côté, se questionne sur la possibilité d'une autorité au féminin dans l'œuvre yourcenarienne, et propose une analyse de la question du genre, des identités sexuelles, à travers les personnages masculins et féminins. L'écriture yourcenarienne se caractérise par une attitude ambiguë, voire conflictuelle, en ce qui concerne la représentation des personnages féminins. La conscience du personnage principal masculin est privilégiée et s'inscrit dans un dispositif qui tend à valoriser le personnage et à lui conférer un statut exceptionnel. Le conflit autour de la féminité est un des éléments qui font la richesse et l'intérêt de l'œuvre yourcenarienne ; un élément qui exprime une part de subjectivité non maîtrisée et peut-être non maîtrisable.

La femme idéale, son rôle et sa dématérialisation se profilent pour remarquer le double abandon maternel vécu par Yourcenar. Walter Wagner souligne l'intention de notre écrivaine d'effacer dans son œuvre toute trace de sa vie intime ; l'importance de l'idéal pour le lecteur averti sera donc traduite par "nul(le) n'échappe à l'humain".¹⁰³

Claude Benoît se propose de se pencher sur les images substantielles de l'univers aquatique, pour y découvrir, sous l'imagination des formes, celle des substances, dans le but de mettre en relief les valeurs spécifiques d'intimité, de profondeur et de passage, qui culminent dans la dissolution et la mort. Benoît remarque le caractère presque toujours féminin que l'imagination poétique yourcenarienne attribue à ces éléments.

À son tour, Marie-Christine Paillard propose une étude comparatiste sur Marguerite Yourcenar et Virginia Woolf, au sujet de l'écriture-femme, en imaginant une autre "rencontre" entre ces deux écrivaines. Elles ont élaboré, chacune dans son île, Yourcenar dans sa maison de bois, Woolf dans sa « chambre à soi », l'œuvre qui leur tenait à cœur. La spécificité de l'écriture yourcenarienne se trouve dans le fait de

¹⁰³ *Ibid.*, p. 97.

dépasser, par sa prétention à l'universalité et le syncrétisme qu'elle élabore, les catégories d'une hypothétique « écriture-femme ».

Yourcenar a peut-être réussi à créer une écriture-femme sous des voix masculines, et Carmen Molina Romero a cherché dans son écriture la trace de ce particularisme de sexe, à travers l'analyse sémantique d'*Alexis* et *Mémoires d'Hadrien*. Dans ces textes, le narrateur superpose deux codes sonores, le code musical et le code linguistique, la musique de l'ordre dont l'harmonie est confiée à un langage moral, creux et usé. Ainsi, le lecteur est porté à suivre une lecture de la lenteur, de l'attention aux mots, une lecture de femme. La structure majeure de ces livres dépasse l'analyse des traits proprement linguistiques, est projetée par la subjectivité de l'auteur, sous l'empreinte d'une féminité puisque son écriture est physique et immédiate¹⁰⁴.

Pour cette raison, Anne-Marie Prévot nous parle de l'écriture-femme, « entre subversion et bruissement intime », à travers une étude du récit « Marie-Madeleine, ou le salut ». Cette exégète remarque l'écriture subversive de Yourcenar, qui se trouve dans l'avènement du corps dans l'écriture, le corps écrit, centre de l'émotion pure, de la compassion et des sentiments inépuisables. Une écriture subversive qui se situe au centre des remous du cosmos et de l'être. « Cette écriture fait du corps le lieu de résonance de l'âme, le point de contact avec le monde. Chez Marguerite Yourcenar, les sons de l'âme et du monde s'expriment par le clavier du corps »¹⁰⁵. Et le poète perçoit l'élément féminin du vivre, la vie, la souffrance, le désir et la mort.

Alors faut-il peut-être parler d'une ombre portée par la féminité dans l'œuvre yourcenarienne. Selon Anne Berthelot, les figures féminines esquissées par Yourcenar ravivent le tourment de n'être pas l'objet du désir de l'autre. Elles sont des figures opaques, énigmatiques, elles sont toujours médiatisées par le regard d'un personnage masculin ; leur présence charnelle est grotesque et leur existence obscène. Elles sont des « femmes-fantômes (des) femmes-fantasmes ».

¹⁰⁴ Cfr., *ibid.*, p. 137.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 156.

Dans l'œuvre yourcenarienne on retrouve des femmes qui n'ont pas droit à la voix, car elles sont "condamnées" au silence. Un silence qui n'est jamais vide, plutôt plein de sens, puisqu'il se sert du langage non verbal, corporel ; le dialogue se développe à travers le contact physique. Loredana Primozych-Parslow souligne que le silence est aussi synonyme de transgression, vu que les personnages féminins servent, d'une part, à la mise en scène du manque de communication entre les personnages, de l'autre, ils ponctuent aussi l'absence de narration à la première personne et de dialogue direct. C'est ici que se tracent les rôles des femmes yourcenariennes, par rapport à l'amour, la solitude, le silence.

De son côté, Osamu Hayashi donne alors une réflexion sur les configurations de l'amour chez notre écrivaine, confrontée à Marguerite Duras, car chez les deux auteurs, en particulier dans *Anna, soror...* et *Agatha*, s'impose la décomposition de ce thème. Elles suivent les sentiers enchevêtrés de l'amour vivable et se rencontrent dans le mythe des amours incestueuses fraternelles. Ainsi elles n'acceptent pas la mort, apogée de tous les mythes : le frère et la sœur dans *Agatha* continueront à vivre l'amour, et Anna a vécu son amour.

André Maindron alors enquête sur l'érotique et les passions féminines chez Yourcenar, en particulier à propos de *Feux*, car ce livre illustre une certaine notion de l'amour. L'érotique ici n'est pas considéré comme une fin en soi, mais une méthode de gymnastique spirituelle.

Comme d'autres écrivains de son époque, Yourcenar éprouve le besoin de définir la figure du héros, qui acquiert une place remarquable au début du XXe siècle. Surtout, elle le décline au féminin, traçant un intéressant portrait de l'héroïne, diachronique et synchronique, qui laisse transparaître un univers culturel négligé dans l'histoire de l'humanité. Maria Rosa Chiapparo cherche à reconstruire la typologie narrative propre à notre écrivaine. La confrontation entre la figure du héros et celle de l'héroïne constitue l'aspect original de la définition d'héroïsme proposée par Yourcenar. En s'appuyant sur la théorie du héros de Shakespeare, elle considère l'héroïne comme le seul point de repère face à la déchéance ; sa force irrationnelle et passionnelle, stigmatisée depuis l'Antiquité et dénigrée par les esprits de cette

période, est proposée par notre écrivaine comme le seul espoir de salut pour le monde moderne, qui peut retrouver le sens du sacré perdu.

À ce sujet, Mireille Brémond souligne qu'au cours de l'histoire yourcenarienne, les femmes ont des rôles secondaires, toutefois, l'écrivaine montre une prédilection pour les femmes mythiques plus que pour les hommes. À travers les références mythiques de femmes passionnées, sacrifiées, viriles et qui prennent leur destin en main, on comprend que Yourcenar retient de ces femmes ce qui les sort de la féminité. Nous voilà une fois de plus revenus à l'universel.

Kajsa Andersson, à son tour, traite de la figure de Sappho dans l'œuvre yourcenarienne et constate que Yourcenar est passée du récit de l'existence multiple, factice et modernisée de cette femme mythique telle qu'imaginée dans *Feux* à la personnalité de la poétesse dans *La Couronne et la Lyre*, rendue à sa vérité antique plus dense, plus approfondie d'une figure centrée sur l'intensité de la passion, les ravages du temps et du culte de la beauté.

De son côté, Naoko Hiramatsu donne une réflexion sur la « transfiguration de la femme dans "Le dernier amour du prince Genghi" ». Pour créer un contraste ironique avec le souvenir éphémère de Genghi, Yourcenar nous décrit la femme souffrante et donne en écho le cri tragique de la femme oubliée. À travers l'écriture, elle a transcendé sa propre japonité en partageant sa propre solitude, en parlant de l'impermanence du temps et de l'incertitude de la mémoire.

À son tour, Elena Real enquête sur les « figures de femme dans *Denier du rêve* », et retrace la place qu'elles occupent dans la structure du texte et les choix de ce récit. Ce livre présente l'attitude du personnage féminin devant la vie, par rapport aux autres et à soi-même, à travers la présence du narrateur omniscient, qui se charge de montrer la portée mythique des personnages féminins. Ainsi le lecteur est mieux guidé pour éviter l'erreur d'interprétation.

En continuant la réflexion sur les voix féminines, Jean-Pierre Castellani focalise son attention sur la pièce de théâtre *Rendre à César*, en analysant le perpétuel balancement entre l'affirmation d'une singularité de la femme et une volonté de ne pas l'enfermer dans un ghetto qui la place à l'écart de l'ensemble du genre humain.

Après une brève dissertation sur l'écriture féminine, Castellani remarque que l'originalité du discours de Yourcenar réside dans le fait que ses personnages féminins sont plus solides et complexes que les masculins et que, grâce au théâtre, elles parlent avec leur corps de leur solitude, leur douleur, leur désir. Pour cette raison on peut parler d'un acte d'écrire sexué plus que d'une écriture féminine.

De son côté, Andrea Hynynen étudie les portraits féminins dans *Alexis, Anna, soror...*, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir*, pour examiner comment se manifestent ces femmes parfaites, à travers leur beauté, leur bonté maternelle, leur silence. Monique, Plotine, Valentine et la dame de Frösö représentent le premier état de la femme parfaite selon Yourcenar. Pour elles, la passion est « niée, méprisée, ou remplacée par la maternité, tandis que la pureté et le calme sont loués »¹⁰⁶.

Rémy Poignault se concentre sur *Mémoires d'Hadrien*, en analysant les figures de matrones et amantes présentes dans les écrits de l'empereur, même si elles ne constituent pas une préoccupation essentielle pour lui. Hadrien évoque sa mère, expose ses rapports avec sa sœur Pauline, son épouse Sabine et ses amours féminines. Yourcenar a voulu présenter l'image de la vie familiale de l'homme historique, en opposant, d'une part, la sphère du monde intime à celle du monde politique et, d'autre part, la descente aux abîmes de la douleur causée par la mort d'Antinoüs. Ainsi le monde des matrones et celui des amantes montre une certaine diversité et parfois ils s'interpénètrent. Et Hadrien trouve avec Plotine, dans l'amitié épicurienne, une union parfaite, qui se passe de mots et qui se passe même de la présence.

Touché par la lecture de l'essai *Andalousie ou Les Hespérides*, Pedro Galera Andreu retrace les observations yourcenariennes au sujet de la peinture espagnole, caractérisée par la violence, la sensualité, l'intensité. Au centre de cette communication il y a son regard littéraire sur la réalité, le regard critique d'une écrivaine qui partage avec toute création artistique l'imagination comme déclic et moteur du discours. Yourcenar découvre dans les tableaux les valeurs de l'art espagnol, de la culture de l'Andalousie, dans le jardin des Hespérides. C'est ici le rôle

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 299.

de l'art, sa vision presque mystique, une manière de faire taire les douloureuses passions de la vie.

Manuela Ledesma, de son côté, s'intéresse à la marginalité et à la transgression de quelques femmes dans *L'Œuvre au noir*. Dans cette œuvre les femmes sont vouées à l'exclusion ou à une mort honteuse et dégradante et seulement les hommes sont maîtres de leur destin.

La transgression textuelle dépasse l'interchangeabilité des sexes et des voix dans l'écriture de *L'Œuvre au noir*. May Chehab souligne que cette interchangeabilité s'inscrit dans un mouvement large dans la conception d'un sujet dilaté, qui permet à l'individualisation de s'élargir de l'unique au multiple, de soi à l'autre. Le personnage yourcenarien se multiplie pour mieux se retrouver. Et la voix double et androgyne de Yourcenar se réalise finalement dans l'écriture, dans la fiction narrative, et, en particulier, dans l'énonciation. L'autorité énonciatrice entre auteur-narrateur-personnage constitue la transgression majeure opérée par le couple fraternel de Yourcenar et Zénon.

La perspective du langage se trouve au centre de la réflexion de Catherine Golieth, qui enquête sur la liaison sexuelle de Zénon avec la servante Catherine, à travers une analyse psychocritique très détaillée. Cette femme est la plus remarquable de toutes les femmes connues par le médecin-alchimiste car Yourcenar la distingue en accentuant la noirceur de l'action maléfique de Catherine sur la vie du personnage conducteur. Dans *L'Œuvre au noir* on retrouve dans les personnages féminins les forces primitives qui donnent la force d'un certain héroïsme aux femmes en dépit de leur subordination aux codes de la société.

Teófilo Sanz s'intéresse alors à analyser Nathanaël, modèle qui dépasse les limites de la masculinité traditionnelle ; en particulier, il retrace les liens que ce personnage entretient avec les femmes qui font partie de sa vie. Ce personnage a été choisi par Yourcenar pour évoluer dans la diégèse afin d'être le porte-parole d'un discours complexe et très cher à l'écrivaine. Et pour atteindre la sagesse, car Nathanaël a réussi à faire l'expérience de l'abîme, il a été capable d'élaborer une philosophie de l'existence.

Agnès Fayet, à son tour, propose une étude sur les portraits de femmes dans *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*, « du visible au lisible ». Les femmes dominent dans ces volumes, elles sont le reflet d'une situation socio-historique. Leurs portraits portent nettement la marque du genre, elles sont des deutéragonistes dans les deux premiers récits du *Labyrinthe*. Yourcenar décrit ses ancêtres en tant qu'historienne familiale et soucieuse du réalisme, en se rattachant aux femmes, en admirant leur portrait. Elle se réclame l'héritière spirituelle de Rubens et de Rembrandt, en donnant aux images le rôle d'allié dans sa description de la réalité.

Montserrat Serrano Mañes retrouve alors « la femme yourcenarienne au bout du labyrinthe ». Dans ses livres, Yourcenar plonge des éléments de sa vie réelle dans les cases de la fiction. En particulier, le déni maternel est à la source de la création d'un être idéal, Jeanne, dématérialisée et irréelle. La lecture de *Quoi ? L'Éternité* permet à cette exégète d'approcher les êtres féminins qui ont façonné le moi yourcenarien. Et, parmi tous, Jeanne, mère choisie, avec sa part de fiction et de réalité, et Fernande, la mère niée, avec son silence poignant et sa présence jamais acceptée par Yourcenar.

Et alors, Béatrice Didier continue cette réflexion sur la présence de la mère dans la production yourcenarienne, en se focalisant sur *Souvenirs pieux*, présence d'abord refusée, et ensuite regrettée par l'écrivaine. Didier remarque ainsi le traumatisme de Yourcenar pas seulement pour la perte de la mère, mais pour le lien qui s'établit entre la naissance et la mort : le mystère de la mère, c'est le mystère de la mort. L'image de la mère est double, contradictoire, insaisissable ; de là la difficulté à la cerner, à faire aboutir le discours sur Fernande. Ainsi on peut voir une préfiguration de l'impossibilité de faire aboutir le discours sur soi-même.

V.3.2 Une écriture « du masculin »¹⁰⁷

Après ces tentatives de réhabilitation du féminin, on passe aux discours de

¹⁰⁷ Actes du colloque international tenu à l'Université de Nîmes, les 17 et 18 juin 2010, *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, textes réunis par Marc-Jean FILAIRE, Nîmes, Lucie Éditions, 2011, 290 pp.

Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 592-594.

l'évidence masculine qui cherchent à éclairer « la manière dont les grandes figures mâles se posaient comme monolithiques et indétrônables »¹⁰⁸.

Rémy Poignault donne d'abord un excursus des réflexions d'autres colloques yourcenariens au sujet du féminin dans l'écriture de notre auteure¹⁰⁹, qui se propose de dépasser les différences des sexes dans le respect d'une identité sexuelle. Et après, il s'arrête, en particulier, sur le personnage mythique de Thésée, qui représente pour cet exégète une figure masculine originale et en même temps la première apparition dans l'œuvre yourcenarienne de la figure du Prince¹¹⁰. Et alors il est étudié du point de vue psychocritique, en particulier le Thésée gidien, idéal humain de gouvernement, par rapport au Thésée yourcenarien, présenté comme un jouet aux mains des femmes, surtout d'Ariane, un être faible, dépourvu de liberté. Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, Thésée représente la faiblesse humaine, sans détermination, sans courage.

Quatre communications s'inscrivent dans le filon comparatiste.

Maria Antonietta Masiello essaye d'entrer dans l'œuvre yourcenarienne par la voie du comparatisme et la fait rencontrer avec Giovanni Boccaccio. En particulier, elle s'interroge sur la distinction des sexes au temps du Moyen Âge italien du *Decameron* et de la Renaissance européenne de *L'Œuvre au noir*. Après une étude psychocritique des sources boccaciennes et yourcenariennes, cette intervenante souligne l'innovation des deux écrivains par rapport à leurs époques historiques : Boccaccio élit les femmes comme protagonistes indiscutables de ses nouvelles, en fait les actrices de son histoire, dans une période dans laquelle elles étaient vues seulement comme femmes-anges, êtres spirituels et sensuels, mais en arrière-plan dans le quotidien ; tandis que, Yourcenar, en plein féminisme, présente une femme

¹⁰⁸ *Ibid.*, « Introduction », p. 7.

¹⁰⁹ On renvoie à l'étude d'Anne BERTHELOT, « Femmes-fantômes, femmes-fantasmes : l'ombre portée de la féminité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture femme ?*, *op. cit.*, pp. 157-164 ; l'analyse de Loredana PRIMOZICH, « Le silence des héroïnes chez Marguerite Yourcenar », *ibid.*, pp. 165-178 ; la réflexion d'Andrea HYNENEN, « La femme parfaite dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Anna, soror...*, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir* », *ibid.*, pp. 287-299 ; l'article de M. Carmen MILONA ROMERO, « Peut-il y avoir une écriture femmes sous des voix masculines ? », *ibid.*, pp. 125-137.

¹¹⁰ *Cfr.*, *Actes Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, *op. cit.*, p. 23.

fidèle, intelligente, mais silencieuse. Toutefois, elle arrive à conditionner les actions masculines, même en restant dans un plan secondaire.

Dans sa réflexion intitulée « Le masculin confessant et l'Histoire chez Marguerite Yourcenar et Vintil Horia », Florin Oprea propose une étude comparatiste de ces deux écrivains, en se livrant à une méditation sur Hadrien et l'Histoire. Yourcenar et Horia essayent de redéfinir le présent en fonction du passé ; et les méditations de leurs personnages servent à « retrouver le soi éternel et spirituel, qui annule l'histoire décadente, le genre, ou toutes sortes de préjugés mineurs »¹¹¹.

La rencontre de notre écrivaine avec Yukio Mishima est l'occasion pour Osamu Hayashi de comparer *Mémoires d'Hadrien* et *Amours interdites*, pour analyser les fluctuations psychologiques de l'amour d'un homme mûr pour un jeune homme et ainsi d'appréhender l'idéalisation incertaine d'une masculinité au filtre de l'art. Toutefois, à la mort d'Antinoüs, Hadrien recourt à l'art pour l'immortaliser, tandis que Shunsuke, héros de Mishima, à la mort de son aimé, se suicide. Chez les deux écrivains, l'amour masculin offre une occasion pour réfléchir sur le rapport de l'homme avec la beauté et sur le rôle de l'art dans ce rapport.¹¹²

Shintaro Mori, à son tour, pose notre auteure à côté de Murasaki Shikibu, au sujet de la séduction de l'homme à l'aune de regards croisés sur le personnage de Genji, qui se distingue du modèle don juanesque de Molière.

Dans cette rencontre de cultures, on découvre le masculin dans sa labilité et dans sa reconquête du monde : « par son esprit quand il est sage, par son corps quand il est beau, l'homme façonne le monde à l'image de ses rêves et de ses esprits »¹¹³.

Cinq réflexions présentent une tentative de retracer le masculin indéfinissable ou la culture du voyage intérieur.

Le voyage amène l'homme aux frontières connues et Jane Southwood analyse les voyages d'Hadrien, de Zénon et de Nathanaël, hommes à la recherche de la paix intérieure dans leur voyage au cœur du moi. Elle s'interroge sur la part du masculin

¹¹¹ *Ibid.*, p. 73.

¹¹² *Cfr.*, *ibid.*, pp. 86-87.

¹¹³ *Ibid.*, « Introduction », p. 9.

par rapport aux voyages de deux femmes fictives de Yourcenar, Hilzonde et la dame de Frösö de *L'Œuvre au noir*.

Anne Boissier se focalise alors sur le pèlerinage de l'homme qui amène les incertitudes érotiques de la jeunesse à l'affirmation d'une virilité transcendée par la sagesse de l'expérience ou par la sagesse plus pure. À partir d'une étude psychocritique du mythe masculin et une analyse lexicale du mot *homme*, cette exégète souligne que la langue, la culture et l'instance favorisent une ambiguïté de la représentation du masculin¹¹⁴ chez Yourcenar. Dans le détail, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir* présentent la suprématie du personnage masculin, archétype de l'humain, et son dépassement. Et, avec *Un homme obscur*, on va vers une représentation fusionnelle du personnage masculin.

Tanja Petrov propose une analyse d'un extrait¹¹⁵ des *Mémoires d'Hadrien* pour enquêter sur la problématique liée au sexe de l'écriture et dégager les aspects relatifs à chacune des instances. Cette étude est menée du point de vue de la subjectivité de l'auteur, pour aborder la voix de l'œuvre et quelques notions qui relient l'écriture au temps. L'écriture alors s'affranchit du sexe de l'auteure, de son temps et du nôtre ; elle acquiert une existence propre au récit fini et arrive à rapprocher des hommes de différentes époques.

Andrea Hynynen offre une analyse lexicale du langage yourcenarien, qui semble affirmer une représentation conventionnelle conformiste du masculin. Sur la base d'une étude du vaste péri-texte, elle souligne que le personnage yourcenarien vise un idéal *y-sexe*¹¹⁶, le héros se définit non seulement par rapport aux femmes, mais aussi à d'autres hommes, pères et frères compris. Les textes yourcenariens proposent une image de la pluralité de genre.

Pour terminer le voyage transversal dans toute l'œuvre de Yourcenar, Nicolas Di Meo cherche à donner une distinction entre les images du masculin et du féminin,

¹¹⁴ Cfr., *ibid.*, p. 117.

¹¹⁵ Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1974, pp. 313-314.

¹¹⁶ Il s'agit d'un idéal hors-sexe, un entre-deux de la masculinité et de la féminité, qui laisse adopter librement aux personnages des positions masculines et des positions féminines ; et leur permet de devenir des sujets universels.

les premières tendent difficilement vers l'héroïsme, alors que les deuxièmes se définissent par leurs passions et leur élan vers l'accomplissement de leur destin. « Être homme dans le récit yourcenarien induit le refus d'une clôture définitionnelle du masculin »¹¹⁷. Les personnages masculins semblent des lieux de l'expérimentation romanesque, de la prise de distance, de la complexité, du jugement lucide sur le monde, de la quête de l'universel, de la libération des préjugés ; tandis que les personnages féminins sont des figures stables et concentrées, déterminées à aller jusqu'au bout de leur destin qui les enserme et les définit.¹¹⁸

À côté du voyage intérieur, la représentation du masculin se produit aussi dans son cheminement historique.

Dans *Le Premier so ir* le masculin fait face à un féminin dont l'étrangeté s'affirme comme un absolu indépassable ; Éléonore Antzenberger observe le silence, le seul espace où s'accomplit la rencontre de futurs époux, Laure et Georges, voués à être des étrangers, l'un pour l'autre. Ces deux personnages sont deux figures de l'identité et de l'altérité, dans l'angoisse de la solitude conséquence de l'être couple ; ils sont menés aux confins d'une humanité dans laquelle hommes et femmes se voient incapables de se communiquer des angoisses communes.

Mireille Douspis s'intéresse à Éric, homme sensible et blessé en portant le masque de ses idéaux fascisants et son désenchantement politique. Sur le plan psychocritique, cette exégète atteste la présence de « cette figure du genre masculin [...] dans la littérature et l'histoire allemandes ».¹¹⁹ L'analyse subtile de la personnalité d'Éric met en lumière la menace de la civilisation fasciste sur le monde entier.

Dans un récit de la même époque du *Coup de grâce*, « Comment Wang-Fô fut sauvé », Tommaso Meldolosi observe que masculin et féminin trouvent leur aboutissement esthétique après la confusion avec l'autre sexe, dans la contemplation du monde qui garde un équilibre complexe entre les deux genres. Wang-Fô devient l'interprète d'une rébellion contre l'absurdité du pouvoir impérial, au nom de la

¹¹⁷ Actes *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, op. cit., p. 10.

¹¹⁸ Cfr., *Ibid.*, p. 221.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 199.

justice, de la compassion, de la solidarité : il se livre à la contemplation de l'univers, et, avec son disciple, se fond en lui hors des limites du monde réel.

Denier du rêve est au centre de la réflexion d'André-Alain Morello, qui s'intéresse à la violence masculine, entre virilité et nationalisme belliqueux. Cet intervenant se demande si cette œuvre raconte une histoire de femmes ou une histoire d'hommes, et avance l'hypothèse que ce texte démasque les hommes.¹²⁰ Mais on retrouve aussi une critique des femmes, personnages avares, déterminés, forts, même si la faiblesse des hommes est mise au premier plan.

Les dernières pages de *Quoi ? L'Éternité* offrent à Camiel van Woerkum la possibilité d'une réflexion sur le conflit amoureux entre Yourcenar et Jerry Wilson, son dernier compagnon de vie et de voyage. Ainsi le masculin yourcenarien est un masque culturel dont l'auteure se sert pour interroger une période historique et la relation à l'autre. D'une part la féminité est synonyme de blessure et d'opposition, de l'autre, la masculinité est confrontation et acceptation. Yourcenar se livre à une lecture objective de la réalité, en évitant le passionnel du côté féminin.

Une lecture cinématographique de l'œuvre yourcenarienne est abordée par Alexandre Terneuil et Marc-Jean Filaire.

Le premier s'intéresse à la transposition au cinéma de *L'Œuvre au noir*, dirigée par André Delvaux, en suivant le projet du cinéaste belge à travers la correspondance et les notes passées entre les deux "auteurs". Terneuil montre que seul le point de vue masculin dans le film était possible dans une période qui voit la femme en deuxième plan : Zénon est au centre du film, avec les limites de son corps, ses voyages intérieurs, « de la constitution d'une conscience organisée jusqu'à l'extrême pointe de cette conscience »¹²¹.

Le deuxième exégète, Filaire, offre une étude comparatiste du *Coup de grâce* de Yourcenar et *La Mort à Venise* de Thomas Mann, œuvres portées au grand écran par Schlöndorff et Visconti, les deux films vus comme une trahison du récit. Dans ces productions une rupture entre masculin et féminin s'accomplit, à travers l'association

¹²⁰ Cfr., *ibid.*, pp. 235-236.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 258-259.

du monde maternel à l'épidémie chez Mann, à la guerre chez Yourcenar. Et, en même temps, les pères sont des fantômes du passé et ne correspondent pas à l'idéal viril de l'époque moderne : ils ne sont plus des modèles. Mais, tandis que les deux romans visent à la négation de la différence sexuelle, par l'androgynie et la pansexualité, les films tendent à réduire la profondeur des personnages masculins et à les construire par le conflit avec le féminin.¹²² Dans les productions de Visconti et Schlöndorff, l'homme intéressé par les hommes est victime de la violence du monde, sociale ou intime, qui ouvre toujours les portes à la mort.

Ainsi, dans ce dessin du masculin tragique, l'écriture est capable d'offrir un masque où la tension des sexes se résorbe. Yourcenar a su saisir « la parole dominante masculine pour poser une féminité qui se refusait à être réduite à la seule caractéristique du sexe »¹²³.

V.4 De l'écriture à la lecture

De l'écriture à la lecture nous nous trouvons face à un réseau extraordinairement complexe de déterminations diverses que le critique devra élucider s'il veut comprendre toute la portée du texte qu'il étudie. Une des tâches centrales de la sociologie de la littérature est l'explication de l'œuvre par sa mise en situation sociologique : quels sont les déterminants sociologiques du discours, du contenu explicite ou implicite de l'œuvre qu'une analyse structurale pourrait mettre en évidence? Une approche psychologue tentera de relier l'œuvre au devenir individuel de son auteur tandis qu'un historicisme mécaniste cherchera à l'expliquer par les événements concrets dont on pourrait déceler les traces dans le texte. Or le texte littéraire est bien plus qu'un simple reflet ou un dépositaire des pulsions inconscientes de l'auteur : il est création, mise en ordre et structuration d'un univers

¹²² *Ibid.*, p. 283.

¹²³ *Ibid.*, p. 14.

propre, une représentation du monde. Représentation dont la nature et le contenu sont socialement déterminés.

C'est cette fonction de la littérature que les participants au colloque de Mendoza cherchent à analyser, toujours sur les plans pragmatique, psychocritique et sociocritique, en proposant leurs *Lectures transversales*¹²⁴, et nous essayerons de situer cette critique dans le champ de la critique littéraire de Jauss.

Blanca Arancibia définit la problématique du colloque, mais les lectures personnelles proposées aboutissent au problème du rapport du moi et de l'autre, du moi écrivain et de l'autre, du lecteur. L'écriture yourcenarienne peut instaurer une distance critique vis-à-vis de ses personnages.

Les interventions sont organisés en trois sections : « Une écriture de l'autorité », « Intégration de l'œuvre » et « Le rapport à soi ».

Jean-Pierre Castellani ouvre le colloque en donnant une réflexion sur « La conscience ironique de Marguerite Yourcenar », de cette écrivaine équilibrée, mesurée, homogène. Il montre, à propos de *Denier du rêve* et de *Rendre à César*, le passage du roman au théâtre, en entraînant l'utilisation des outils spécifiques de distanciation ironique des personnages. Il cherche à mettre en place une herméneutique de l'ironie dans son style¹²⁵, et Yourcenar se montre à la fois sous le double rôle d'auteur et de critique, en donnant ses indications à la lecture dans le paratexte, dans lequel cette tension est à classer dans l'ironie. Sans doute, l'ironie yourcenarienne est rarement proche de l'humour, le propos de l'écrivaine est de juger, pas de faire rire. Ici l'ironie est oblique, elle conduit à une lecture transversale, imposée par l'auteur.¹²⁶

Irritée par la manière de commenter, de critiquer, de trancher, Yourcenar fonde son argumentation sur des principes opposés aux discours modernes, sur l'*inventio*, la

¹²⁴ Actes du colloque international tenu à Mendoza (Argentine), du 4 au 7 août 1994, *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Blanca ARANCIBIA et Rémy POIGNAULT, Tours, SIEY, 1997, 213 pp.

Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 532-532.

¹²⁵ On renvoie au colloque de Tours, *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, *op. cit.*, consacré à l'esthétique littéraire de Yourcenar.

¹²⁶ *Cfr.*, Actes *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 16.

technique de l'argumentation d'Aristote. Brian Gill remarque l'autorité irritante manifestée par l'écrivaine dans ses paratextes, et que notre auteure paraît se complaire à célébrer sa propre supériorité et celle de ses personnages substitués en diminuant les autres, en dévalorisant constamment l'Autre.

Le discours yourcenarien se construit comme correction, en opposition aux discours environnants. L'écrivaine a limité l'accès à la parole à trois catégories d'auteurs : la voix de l'auteur, la voix de l'autre, la voix du peuple. Et dans ce choix, la contrevérité entre en scène, une technique argumentative affectionnée par Yourcenar, qui consiste à nier ce qui paraît évident à la plupart des gens. Gill a voulu opposer une rhétorique basée sur le respect de l'Autre, et une rhétorique basée sur le mépris de l'Autre.

De leur côté, Frederik et Edith Farrell s'intéressent aux portraits, voire aux parodies de l'Église et de l'État, à l'image que les fidèles se font de Marie et de César. Tout ce qui concerne Marie et l'Église est dévalorisé dans *Denier du rêve* : les croyances, les bonnes actions, les rites, les prières, l'image de la divinité. Les images données dans cette œuvre se révèlent alors comme une parodie de l'idée de Dieu, mais aussi un point de départ pour faire une étude de l'État. La parodie politique de *Denier du rêve* se relève dans le discours du dictateur et dans les masques de ses personnages.

Carmen Ana Pont traite alors des « pièges de l'écriture dans les rêves de Marguerite Yourcenar ». La relation de l'écrivaine avec son lecteur souligne les pièges de son écriture, son artifice pour attirer une proie, un stratagème prémédité.

Sous le piège de la modestie, Yourcenar veut guider le lecteur vers quelques voies d'accès peu connues ou peu fréquentées.¹²⁷

Le piège de l'impartialité voit l'écrivaine refaire la théorie freudienne du rêve et insister sur l'originalité de ses propos, sur son point de vue personnel ; et cela est un piège de l'authenticité. L'analyse de la préface de *Les Songes et les Sorts* montre que

¹²⁷ On renvoie à l'œuvre de Carmen Ana PONT, *Yeux ouverts, yeux fermés : la poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, éd. Rodopi, 1994.

ce texte contient un parti pris contre Freud mais encore toute une refonte et réinterprétation de concepts tirés de l'histoire millénaire du songe.

Sous le piège autobiographique, Yourcenar attire le lecteur vers la composition et le contenu plastique de ses rêves. Le lien entre cette œuvre et *Le Labyrinthe du monde*, nous rappelle que tant l'autobiographie yourcenarienne que la facette onirique sont également inachevées.

La marque visible de la rhétorique du piège yourcenarien est la contradiction ou le paradoxe et sa marque par excellence est le silence sous ses déguisements multiples.

Chez Yourcenar, le piège s'inscrit dans une conception du rêve en tant que mystère et énigme. L'analyse de son songe montre qu'il y a une coïncidence entre rêves et œuvre ; la modestie, l'impartialité et l'autobiographie constituent trois pièges majeurs de son œuvre.

Pour Yourcenar, il était difficile d'établir la frontière entre fiction et réalité, et Teófilo Sanz s'interroge sur le statut littéraire des carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au noir*, dans lesquels il est question de fiction et réalité. Ces textes témoignent de la volonté de l'écrivaine d'informer les lecteurs sur sa démarche ; ils sont factuels, autonomes mais, en même temps, font partie des textes de fiction. Ils portent sur le processus créateur des romans, où le *moi* rapportant devient le *moi* fictionnel. Ces textes participent de ce que Philippe Lejeune appelle le pacte ou contrat de lecteur entre auteur et lecteur dans un contexte pragmatique. Ils provoquent chez le lecteur une réaction esthétique incontestable.

Dans le deuxième axe du colloque, on assiste à sept communications autour de l'intégration de l'autre dans l'écriture qui peut constituer une ouverture à autrui et, paradoxalement, une nouvelle forme de domination du moi.

La traduction pour Yourcenar est une forme de réappropriation comme évidence. Béatriz Vegh propose alors une réflexion sur la traduction de *The Waves* de Virginia Woolf, dans laquelle Yourcenar relie l'écriture romanesque de l'auteure anglaise à l'écriture musicale-baroque de J. S. Bach, en soulignant le pouvoir de la rhétorique musicale. Le texte d'arrivée du texte cible se superpose au texte de départ

ou texte source pour donner une nouvelle cohésion du fictionnel littéraire. Pour donner une instantanéité immense et une transmutation alchimique, « Yourcenar propose à son lecteur un parcours narratif qui aboutit à une consonance dans la dissonance, l'une des caractéristiques du contrepoint baroque »¹²⁸. L'utilisation et l'engagement de l'adverbe servent à l'écrivaine à traduire l'état d'interrogation, d'étonnement et de béance devant quelque chose qui défie ou dépasse la raison de l'homme. La traduction proposée par Yourcenar dessine un texte pareil et différent, comme celui qui concentre les différentes lignes d'un contrepoint baroque musical.

La composition d'un personnage yourcenarien s'imagine avec la création d'une voix. Nicole Bourbonnais remarque que les ressources linguistiques¹²⁹ pour dessiner ces voix servent à vérifier que les jeux d'équivalences syntaxiques, sémantiques et sonores assurent la cohésion et lui confèrent l'allure d'une strophe ou d'une composition musicale avec variantes¹³⁰. L'écriture se révèle ainsi comme le relais de la voix qui, seule, donne accès à l'essence de l'être, qui sensibilise le sens.

C'est la manière dont les personnages yourcenariens empruntent à la voix de leur auteure qu'Alicia Bermolen s'attache à cerner, dans une analyse brève mais concise. Elle étudie des référents pour trouver la cohérence et la clarté de Yourcenar, partant de son œuvre, et s'interroge sur le fait que sa voix est prise par ses personnages, qui sont des porte-parole des archétypes qu'ils incarnent. Les personnages yourcenariens et leurs mots sont en rapport avec leur situation de vie ; ces mots pointent l'évolution qui est leur signification.

Maria José Vazquez De Parga propose alors un parallèle sommaire entre Borges et Yourcenar ; leur trajectoire a beaucoup de concomitances dans les faits extérieurs et imprévisibles et dans la façon dont ils acceptent les circonstances environnantes, dans leur évolution et leur réponse en littérature. Le processus de création de Borges répond à la transmutation alchimique recherchée par Yourcenar.

¹²⁸ Actes Lectures transversales de Marguerite Yourcenar, op. cit., p. 71.

¹²⁹ Voir à ce propos l'étude d'Yvette WENT-DAOUST, « Alexis ou le traité du vain combat et le langage musical », dans *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Textes réunis par Henk Hillenaar, Groningue, CRIN 8, 1983, pp. 32-49.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 78.

Son miroir universel est repris par notre auteure, pour regarder le monde matériel, le temps, l'univers, le cosmos intemporel. Les deux écrivains ont suspecté la réalité d'être un rêve, d'être aussi inconsistante et absurde que le rêve. Cette exégète est frappée par leur vision de la fragilité trompeuse ; Borges est mort les yeux fermés, Yourcenar les yeux ouverts, mais ils sont réveillés dans une autre réalité.¹³¹

Zénon est un personnage à mille facettes, la synthèse et la voix d'une époque ; il permet des liens entre sa réalité historique et la fiction romanesque. Loredana Primozich s'arrête sur la relation entre ce personnage et Léonard de Vinci, et son analyse textuelle met en lumière les divers renvois aux textes léonardiens, surtout les références aux recherches expérimentales de dissections automatiques ou de botanique, de balistique et de mécanique. Yourcenar a trouvé dans la vie et l'esprit de Léonard des correspondances avec le sentiment de Zénon pour la qualité du regard intime du peintre.

Simone Delcroix-Briamont, à son tour, examine les résurgences de l'expression rimbaldienne dans *Quoi ? L'Éternité*, intégration qui permet de déceler des instants d'éternité transversale dans l'œuvre. Elle s'y intéresse analysant d'un point de vue lexical et sémantique cette œuvre, qui est le résultat d'un choix personnel dans le corpus de Rimbaud, où on assiste à la transfusion d'un contenu vécu dans une formule livresque.

Une lecture transversale, stylistique, pragmatique et contextuelle est conduite aussi par Maurice Delcroix, qui lui permet de donner à la forme un sens. Il a étudié la distribution de la formule "faire de son mieux", dans l'ensemble de l'œuvre, qui, sur la voie tortueuse de l'humilité, prend valeur d'absolu et trouve sa transcendance en dehors du texte. La rhétorique de l'évidence, chez Yourcenar, est aussi une rhétorique du secret.

La dernière section du colloque est centrée sur le rapport à soi. Le héros yourcenarien est emprunté aux légendes germaniques et scandinaves, à la Bible, à l'Inde, à l'Iran, aux « Chansons de gestes », à Don Quichotte, à Pantagruel, aux héroïnes de Shakespeare. Dans ce panorama, Rémy Poignault s'interroge à son

¹³¹ Cfr., Actes Lectures transversales de Marguerite Yourcenar, op. cit., p. 110.

habitude sur le rapport de l'écrivaine avec l'Antiquité, pour démontrer l'image donnée des figures mythiques dans un article de jeunesse, *La Symphonie héroïque*. Il se propose de découvrir quels peuvent être les prolongements, dans l'œuvre yourcenarienne, de la typologie du héros considéré comme une des facettes de l'homme. Dans cet article, Yourcenar recourt à la mythologie pour dessiner ses personnages, en leur donnant une inflexion personnelle. Ces héros sont marqués par la solitude, sous l'aspect prométhéen, avec une aspiration à l'impossible, et en contact avec les formes primordiales de la forêt. Dans ce texte, l'auteure a envisagé la pérennité du héros, en donnant une réflexion sur la légende. Cette étude prend le sens de prélude, au sens musical, car *La Symphonie héroïque* « se situe quelque part entre la suite de notes par lesquelles l'orchestre accorde ses instruments et l'introduction d'une œuvre »¹³².

Yourcenar a toujours parlé de son écriture dans ses commentaires, des notes, ses carnets, ses paratextes, ses entretiens. Claude Benoît donne une réflexion lucide sur l'écriture yourcenarienne pour démasquer les jeux ou les mécanismes de l'élaboration de son œuvre, à travers des lectures transversales. En proposant une comparaison de *D'Après Rembrandt* et *D'Une belle matinée*, elle retrace les mécanismes d'analogie, de répétitions, la structure de l'intrigue, voire le jeu de correspondance, qui se prolonge au niveau des personnages, du décor et des dialogues. Dans la seconde œuvre, plusieurs phénomènes d'intertextualité s'entrecroisent, tissant une trame de réminiscences littéraires de trois auteurs de la même époque : Cervantes, Calderón et Shakespeare.

Grâce à sa lecture transversale, Benoît a pu percevoir un complexe système d'échos se répercutant d'œuvre en œuvre. L'écriture yourcenarienne se présente comme un travail achevé à partir de quelques idées, thèmes ou images présents dans ses écrits de jeunesse ; elle a mis en pratique les célèbres préceptes de l'art classique, manifestés par Boileau dans son livre *L'art poétique*.

La réécriture joue un rôle essentiel pour Marguerite Yourcenar ; elle est pratiquée à deux niveaux : celui d'histoires préexistantes, empruntées à la littérature,

¹³² *Ibid.*, p. 160.

à la légende, au mythe, et celui de ses propres textes, pour se corriger. Mais il existe une sous-catégorie dans laquelle la réécriture de ses textes sert à les adapter pour le jeune public. Selon Sandra Beckett, avec *Comment Wang-Fô fut sauvé*, l'écrivaine a voulu faire la même chose, pour le rendre objet de ce que Genette appelle « double réception », créant une sorte de palimpseste de lecture. En comparant ce texte¹³³ avec les *Nouvelles orientales*, cette intervenante souligne que dans cette nouvelle version, le pouvoir magique est présent dès la première page ; Yourcenar y élimine les commentaires et écrit dans un style plus simple, plus direct que la version adulte. Elle y censure les thèmes de la mort, de la violence et de la sexualité, comme des méditations métaphysiques. Ainsi, le récit apparaît plus concis, plus léger et limpide, plus près du conte traditionnel que la version adulte.¹³⁴

La voix de l'auteure, prêtée aux personnages, sous la solidité de la forme peut cacher sa propre destruction et contenir sa ruine. Chez Yourcenar, il y a une relation entre le récit sur le pouvoir et le pouvoir de l'écriture¹³⁵. Lucette Mouline remarque que, pour notre auteure, le pouvoir du langage est de rendre au réel la force des signes en soulignant l'écriture comme métaphore de la vie. Les *Mémoires d'Hadrien* délimitent la zone heureuse et douce d'une mise au monde qui est aussi une « mise au tableau » et le langage sert à confondre l'art et l'âme. L'œuvre se voit alors comme système du monde du héros, seul vrai système, seul vrai héros, parce que seul supposé par le langage yourcenarien. Un langage qui élabore un double irréel du réel, c'est là son pouvoir d'imitation à la seule réalité, la seule histoire que produise l'œuvre d'art.

Comme l'autre devient je par une sorte de mimétisme, la biographie de Yourcenar s'assimile à son objet et est écartelée entre roman et biographie. La dernière exégète, Blanca Arancibia, est fascinée par les deux voix de l'écrivaine, celle qui parle à Galey et l'autre, celle de Savigneau qui raconte la vie de cette auteure, en

¹³³ Marguerite YOURCENAR, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, in *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, éd. L'Imaginaire, 1978, 149 pp.

¹³⁴ *Cfr.*, Actes *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 185.

¹³⁵ On renvoie aux actes du colloque international tenu à Maynooth (Dublin), du 3 au 5 novembre 2005, *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit.

retracant quelques idées sur la poésie yourcenarienne. Ainsi trois lignes s'y dessinent : la poésie comme traduction, ou comme lieu de la contrainte, ou, encore, comme lieu de la musique. La poésie alors comme langage que le lecteur peut comprendre, comme contrainte imposée par l'acceptation des règles de la versification française, et poésie écrite pour être entendue. Pour Yourcenar, cet art est un "hors lieu", une utopie où on peut se permettre d'être *soi*¹³⁶ ; cette idée de poésie renvoie à ses rapports à l'autre.

Les lectures transversales de Yourcenar révèlent une aptitude de l'écrivaine à utiliser, à dominer et s'appropriier l'autre, et, en même temps, une ouverture et une réceptivité à tous. Et, aussi, une recherche de perfectionnement de l'écriture et du sens de l'œuvre. Yourcenar incite le lecteur à faire preuve de vigilance...

V.5 L'écriture poétique

Le premier colloque tenu en Asie remonte à l'année 2004. Du 9 au 12 septembre se tient la trente-troisième rencontre yourcenarienne autour de *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*¹³⁷, qui a tenté d'exploiter la poétique ou la poéticité dans l'écriture yourcenarienne, avec un égard particulier à tous les poètes classiques et modernes, qui ont inspiré et nourri l'écrivaine.

Ouvre le rendez-vous, la conférence inaugurale de Tsutomu Iwasaki, traducteur de *L'Œuvre au noir* au Japon, qui relate son amitié avec Yourcenar, leurs rencontres et leurs conversations littéraires.

Les vingt-neuf communications présentées à cette occasion ont été regroupées sous quatre sections : « Marguerite Yourcenar poète », « Influence poétique »,

¹³⁶ On fait référence ici à l'article de François WASSERFALLEN, « Aspects de la temporalité dans la poésie de Marguerite Yourcenar avant 1939 », *Bulletin SIEY* n. 8, pp. 53-70.

¹³⁷ Actes du colloque international tenu à Tokyo (Japon), du 9 au 12 septembre 2004, *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*, textes réunis par O. HAYASHI, N. HIRAMATSU et R. POIGNAULT, Clermont-Ferrand, SIEY, 2008, 396 pp. Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 575-578.

« Marguerite Yourcenar et Hortense Flexner » et « Poétique et poéticité ».

Loredana Primozych-Parslow ouvre le premier groupe avec une réflexion sur « Les *juvenilia* yourcenariens entre reniement et remaniement ». Elle se focalise surtout sur une étude génétique pour mieux comprendre l'unité du corpus poétique yourcenarien ; et, en même temps, elle veut se pencher sur la qualité et la quantité des modifications des échantillons versifiés de la mûre Yourcenar critique envers ses poèmes de jeunesse.

De son côté, André Maindron s'arrête sur les règles et techniques de « l'art du sonnet dans *Les Charités d'Alcippe* », pour essayer de saisir dans le mouvement de la vie la réalité du talent poétique de Yourcenar.

À son tour, Georges Fréris a voulu se pencher sur l'aspect poétique de *Feux*, « œuvre inclassable du point de vue du genre littéraire »¹³⁸. Ce texte constitue un espace poétique mythique ; un espace caractérisé par l'effet que produisent les cinquante-neuf aphorismes, avec l'utilisation d'un sous-titre à côté du titre de chaque récit mythique. Et, aussi, un espace dans lequel les métaphores produisent un nœud entre récit et fiction, entre passé et présent. Yourcenar démontre que dans *Feux*, derrière le récit mythologique, il y a la transcription d'une passion et la prise de conscience de la victoire du désir incontrôlé des répressions, dont le lecteur est témoin. Ce récit est construit sur le mythe des liens entre l'homme et le cosmos.

Cette réflexion continue dans la communication de Monica Romagnolo, qui s'intéresse elle aussi à cette œuvre, produit d'une crise passionnelle de Yourcenar. L'écrivaine met en scène son identité déchirée et exorcise son vécu à travers l'expression de son âme anéantie et qui subit un processus de déconstruction. Et grâce au mythe, elle dépasse le simple cadre de sa vie, elle prend ses distances par rapport à la réalité et inscrit son histoire personnelle dans l'universel : la passion devient un moyen pour exorciser une crise passionnelle.

Dumitra Baron traite de « la poétique de l'absence dans *Les Charité d'Alcippe* et *Feux* », les deux étant construits sur l'image du soi par rapport à l'Autre, entre absence et présence de l'être, du langage, du temps, de la mémoire, de la lumière. Sur

¹³⁸ *Ibid.*, p. 49.

les deux coordonnées de retour et d'attente se constitue l'activité du créateur et, au centre, on retrouve l'image représentative de l'absence, le silence, élément définitoire de l'existence humaine, indice de sagesse, signe de réflexion.

Kajsa Andersson se focalise sur l'héritage poétique de Michel de Crayencour, qui a exercé une grande influence sur l'univers poétique de notre écrivaine, comme en témoigne l'analyse proposée d'un carnet manuscrit de son père, dans lequel il recopiait quelques poèmes de grands poètes de l'histoire littéraire universelle, comme Gabriele D'Annunzio, Victor Hugo et Charles Baudelaire.

Pascal Caron pousse sa réflexion sur un autre champ artistique, la danse, et son rapport avec le poème. En l'associant au geste et au mouvement, Yourcenar nous invite à établir des cloisons conceptuelles entre ces manifestations du vivant, car la danse n'échappe pas à l'action du Temps sculpteur.

En suivant la réflexion sur le mythe, Maria Cavazzuti s'intéresse à Ulysse, personnage peu présent dans l'œuvre yourcenarienne, mais qui toutefois occupe une partie importante dans *La Voix des choses*. Cette exégète s'arrête sur l'importance de la traduction du chant XXVI de *L'Enfer* dantesque dans l'écriture de Yourcenar, chant qui raconte l'extrême aventure d'Ulysse face au purgatoire. Le chant de Dante propose le thème de la connaissance et la lecture de notre écrivaine nous amène à réfléchir sur la véritable nature du savoir. Ce chant a véritablement influencé l'écriture yourcenarienne comme en témoigne le parcours de ses personnages, qui évoluent vers un savoir tempéré par le commerce patient et attentif avec les êtres humains.

Et Achmy Halley se demande si Yourcenar mérite le titre de « poète au-delà du poème », si l'ensemble de son œuvre participe à la « poésie sans vers », en reprenant la théorie de Todorov¹³⁹. Grâce à une analyse psychocritique et sociocritique, le président de la Villa Marguerite Yourcenar-Mont Noir peut répondre affirmativement à son questionnement ; en rappelant que la plupart des livres yourcenariens ont une nature intimement poétique et sont marqués par une quête permanente de la pure

¹³⁹ Tsvetan TODOROV, « La poésie sans le vers », *La Notion de littérature*, Paris, éd. Du Seuil, coll. « Points », 1987, pp. 71-72.

poésie, expression quasi obsessionnelle chez Yourcenar, qui révèle sa manière de concevoir l'écriture.

C'est maintenant le tour de la deuxième section, qui regroupe huit intervenants autour de l'« Influence poétique ». Mireille Brémond cherche à pénétrer les choix de Yourcenar-poète, surtout pour ce qui concerne le texte *Pindare*. Sur la base d'une étude comparatiste avec la traduction d'A. Puech et l'analyse des modifications apportées par Yourcenar d'une édition à l'autre, Brémond souligne que cet essai donne en germe les idées sur l'universalité de l'écrivaine française et lui permet de se jeter dans la traduction créative de *La Couronne et la Lyre*.

Yourcenar a voulu « moderniser la tradition » en traduisant les poètes grecs de l'antiquité, comme le relate Maria Orphanidou-Frérès. Elle s'est efforcée de conserver le sens originel et la qualité littéraire des passages poétiques sous la perspective de la modernité culturelle, en rénovant en France l'image de la poésie de la Grèce antique, de la modernité linguistique, sous le choix de la forme en vers, de la relative musicalité. Yourcenar a réussi à interpréter le texte-source, à le métamorphoser.

À côté de l'antiquité grecque, notre auteure s'attache à la poésie italienne de la Renaissance, et Francesca Melzi D'Eril se propose d'analyser les sources et les aspects intertextuels, en particulier l'influence exercée par l'Arioste et le Tasse chez les poètes du XVI^e siècle en France. À travers une analyse psychocritique exhaustive, cette exégète précise que Yourcenar s'intéresse aux principes de la Réforme italienne et au développement des sciences, de la théologie, de l'alchimie qui ont transformé la culture européenne de ce siècle.

La communication de Valentina Mazza intègre la réflexion de Cavazzuti¹⁴⁰ sur la traduction du chant XXVI de l'*Enfer* de Dante, en particulier, sur la condition de l'errance dans l'œuvre yourcenarienne. Ce thème a un rôle structurant dans la vie et l'œuvre de notre écrivaine, et le voyage est un parcours physique tourné vers la recherche de la connaissance, comme l'étude est un parcours mental qui a le même but. Dans la traduction de Dante, Yourcenar « a exprimé son credo, son déficit

¹⁴⁰ Voir à la page précédente la réflexion de Maria CAVAZZUTI, « Le mythe d'Ulysse, une métaphore de l'univers poétique de Yourcenar ».

personnel à la vie et la mort, qui s'incarne dans la fidélité d'Ulysse à une Ithaque [...] intérieure, reconnaissance de sa propre individualité comme seule référence, perdue dans l'universalité du cosmos »¹⁴¹.

Walter Wagner se met « sur les traces de Rilke dans *Alexis* », vu que Yourcenar s'est reconnue dans la biographie du poète. Dans les pages des deux écrivains le silence règne comme un leitmotiv, et l'amour non réciproque est un motif thématique. À côté les autres points de contact entre *Alexis* et *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* apparaissent comme étant les terreurs de l'enfance, l'angoisse existentielle, la constitution du sujet et le déracinement de l'homme moderne. Les deux auteurs retracent dans leurs œuvres le processus d'une émancipation.

Avec l'influence de Rilke, il ne faut pas oublier les traces de la poésie de *haïku* dans la production littéraire de Yourcenar et Osamu Hayashi propose une réflexion sur la base d'une analyse psychocritique, comme continuation de son étude présentée à l'occasion du colloque de l'Université de Kent, *Marguerite Yourcenar, écritures de l'exil*, de 1997. Dans cette forme poétique, l'écrivaine s'intéresse à l'amitié, qui représente une source d'inspiration pour la grande poésie.

Yasuko Kudawara aussi se focalise sur la face orientale de l'œuvre yourcenarienne, avec une analyse comparatiste des traductions de *Cinq Nô modernes* de Mishima. En particulier, celle de Donald Keene de 1957, celle de Georges Bonmarchand de 1970 et celle de notre auteure de 1985. Le résultat est un ensemble de modernisations opérées par Yourcenar, en modifiant le vocabulaire, en faisant employer à ses personnages un registre de tutoiement et en renouvelant la constitution de ce recueil. Dans le processus de la traduction de l'œuvre de Mishima, elle a retrouvé le *Nô* « au-delà de l'obstacle de la langue ou de la culture, quelque chose d'essentiel qui attire, fascine et émeut universellement »¹⁴².

On change de pays, on arrive en Amérique du Sud avec Jean-Pierre Castellani, qui analyse la réception, la traduction et l'influence des sonnets de Marguerite Yourcenar en Argentine, vu l'influence de Jorge Luis Borges dans les écrits

¹⁴¹ Actes *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*, op. cit., p. 201.

¹⁴² *Ibid.*, p. 233.

yourcenariens. Les deux itinéraires se retrouvent en coïncidence, d'un côté Yourcenar dans le cadre européen des années 30 en pleine évolution personnelle, de l'autre les jeunes poètes argentins qui se forment à la même époque : cette rencontre est magique, unique, féconde, comme en témoignent les traductions des *Charités d'Alcippe* de Juan José Hernández.

La troisième section du colloque est dédiée à la "rencontre" entre notre écrivaine et Hortense Flexner, écrivaine américaine. La première à aborder une réflexion à ce sujet est Élène Cliche, qui souligne que la poésie de Flexner est l'enjeu d'un ressourcement par la magie de l'écriture, où la sensation est coordonnée au rythme des saisons, en analogie avec le haïku. Yourcenar a été attiré par l'ancrage dans le présent de cette poésie qui envisage aussi le futur et condense plusieurs temporalités : la traduction de Yourcenar devient le lieu de convergence et connivence de l'écriture-lecture de ces deux femmes écrivaines.

La critique yourcenarienne assigne très peu de place à la poésie de Flexner, « car elle entre mal dans les préoccupations habituelles »¹⁴³ de l'écrivaine française. Jeanine Alesch rappelle que les deux femmes de lettres partagent des expériences et des lieux ; à son avis, Yourcenar découvre un modèle d'une autre face d'elle-même, vu que les deux recherchent l'amélioration ou le dépassement de soi, une sorte d'apprentissage spirituel.

Francesca Reggiani souligne l'*amitié* qui a lié les deux écrivaines sur la base de leur correspondance. Yourcenar a été une lectrice très attentive de Flexner et sa traduction peut être considérée comme une réécriture dynamique : elle a été une médiatrice de l'œuvre étrangère dans une nouvelle culture. De la confrontation menée par Reggiani de la traduction française de Yourcenar et la version originale anglaise, il ressort que l'écrivaine française a cherché à donner aux vers le sens le plus profond possible, une complexité de pensée avec le but de porter le lecteur à une juste interprétation. Et dans « le voisinage du roc et de la vague », le monde naturel de l'île Sutton cher à Flexner et l'île de Monts-Déserts de Yourcenar, créent « un lien très

¹⁴³ *Ibid.*, p. 267.

fort entre les deux poètes au niveau de la poésie et sur le plan affectif »¹⁴⁴.

À son tour Francesca Counihan se propose d'analyser la nature des relations entre l'œuvre de Yourcenar et celle de Flexner. Les deux nous présentent un univers distant et froid dans lequel l'homme occupe une place insignifiante. L'œuvre de Flexner a joué pour notre auteure un rôle de médiateur, lui permettant d'accomplir une transition entre deux mondes et deux types de réflexion. Il s'agit d'une transition d'abord géographique et en même temps philosophique, qui ouvre une nouvelle phase de l'œuvre yourcenarienne.

Se ferme alors la réflexion sur la "rencontre" de Yourcenar avec Flexner et s'ouvre une parenthèse sur « poétique et poéticité » yourcenariennes.

Maria Capușan se focalise sur « le théâtre poétique », original à son avis pour sa manière de valoriser l'humain par la folie, représentée par un réseau très dense d'images du feu, verbales et visuelles : folie et feu s'allient dans *Électre ou la Chute des masques* « pour lui donner une marque d'originalité poignante »¹⁴⁵. Cette « poésie de théâtre » confère à l'humain une valeur de réalisme dans le sens très large de concret et d'immédiateté, approprié à la scène.

Mais c'est surtout le théâtre *Nô* qui fait l'impression la plus forte sur Yourcenar, sur sa conception artistique et théâtrale. Naoko Hiramatsu souligne que, dans *Le Dialogue dans le marécage*, l'écrivaine a remanié avec habileté des rôles de cet art japonais et crée un dialogue imaginaire entre deux personnages sur le mode onirique. Dans le théâtre yourcenarien, le rapprochement entre le *Nô* et le drame grec dégage une unité profonde dans l'être humain. Dans cette pièce la réalité du Japon se fond avec facilité dans l'univers onirique de Yourcenar.

Horia Căpușan s'intéresse au personnage yourcenarien et à ses « deux âmes dans la poitrine », en analysant surtout les *Mémoires d'Hadrien* et à *L'Œuvre au noir*. Le moi du personnage de ces œuvres subit un effet destructeur quand il rencontre l'univers poétique concrétisé ; chaque personnage essaie de se vaincre mais il

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 289.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 313.

provoque une force contraire et fatale : le personnage yourcenarien est aux prises avec la mort dans un *traité du vain combat*.

La pensée métaphysique de Yourcenar prend ses racines dans l'éducation catholique et la culture gréco-romaine reçues dans son enfance et son adolescence. Hey-Ok Lee se propose d'analyser le parcours spirituel et poétique de l'écrivaine, à partir du *Jardin des Chimères* et *Les dieux ne sont pas morts*. Dans ces textes les figures de la mythologie grecque abondent dans une écriture métaphysique, puisque « la poésie est un espace d'harmonie qui fait rêver et de sublimation »¹⁴⁶. Et avec *Les Trente-trois noms de Dieu*, la poète-Yourcenar accorde à la poésie son ultime spiritualité, elle abolit la frontière entre les religions grâce au langage poétique. Les figures de la mythologie grecque cèdent la place aux spiritualités de l'Extrême-Orient, pour une poésie comme sublimation d'un monde trivial, aboutissement de la quête métaphysique comme style d'écriture.

De son côté, Agnès Fayet propose une étude « dans le sillage de la Contre-Réforme » pour retracer la « poétique visuelle dans *Anna, soror...* ». Cette exégète effectue trois emprunts aux *topos* de la représentation visuelle maniériste et baroque, pour structurer son analyse : la figuration du sublime, la mise en scène de l'extase mystico-sensuelle et le *memento mori*¹⁴⁷, monde allégorique des vanités. Ces trois récurrences textuelles sont en lien direct avec les traits stylistiques du baroque pictural et sculptural et du décor non-réaliste du maniérisme. Yourcenar avec son écrit réconcilie ces deux esthétiques visuelles, en associant le monde maniériste onirique, intellectualisé, abstrait, et le monde baroque plus complexe, réaliste.

Yourcenar a rapproché *Anna, soror...* « du style de la Contre-Réforme, révélant un symbolisme figuratif précis et un réalisme décoratif mystique »¹⁴⁸.

Yolanda Critina Viñas Del Palacio s'intéresse à « l'alchimie du verbe » chez notre écrivaine. La poéticité de son œuvre repose sur la faculté qui sépare le

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 348.

¹⁴⁷ Dans la Rome antique, la phrase était répétée par un esclave au général romain lors de la cérémonie du triomphe dans les rues de Rome. Debout derrière le général victorieux, un serviteur devait lui rappeler que, malgré son succès d'aujourd'hui, le lendemain était un autre jour. Le serviteur le faisait en répétant au général qu'il devait se souvenir qu'il était mortel, c'est-à-dire *memento mori*.

¹⁴⁸ *Actes Marguerite Yourcenar et l'univers poétique, op. cit.*, p. 360.

représenté de la représentation et arrive à conférer aux êtres et aux choses leur consistance réelle, irréductible à la représentation imaginaire que l'homme s'en donne. Et cela grâce au langage, qui subit l'*opus nigrum*, la transmutation. Dans le style simple et dépouillé de Yourcenar le langage retrouve sa matérialité.

May Chehab nous parle de la poétique du hasard chez Yourcenar, introduite dans son laboratoire d'écriture. Elle emprunte à la théorie des probabilités ses lois et hypothèses capitales, les expérimente comme procédés d'écriture, pour les tester et en interroger les limites dans le projet de la connaissance de l'homme. Pour provoquer une nouvelle partie de dés, pour inaugurer avec son Dieu un nouveau dialogue expérimental.

Et, pour conclure, Maurice Delcroix continue la réflexion au sujet de la poéticité, en particulier relative à la contemplation de « la Nuit de temps ». Sur le plan de la substance et de la forme, cette contemplation relève d'une poésie spécifique, par sa valeur de mythe d'avant les mythes, par sa récurrence, signe de nécessité intérieure, et par une maturation de la pensée marquée par la culture asiatique.

L'étude de l'écriture poétique de Marguerite Yourcenar menée à l'occasion de ce colloque "oriental" montre un intérêt pour la recherche psychocritique, pour le rapport entre l'œuvre yourcenarienne et la réalité, et une attention particulière sur l'influence des critiques précédentes.

V.6 Sur les traces des accidents passagers

Encore une fois en Italie est organisée une nouvelle rencontre yourcenarienne autour « *des accidents passagers* »¹⁴⁹. Les actes, cette "monographie à plusieurs

¹⁴⁹ Actes des journées d'étude tenues à Florence, les 18 et 19 octobre 2004, *Marguerite Yourcenar sulle tracce degli « accidents passagers »*, sous la direction d'Eleonora PINZUTI, Roma, Bulzoni, 2007, 297 pp.

Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 579-580.

voix”, comme les a décrits Elena Pessini dans le préambule, dessinent, d’une part, les résultats changeants de la critique yourcenarienne, les méthodologies d’enquête contemporaines ; de l’autre, le portrait en mosaïque de l’angle dans lequel les chercheurs se trouvent. L’écriture critique se rattache à d’autres écritures et, dans les lectures, se délinée un univers de signes soutenu par les lois de l’œuvre-monde de Marguerite Yourcenar.

Sur le plan psychocritique, le premier groupe des interventions se focalise sur le récit de l’histoire et sur les mémoires. Dans *Souvenirs pieux*, l’auteure est à la fois historien et romancier historique ; Béatrice Didier se propose d’étudier les choix yourcenariens, comme l’emploi de citations et expressions précises. Les deux biographies racontées dans le livre, celle d’Octave Primez et celle de Fernande, contribuent à l’effacement de la mère de Yourcenar et à l’exaltation d’autres personnages. Et même si elles sont différentes, elles constituent une œuvre qui a une unité propre. Les références culturelles de cette œuvre permettent une économie de la description, en faisant appel à la culture du lecteur.

Beatrice Sica, de son côté, analyse le procédé stylistique typique de Yourcenar, en particulier, l’emploi de catégories conceptuelles opposées, liées au facteur temps, à travers les textes de *Denier du rêve*, *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Mémoires d’Hadrien*. Dans le premier l’auteure recourt à la mythologie pour transfigurer les personnages et mettre en lumière leur essence la plus profonde, en les posant en dehors de l’histoire. Dans le deuxième, le protagoniste parle du lit dans sa maison natale, où sa femme a mis au monde leur fils ; ici on souligne l’image du lit, lieu pour enfanter et pour mourir. Dans le troisième, Sica rappelle quand l’empereur pense au triomphe à rendre à Trajan, image dans laquelle l’oubli surpasse la gloire.

À travers la perspective temporelle, Yourcenar se pose le problème fondamental de la caducité de la vie, de la fragilité des choses humaines. Et l’écriture représente la réponse possible pour la recherche de l’immortalité intermittente, des valeurs que l’homme est capable d’exprimer et prouver pour surpasser la barrière du temps. La coïncidence des opposés et l’idéologie du beau et de l’éternel, dans les formes pratiquées par l’écrivaine, représentent un grand principe de soustraction de

soi, une carapace construite avec l'écriture. Une écriture qui se délinée entre deux distances : celle du temps historique et celle du temps vécu. Selon Eleonora Pinzuti, l'univers textuel de Yourcenar est compréhensible quasi exclusivement à rebours, comme point d'une éternité pliée. Pour elle, d'une part le vrai, de l'autre les *res factae* se font vraisemblables et, en fait, les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* contiennent nécessairement le *fictum*, qui change la couleur des époques.

Monica Fanetti s'arrête sur l'histoire, le sens du passé et la relation temporelle de Yourcenar ; elle analyse la contribution de l'école des *Annales*. Le passé est vivant, extrêmement créatif, indissociable du récit, comme de l'individu. L'auteure a eu la capacité de valoriser au plus haut degré la relation entre son expérience personnelle historique et sa capacité de compréhension de l'histoire collective. Elle s'est tournée vers l'histoire avec acharnement, fidélité et spasmodique assiduité, en la faisant devenir le domaine privilégié de son écriture.

Le Labyrinthe du monde, par exemple, est un douloureux itinéraire intérieur conduit par Yourcenar parmi les ruines de la mémoire, voué à la recherche proustienne d'un temps perdu. Maria Grazia Cossu souligne que ce livre représente une épopée moderne dans laquelle la mémoire est interprète de la mémoire familiale¹⁵⁰. Elle évoque aussi l'indicible absence de la mère dans cette mémoire, l'image du labyrinthe¹⁵¹ et des prisons¹⁵², très chères à Yourcenar. De la fusion du langage visionnaire de Rimbaud avec la spatialité aussi visionnaire de Piranèse, il émerge une nouvelle lumière qui montre comment Yourcenar, à la fin pacifiée, a rejoint la mère Fernande et ses propres origines.

¹⁵⁰ On renvoie aux actes du colloque *Marguerite Yourcenar « un certain lundi 8 juin 1903 »*, *op. cit.*, 213 pp. ; à l'étude de Judith Holland SARNECKI, « Écriture et maternité : métaphores maternelles dans *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin SIEY* n. 13, 1994, pp. 109-121.

¹⁵¹ On fait référence ici à l'article de Paola RICCIULLI, « Marguerite Yourcenar à la sortie du labyrinthe », *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura / Histoire, voyage, écriture*, *op. cit.*, pp. 403-417 ; à l'étude de Françoise BONALI-FIQUET, « Du "je" à "l'autre" dans *Le Labyrinthe du monde* », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Maria José Vazquez De Parga, Tours, SIEY, 1995, Vol. II pp. 93-106.

¹⁵² Voir Georgia Hooks SHURR, « Yourcenar et Piranèse: une relation artistique », *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, pp. 175-186 ; et Alexandre TERNEUIL, « Écriture et réécriture de l'essai "Le cerveau noir de Piranèse" de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, *op. cit.*, pp. 275-285.

Cette histoire familiale yourcenarienne s'inscrit dans la grande Histoire. Anne-Yvonne Julien rappelle en fait l'accident de Paris-Versailles de mai 1842, reconstruit par Yourcenar à travers quelques souvenirs de son grand-père et la voix de quelques écrivains. Ce triptyque, dans le souvenir d'un désastre de chemin de fer, va vers le poème philosophique, vers « l'essai méditatif, étayé par une rhétorique et un fond allégorique empruntés à la tradition du poème philosophique à la manière de Vigny »¹⁵³.

De son côté, Giuseppe Girimonti Greco propose une étude psychocritique, voire comparatiste, de Yourcenar par rapport à Proust et Combray, deux réservoirs de données, d'idées, de déclarations de poétique. Greco veut souligner dans cette réflexion, l'attitude ambivalente de l'écrivaine face à l'œuvre et à la personne de Proust, attitude mixte d'admiration et de répulsion. Notre auteure déstructure le modèle proustien de l'intérieur au sujet de l'espace de Combray (espace physique, moral, esthétique, psychique, épistémique, affectif), dans le sens du dépassement en cours d'œuvre dans l'écriture du *Labyrinthe du monde*. Mais on retrace des points de contact en trois catégories : des références explicites à quelques personnages proustiens de la *Recherche*, qui fonctionnent comme palimpsestes pour révoquer des ancêtres un peu fantasmatiques de l'œuvre yourcenarienne ; des échos et des allusions chiffrés qui caractérisent un jeu intertextuel de réécriture ; un ensemble de points dédiés à la mémoire. Pour la deuxième catégorie cet exégète donne une base de départ pour des aspects de la critique de Yourcenar qui n'ont pas encore été pris en considération, comme le thème émotif dans la production yourcenarienne et proustienne, ou encore la relation maître-serviteur dans *Souvenirs pieux* et *Recherche*.

Dans le deuxième volet du colloque, on assiste à cinq communications autour du piège de l'écriture. Elisabetta De Troja analyse *Alexis* entre tradition et innovation, du point de vue psychologique. Elle renvoie à un vaste épitexte représenté par beaucoup d'études qui portent sur ce thème¹⁵⁴ et jette un pont entre notre écrivaine et

¹⁵³ Actes *Marguerite Yourcenar sulle tracce degli « accidents passagers »*, op. cit., p. 87.

¹⁵⁴ On fait référence ici à la biographie de Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit. ; à l'étude de Michèle SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar*, Paris, Laffont, 1995, 432 pp. ; à l'autre biographie de Michèle GOSLAR, *Yourcenar. Qu'il eût été fade d'être*

Gide, pour le thème de l'homosexualité, à Virgile, pour le choix du thème, et à Rilke, pour le motif de la maladie.

Le vain combat d'Alexis est avec sa propre nature et avec les mots, pour cette raison sa lettre est un écrin qui garde le parler, dans une réconciliation entre les mots et les choses.

Marguerite Pascucci s'intéresse à *Feux*, pour comprendre l'amour et la complicité dans l'œuvre yourcenarienne. Son analyse est divisée en trois parties : elle se dédie d'abord à la préface et à la réécriture, à la structure (une composition ou superposition de pensées) et au temps du texte (articulé par la superposition de passé et présent); elle passe ensuite aux personnages ; et, finalement, elle étudie le mythe et l'histoire dans ce livre.

En suivant cette étude, le temps représente le canevas de l'œuvre, si on considère que la préface est le produit du temps vécu, la structure est le parcours du temps historique, le temps de l'écriture est le sceau du texte. La possibilité d'approcher le passé du présent est indice de quelque chose qui vit encore, qui chaque fois se ferme (le passé) pour se donner après à une nouvelle compréhension (le présent). Dans ce sens l'amour est le temps de la vie et la complicité sa conscience, ses chocs, son insistance. Ce sont deux façons où le temps se fait contenu de vie et la différence entre eux se trouve dans la façon dans laquelle le temps devient vie.

Françoise Bonali-Fiquet, à son tour, traite de la révolte et la compassion dans *L'Œuvre au noir*, à travers l'analyse du titre du roman, de la structure, de ses lieux, de ses personnages.¹⁵⁵ Yourcenar a pensé à Zénon comme à un homme qui conduit son itinéraire spirituel à la recherche de l'absolu, par l'alchimie, une technique du

heureux, Bruxelles, Racine, 1998, 404 pp. ; à l'article de Michel DUPUIS, « "Du sacré au saint". Éléments esthétique d'une distinction philosophique chez Marguerite Yourcenar », dans *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 29-40.

¹⁵⁵ On fait référence ici à l'article de Maurice DELCROIX et Marie-Jeanne PIOZZA DONATI, « Histoire et roman : la théologie du prier », dans *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 219-244 ; à l'article de Maria CAVAZZUTI, « Le parcours du prier des Cordeliers : du protagoniste de l'histoire à l'homme obscur », dans *Marguerite Yourcenar : L'Œuvre au noir*, études réunis par Anne-Yvonne Julien, « Roman 20-50 », 9 mai 1990, pp. 77-87 ; et encore à son étude, « Zénon et le prier des Cordeliers face à l'Histoire : l'écriture d'une renaissance désabusée », dans *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 121-132.

salut. Et avec Zénon et le prier des Cordeliers, l'écrivaine nous indique deux voies du salut, deux formes d'acceptation ; « leur pitié, leur humilité, leur vocation de service font plus que les lier : elle [Yourcenar] conduit aussi le lecteur à une réflexion sur le concept de sagesse comparée »¹⁵⁶.

Nicola Turi s'arrête sur l'essai dédié à Mishima, dans lequel Yourcenar expérimente l'habit du traducteur et du critique. Elle nous a laissé une précieuse source d'inspiration sur la réception et la production, sur l'écriture et la méditation, sur la documentation historique et l'invention. Cet exégète souligne des affinités artistiques et psychologiques qui lient le poète japonais à l'écrivaine française, comme le choix d'un pseudonyme, le thème du suicide et de la mort.

De son côté, Bérengère Deprez se questionne sur la femme tragique dans l'œuvre yourcenarienne. Yourcenar nous présente la mort au féminin liée à la maternité, à l'accouchement ; à sa façon, elle revendique et explore une voie différente de la maternité, au-delà de la mort, liée à sa naissance, et, ainsi, elle arrive à l'immortalité féminine.¹⁵⁷

La dernière section de la rencontre de Florence est consacrée à la traduction, au mythe et à l'art, qui, dans la réflexion poétique de Yourcenar, avec l'écriture et le rêve, font partie de la vie. Gianni Venturi remarque le regard de l'écrivaine sur l'art, la conviction de son atemporalité.¹⁵⁸ En particulier, le mythe se trouve au centre de sa production, et, selon Paolo Orvieto, il présente des personnages qui, par sympathie ou empathie, mélangent, dans une chaotique bibliothèque mnémonique, des éléments contemporains. Le passé se mêle au présent, qui, à son tour, devient passé.

À son tour, Marco Lombardi remarque que Yourcenar, en anticipant Carl Gustav Jung, a retracé dans le théâtre l'existence du couple analytique, couple d'attraction érotique, et l'éventuel conflit qui met en cause la poésie, le mythe, les mystères. L'observation du couple, de son côté, implique la poésie, la légende, les

¹⁵⁶ *Actes Marguerite Yourcenar sulle tracce degli « accidents passagers », op. cit., p. 152.*

¹⁵⁷ *Cfr., ibid., p. 177.*

¹⁵⁸ On renvoie aux actes du colloque *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar, op. cit.* ; et au colloque *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique, op. cit.*

mythes. Le couple théâtral est ici formé par Pia et Alceste, l'une protagoniste du *Dialogue dans le marécage*, l'autre du *Mystère d'Alceste*.

Pour ce qui concerne cette dernière œuvre, Laura Barile offre une étude psychocritique, en soulignant l'influence d'Euripide dans la production du texte. Yourcenar arrive à actualiser le mythe avec la façon de sentir le temps et par les sens du sacré. Cette tragédie participe du tragique et du comique, et le mystère se pose aux limites entre la vie et la mort. Alceste se trouve au centre de l'œuvre yourcenarienne, dans laquelle l'auteure cherche à restaurer, exorciser, élaborer le deuil de la vie, sa vie personnelle et amoureuse, son destin dans l'histoire, et à tenir compte de la lâcheté humaine et la guerre qui dévaste l'Europe.

De son côté, Pascale Alexandre-Bergues s'intéresse au thème de l'anthologie dans *La Couronne et la Lyre*. Elle examine la pratique de l'anthologie et quelques-uns de ses enjeux, dans cette construction personnelle sous-tendue par une conception de la littérature et de l'histoire littéraire. Il s'agit d'un caractère personnel qui ressort surtout du paratexte, la configuration de ce texte manifeste la volonté d'une approche historique, qui permet à l'écrivaine de penser à l'évolution des formes poétiques en fonction du contexte politique et social. La tradition est ici comme une perpétuation et une réappropriation par les générations ultérieures ; l'anthologie de Yourcenar présente la poésie grecque en la mettant dans un horizon pluriculturel. En fait, pour l'auteure *La Couronne et la Lyre* est une occasion de méditation sur l'homme et l'identité du peuple grec, en lui permettant de rénover une poésie passée qui est travail du vers et expression d'un univers humain.¹⁵⁹

Le dernier intervenant, Camillo Faverzani donne une note comparative sur quelques traductions yourcenariennes. Toutefois, malgré les voyages de Yourcenar en Italie, elle n'a pas laissé de traductions d'œuvres italiennes.¹⁶⁰ Seulement dans le paratexte, on retrouve quelques fragments italiens, comme une traduction de *L'Infinito* du poète Leopardi. Cette tentative représente un nouveau prétexte

¹⁵⁹ Cfr., Actes Marguerite Yourcenar sulle tracce degli « accidents passagers », *op. cit.*, p. 270.

¹⁶⁰ Voir l'œuvre de Françoise BONALI-FIQUET, *Marguerite Yourcenar. Fragments d'un album italien*, Parma, Battei, 1999, 119 pp. ; et les actes du colloque *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, *op. cit.*

symbolique pour l'évasion vers les étendues infinies qu'une lecture métaphorique de la morale ouvre, à son tour, sur des « espaces sans bornes », à de « surhumains silences ».

Ce colloque italien a souligné ce qu'Eleonora Pinzuti avait annoncé dans le préambule des actes ; en fait, les communications proposées à cette occasion prennent en considération, d'une part, le paratexte yourcenarien, les apports de la critique yourcenarienne, les méthodologies d'enquête contemporaines ; de l'autre, le portrait psychocritique sur lequel s'appuie l'œuvre-monde de Marguerite Yourcenar.

V.7 Une écriture vers l'Universalité

Avec son écriture, Yourcenar tend à un absolu humain, à un universel, qui tire l'homme vers le haut. Au fond, c'est cela un écrivain.

En novembre 1993, le quinzième colloque yourcenarien s'achève à Tenerife, au sujet de *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*¹⁶¹. La rencontre cherche d'abord à donner quelques considérations générales sur ce thème ; ensuite on retrace des études philosophiques strictement liées à l'universalité ; on donne après quelques réflexions sur les études textuelles et sur les formes brèves. L'attention passe ensuite à des études comparatives, accompagnées par des réflexions sur l'autobiographie ; pour terminer avec des études sur les romans *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au noir*, *Denier du rêve* et *Un homme obscur* toujours au sujet de l'universel.

Kajsa Andersson ouvre le colloque et essaye de comprendre de l'intérieur la perspective de l'universalité, surtout liée au sentiment d'emprisonnement, qui déclenche une aspiration à l'universel. En fait, le prisonnier est un constant dans

¹⁶¹ Actes du colloque international tenu à Tenerife (Espagne) du 17 au 19 novembre 1993, *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Maria José VAZQUEZ DE PARGA, Tours, SIEY, tome I (1994, 261 pp.), tome II (1995, 300 pp.). Pour ce qui concerne notre travail de « critique de la critique », nous renvoyons à la section *Annexe*, pp. 526-531.

l'œuvre yourcenarienne, il est enfermé dans une prison d'idées. Yourcenar est à la recherche de tout ce qu'unit et relie les hommes à travers les siècles, comme elle le remarque dans les *Carnets des notes des Mémoires d'Hadrien*. Mais, en particulier, Andersson s'intéresse au personnage de Sophie dans *Le Coup de grâce*, puisqu'elle incarne l'aspiration à l'universel, pour son courage extrême en incarnant la bisexualité, dimension symbolique et mythique.

De son côté, Blanca Arancibia se demande « Quelle universalité ? » ; elle cherche à y donner une réponse à travers l'analyse de l'essai *Le Tour de la Prison*, qui représente une ouverture sur le monde. Yourcenar fait une homogénéisation de ce monde, une réduction du multiple à l'un, un renvoi de l'Orient à l'Occident, en créant l'effet d'universel. L'univers yourcenarien obéit à deux notions clés : l'ordre et l'aristocratie ; et, en même temps, l'écrivaine veut donner une image planétaire du monde, en privilégiant les formes du sacré et du rite. Elle cherche à retrouver, comme Ulysse, une patrie perdue.

Wim Bots alors s'interroge sur l'universalité du renouvellement cyclique, car tout est soumis à la loi de ce renouvellement. Il existe un noyau universel immobile, composé de plusieurs volets aux contenus indéfiniment renouvelables, que Marguerite Yourcenar nous aide à entrebâiller.¹⁶²

Selon Maurice Delcroix, la notion d'universalité travaille l'œuvre romanesque de notre auteure à deux niveaux, la prétention à l'universel et la tentation de l'universel, tentation suicidaire. Quatre développements attestent la persistance à cette tentation : *Carnets de notes, 1942-1948*, pour l'importance du changement lié au voyage et au dépaysement ; la dimension sacrée d'Hadrien et le mythe syrien ; Zénon et le bain lustral, où la mer devient le langage ; et le premier chapitre d'*Archives du Nord*, qui remonte à la nuit des temps et à la Flandre française de la petite Marguerite.

Frederick et Edith Farrell s'arrêtent sur l'image des mains, pour toucher l'univers ; car la main représente un prolongement de l'âme, qui ainsi est rendue visible et aide les hommes à connaître l'univers. Pour Yourcenar, le contact avec l'univers humain et non-humain se reflète dans l'image de la main.

¹⁶² Cfr., *ibid.*, tome I, p. 30.

Dans la section « Études philosophiques », Claude Benoît analyse le personnage yourcenarien, de l'individuel à l'universel.¹⁶³ L'écrivaine nous offre la vie entière de ses personnages, elle retrace l'histoire d'une vie d'une multitude d'expériences en donnant les images les plus variées de la condition humaine. De l'individuel d'Hadrien, le personnage le plus complexe, de Zénon, avec sa quête, et de Nathanaël, avec son origine modeste, on passe à l'universel. Yourcenar montre à travers ses personnages une nature humaine générale et commune ; face à la mort, ces trois modèles illustrent des formes de sagesse apparemment distinctes mais convergentes dans leur diversité. Dans son ouverture d'esprit, sa lucidité, sa sérénité et son acceptation de l'ordre des choses, le personnage est le porte-parole de l'écrivaine.

Et quand ces personnages ont le besoin de s'insérer dans un groupe, Nicole Bourbonnais remarque la propension universelle à former de petites cellules de résistance en temps de crise. Il s'agit d'une pratique qui se réfère à la Grèce antique, à l'Europe de la Renaissance et à l'Italie contemporaine. Le groupe est alors opposé au chaos et à la violence, et semble condamné à la répétition. Yourcenar rend manifeste l'impasse absolue que représente la vision utopique du groupe ; au départ, le groupe avait une mission salvatrice, mais après la fragilité du groupe fait prendre conscience de la fragilité de la condition humaine.¹⁶⁴

En suivant l'analyse de María Angeles Caamaño, on découvre que l'universalité yourcenarienne est une écoute attentive des échos des civilisations lointaines, qui sont le miroir de notre identité. Yourcenar a prêté son écriture au grand rêveur de l'Orient et à cette contemplation mystique.

Pour comprendre la philosophie universelle, selon Didier Course, le lecteur se trouve dans le mystère des silences et du non-dit. Le sens du renoncement dans les

¹⁶³ On renvoie à deux articles de Claude BENOÎT : « De l'image du moi à l'image du monde », *Ensayos de Literatura Europea e Hispanoamericana*, San Sebastián, éd. Félix Menchacatorre, 1990, pp. 39-47 ; et « Marguerite Yourcenar : de la première à la troisième personne », *Bulletin SIEY* n. 3, 1989, pp. 35-50.

¹⁶⁴ Voir à ce propos l'article d'Anna-Lise THURLER, « L'univers socio-politique yourcenarien : ordre et désordre », *Équinoxe*, n. 2, 1989, pp. 113-123.

textes liés à la Contre-Réforme catholique amène le lecteur d'une réalité topique à l'essence du sacré.

Et l'imitation et la reconstruction du réel se font grâce au rêve, ce grand architecte, comme remarque Patricia De Fayter, qui propose une réflexion sur le rêve dans *Les Songes et les Sortes, Le Temps, ce grand sculpteur* et *L'Œuvre au noir*.

René Garguilo s'intéresse, à son tour, à deux autres concepts présents dans l'œuvre yourcenarienne, le pouvoir et le bonheur. Pour Yourcenar, dans la vie, on a des instants de bonheur, qui se trouve toujours dans les commencements ; tandis que le dernier bonheur se prouve en entrant dans la mort *les yeux ouverts*.

Pour ce qui concerne la conception bouddhique de l'universalité et le projet autobiographique de Yourcenar, Simone Proust analyse alors *Souvenirs pieux*. Cette exégète prend en considération ici la représentation de la réalité, à travers différentes époques concernées par le récit ; le mélange entre réel et imaginaire, procédé d'une vision du monde identique à celle du bouddhisme ; et, finalement, la quête d'identité et la notion de personne, très proches de la pensée orientale.

À son tour, Enrica Restori s'arrête sur l'anthropomorphisme à rebours, de la voix humaine à la voix des choses¹⁶⁵, dans *Feux, Mémoires d'Hadrien, L'Œuvre au noir* et *Un homme obscur*, et dans la préface à *La Petite Sirène*. Tandis que Brian Gill rappelle les trois genres de l'ancienne rhétorique : le judiciaire, le délibératif et le démonstratif ou épideictique. Il s'intéresse à la rhétorique dans *Mémoires d'Hadrien*, œuvre qui retient les deux premiers, le discours narratif et le discours argumentatif.

Selon Elena Real, dans toute l'écriture yourcenarienne on trouve beaucoup de maximes, procédé utilisé au début et à la fin du *Labyrinthe du monde*, avec une double fonction, narratologique et idéologique. Ici le contenu thématique a la fonction de construire un discours universel, à travers la poétique de l'aphorisme et de la

¹⁶⁵ Dans le riche épitexte analysé par Restori on remarque : le livre de Rosalba GUERINI, *Elementi ne L'Œuvre au noir di Marguerite Yourcenar*, Report I, Università di Verona-Istituto di Linguistica e Lingue straniere, Verona, Libreria Editrice Universitaria, 1989, 41 p. ; l'article de Patrick DE FEYTER, « Histoire sacrée et histoire profane : Zénon et Nathanaël ou l'appétit absolu », *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 41-53 ; l'article de Maria CAVAZZUTI, « Il priore dei Cordeliers : la storia di un'epoca letta dalla coscienza di un uomo », *Marguerite Yourcenar, storia, viaggio, scrittura, op. cit.*, pp. 49-64.

sentence, voire de l'homologie, pour rendre l'expérience singulière. « L'essentiel ne se trouve jamais dans l'unicité de l'être [...], mais, au contraire, dans son appartenance à l'assemblage universel [...] »¹⁶⁶.

En suivant l'analyse de Teófilo Sanz, il émerge que Yourcenar veut nous offrir une vision du monde à travers des personnages qui surmontent les limitations et le particularisme et qui cherchent à devenir universels. Cet exégète essaye de mettre en relief la filiation de la pensée de notre auteure avec certains aspects de la philosophie stoïcienne et épicurienne de l'Antiquité et de la Renaissance, voire de la philosophie orientale. L'éthique que Yourcenar nous transmet à travers Hadrien est universelle ; elle nous enseigne à nous tenir dans le monde en l'améliorant au-delà des particularismes : il faut être citoyenne du *cosmos* et pas de la *polis*. Tandis que Zénon est le porte-parole d'une éthique sécularisée ; il est un homme qui pense au voyage comme moyen de connaissance du monde et de soi.

Dans la section « Études sur les formes brèves », l'approche psychocritique apparaît la plus utilisée. D'une part, Rosa Becker nous rappelle l'influence de Thomas Mann, de Montaigne, de Deguy et de Starobinski, pour ce qui concerne l'emploi de l'ironie. De l'autre, Mircea Muthu remarque l'inspiration de la ballade serbe et albanaise dans *Le Lait de la mort*. Même si dans *Nouvelles orientales*, on retrace un dualisme entre vérité et rhétorique, entre la tentation de restituer l'événement et celle de l'inventer.¹⁶⁷ Pour terminer, Muthu souligne que les *Mémoires d'Hadrien* peuvent être lus comme une méditation philosophique, dans laquelle Yourcenar cherche dans la sagesse de Plutarque la voie à suivre.

De son côté, Francesca Counihan s'arrête sur le mélange et la combinaison des corps, en particulier l'union de contraires dans *Feux*.¹⁶⁸ L'identité sexuelle du personnage n'est plus une essence inaltérable, mais une qualité ambiguë, incertaine, qui comporte des caractéristiques des deux sexes, d'Achille et Misandre. Comme les autres auteurs, Yourcenar refuse les oppositions et préfère une ouverture aux

¹⁶⁶ Actes *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, tome I, p. 204.

¹⁶⁷ On renvoie à la réflexion de Maurice DELCROIX, « Mythes et histoires, mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », *Bulletin SIEY* n. 5, 1989, pp. 89-110.

¹⁶⁸ Voir Carminella BIONDI, « Neuf mythes pour une passion », *Bulletin SIEY* n. 5, 1989, pp. 27-34.

éléments de flux : ouverture et ambiguïté font partie de l'expérience du réel. Elle exprime un refus des structures rigides et une ouverture vers ce qui est fluide et multiple : ce courant joue un rôle essentiel dans l'œuvre yourcenarienne.

Toujours dans la lignée de la psychocritique, Loredana Primozich traite du rêve universel de Kou-Kou-Haï, dans *En pèlerin et en étranger*, qui symbolise le contact avec la nature, l'univers.

Mercedes Vallejo Rodriguez conclut cette section avec une étude de la mise en scène de « Marie-Madeleine ou le salut », pour dévoiler le point de convergence de deux pulsions, celle de l'auteur et celle de l'actrice. Dans l'acte théâtral se rejoignent l'analyse et le véhicule, qui, pour son universalité intrinsèque, peut reproduire la parole. À partir d'une crise individuelle, l'écriture révèle l'universalité au moyen du transcendant et de la transgression ; et pour Yourcenar, le théâtre est le plus grand transgresseur de l'espace et du temps.¹⁶⁹

Carminella Biondi ouvre le volet comparatiste, en analysant Marguerite Yourcenar et Édouard Glissant¹⁷⁰ face à l'universel. Après un bref parallèle de leurs vies, l'exégète italienne souligne le goût du déplacement, l'expérience du déracinement et la connaissance de plusieurs réalités différentes dans la perspective des deux écrivains. Au centre de leurs réflexions se trouve la dimension planétaire de tous les problèmes de l'homme et de toutes les questions littéraires.

Toujours sur le rapport entre homme et monde se focalise l'étude de Laura Brignoli, qui essaye de rassembler Yourcenar avec Gide et Camus ; en particulier, pour leur commune solution offerte à l'homme pour vivre en harmonie avec le monde, au nom d'une notion modernisée de l'humanisme. Aussi est offert un parallèle entre la prise de conscience de Michel dans *L'Immoraliste*¹⁷¹ gidien, le rapport métaphysique de l'homme au monde dans les *Noces*¹⁷² camusiennes ou dans

¹⁶⁹ Cfr., Actes *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., tome I, p. 261.

¹⁷⁰ Écrivain martiniquais fameux pour son article « Le Cri du monde », paru dans *Le Monde* le 5 novembre 1993, à la page 27 ; et pour son œuvre magistrale, *Poétique de relation*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 241.

¹⁷¹ André GIDE, *L'Immoraliste*, dans *Romans*, Paris, NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléade, 1958, pp. 402.

¹⁷² Albert CAMUS, *Noces*, Paris, Gallimard, éd. Folio, 1972, pp. 183.

*La Chute*¹⁷³, et la communion intime de l'homme yourcenarien avec le monde dans *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au noir* et *Un homme obscur*.

Pour Camus, la culture enlève à l'innocence la pureté du contact. Mais Gide établit pourtant un rapport problématique entre ce savoir livresque [...] et ce recours conscient au langage et à l'œuvre d'art [...]. Marguerite Yourcenar [...] rejette les mots au profit des choses, mais [...] son refus de la culture passe par une exaltation humaniste du savoir de l'antiquité.¹⁷⁴

De son côté, Elyane Dezon-Jones s'intéresse à « l'universalité des influences », en proposant une comparaison entre Yourcenar et Proust à travers une analyse des notes de lecture, des avant-textes et de la correspondance yourcenarienne ; sur la base d'une analyse psychocritique et une étude du paratexte. Plus qu'une approche comparatiste, il s'agit de retracer la critique de Yourcenar au sujet de Proust¹⁷⁵ et de l'univers livresque créé par lui. Avec cette intervention, Dezon-Jones a voulu souligner que, dans les textes d'accompagnement de l'œuvre yourcenarienne, derrière Yourcenar on retrouve des traces proustiennes.

André Maindron propose, pour sa part, un parallèle entre Yourcenar et Beauvoir au sujet de leur voyage au Japon et de leurs réflexions à ce propos. Pour notre écrivaine ce lieu représente un terrain rêvé pour la culture des contradictions ; pour l'auteure du *Deuxième sexe*, la terre japonaise est utile pour véhiculer une grande quantité de connaissances livresques ; elle y allait désireuse de voir les faits se conformer à ses présupposés, « d'ouvrir petit à petit son esprit à l'universel »¹⁷⁶.

De son côté, Tommaso Meldolesi réfléchit sur la valeur de « la pièce d'argent comme moyen vers l'universel », à travers une analyse de *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar et de la nouvelle *El Zahir*¹⁷⁷ de Jorge Luis Borges. Dans les deux écrits, la monnaie symbolise l'existence et conditionne les vies des différents individus ; cet intervenant propose une analyse pragmatique et une étude du paratexte pour souligner l'importante fonction de la monnaie, élevée au niveau du

¹⁷³ Albert CAMUS, *La Chute*, Paris, NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, pp. 169.

¹⁷⁴ Actes *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., tome II, p. 20.

¹⁷⁵ Voir à ce sujet le carnet yourcenarien « Lectures et voyages », Fonds Yourcenar à Harvard, Boîte 16.

¹⁷⁶ Actes *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., tome II, p. 41.

¹⁷⁷ Jorge Luis BORGES, « El Zahir », nouvelle de *L'Aleph*, Paris, Gallimard, éd. « L'Imaginaire », 1967, pp. 218.

mythe, chez les deux écrivains. « Il s'agit d'une sorte de "langue" qui permet les rapports des personnages entre eux [les hommes] comme avec la réalité extérieure »¹⁷⁸. Ils produisent des mondes personnels et universels, dans lesquels la monnaie recouvre la fonction de "langage-universel".

Encore dans le filon comparatiste s'insère la communication de Christiane Papadopoulos, qui se concentre sur « l'image de la Grèce dans les présentations de Pindare et de Kavafis » de Yourcenar, sur la base de l'analyse de *Pindare*, de *Présentation critique de Constantin Cavafy* et de la préface de *La Couronne et la Lyre*.

L'élan d'enthousiasme pour l'hellénisme de Pindare cède le pas à un Kavafis plus yourcenarien que grec du deuxième texte, et dans le troisième revient sous le vêtement du classicisme : la Grèce antique règne dans la production littéraire de Yourcenar.

Comme cela a été souligné plusieurs fois, à côté de la culture grecque, Yourcenar manifeste une profonde admiration pour le monde japonais. Marta Segarra rappelle, en particulier, l'attention de notre écrivaine pour le roman japonais *Genji Monogatari*¹⁷⁹, surtout pour ses personnages féminins et pour leurs rapports amoureux. Cette admiration se trouve dans une des *Nouvelles orientales*, « Le dernier amour du prince Genghi »¹⁸⁰, et cette exégète focalise son attention sur la tension entre ressemblance et identité de notre auteure face au texte japonais. En particulier pour ce qui concerne l'inscription du passage du temps dans le texte, la fonction ambivalente du souvenir, le sens de la variation des sentiments amoureux.

La dernière intervenante dans cette section comparatiste est Marthe Peyroux qui analyse « la bibliothèque universelle de Marguerite Yourcenar ». On parle d'une riche bibliothèque qui compte de nombreux auteurs, en particulier Thomas Mann, Mishima et Proust, écrivains les plus présents dans l'œuvre yourcenarienne qui éclairent le

¹⁷⁸ Actes *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., tome II, p. 56.

¹⁷⁹ Il s'agit d'un roman écrit vers l'an 1000 que la tradition attribue à une de ses héroïnes, Murasaki Shikibu.

¹⁸⁰ Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, pp. 1172-1181.

cheminement de la pensée de l'écrivaine. Peyroux remarque quatre rapprochements avec ces écrivains : l'appréciation de la musique, le rôle fondamental de la mémoire, l'évocation d'amours interdites, l'acte essentiel et ultime de tout être humain, la mort.

Ainsi, dans ce filon, l'approche comparatiste est toujours accompagnée par une analyse psychocritique qui essaie de remarquer l'arrière-plan de la production de Yourcenar, ses lectures et ses recherches précédentes à l'écriture.

On passe maintenant à la section « Études sur l'autobiographie », qui présente sept interventions sur l'extraordinaire relation entre *moi* et *autre* dans l'écriture yourcenarienne.

À ouvrir ce filon, l'exégète italienne Françoise Bonali-Fiquet propose une réflexion sur *Le Labyrinthe du monde*, livre de recherche personnelle de l'auteure dans une reconstruction généalogique, poussée par la conviction que le *moi* n'est pas isolé. Cette méditation a déjà commencé à l'occasion du deuxième colloque yourcenarien, avec Maria Cavazzuti, qui avait offert une étude sur « Autobiographie et cosmologie dans *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar »¹⁸¹ ; et Bonali-Fiquet remarque maintenant que le *je* est un *autre* parce que le récit de vie est une reprise voire une transformation de formes de vie préexistantes.¹⁸²

De son côté, Maria Cavazzuti s'intéresse à cette occasion à l'œuvre *Les songes et les Sorts*, pour étudier la « mythologie du moi, miroir d'universalité ». À ce propos, elle analyse la fiction poétique et la transcription du rêve dans l'œuvre yourcenarienne ; le rêve comme moment d'ouverture de l'être, comme un voyage initiatique dans des régions mystérieuses. Et Yourcenar utilise le langage du rêve, comme celui du mythe, comme instrument pour communiquer avec l'extérieur ; elle écrit, donc, pour exister.

L'étude sur l'autobiographie continue avec Marie-Bernard Constant et son analyse d'*Alexis* et d'*Anna, soror...*, dans le but « d'énoncer les traces du désir et du

¹⁸¹ Maria CAVAZZUTI, « Autobiographie et cosmologie dans *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie, op. cit.*, pp. 259-268.

¹⁸² Voir à ce propos l'œuvre de Philippe LEJEUNE, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 332 pp.

paradoxe, d'articuler les termes de leur formulation et de leur dépassement »¹⁸³. Ces deux récits sont étudiés pour établir les modalités de leur lecture, les catégories discursives, le dispositif narratif et ses inférences mythologiques. Penser au songe fait reconnaître le droit à l'imaginaire et la force du langage poétique yourcenarien qui est capable de fondre dans l'un le divers.

Colette Gaudin, pour sa part, propose une réflexion du titre « Petits papiers, grands projets : en effeuillant les archives de Marguerite », dans le but de rappeler tous les papiers rassemblés après la mort de l'auteure et déposés à Harvard. Avec son écriture, avec sa manie de tout nommer, Yourcenar apparaît très contemporaine, en créant son univers et son ambition de partager, de préserver.¹⁸⁴

Le deuxième colloque yourcenarien centré sur l'autobiographie, en particulier, le bilan tracé par Elena Real dans les actes, ouvre la voie à une autre communication, celle de Francisco Hernandez Rodriguez. Il se concentre sur l'œuvre autobiographique de Yourcenar et sur la notion d'autobiographie en général ; selon cet exégète, l'essence du discours autobiographique réside dans le double processus d'anamnèse et d'autoréférentialité, selon lequel l'auteur remonte le cours du temps. Et avec son écriture autobiographique, Yourcenar explique le labyrinthe du monde et le labyrinthe de la mémoire avec une grande communicabilité ; la magie de son écriture sauve de l'oubli des figures de son passé qui deviennent aussi les nôtres. Nous lecteurs, nous arrivons à faire partie de son histoire.

À son tour, Luisa Mellid-Franco se propose d'analyser le rapport entre le langage et la pensée, entre *vox* et *conceptus*, et le rapport entre la connaissance et la réalité, entre *conceptus* et *res*. Son propos est d'exploiter l'intersubjectivité, comme structure dissipative ; la métaphore du miroir en est un exemple. Cette intervenante offre alors un parallèle entre le roman portugais *Mémorias de Agripina*¹⁸⁵, une reconstitution de l'époque romaine du Ier siècle par Saomara de Veiga Ferreira, le texte français *Mémoires d'Agrippine*¹⁸⁶ de Pierre Grimal, et le roman yourcenarien

¹⁸³ Actes *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., tome II, p. 122.

¹⁸⁴ Cfr., *ibid.*, tome II, p. 149.

¹⁸⁵ Saomara FERREIRA DE VEIGA, *Mémorias de Agripina*, Lisboa, éd. Presença, 1992, 379 pp.

¹⁸⁶ Pierre GRIMAL, *Mémoires d'Agrippine*, Paris, Éd. de Fallois, 1992, 355 pp.

Mémoires d'Hadrien. Ce parallèle met en lumière l'unicité de genre de l'œuvre de Yourcenar pour le traitement donné au sujet, pour l'universalité de sa structure.

La dernière intervenante à donner une étude sur l'autobiographie est Michèle Sarde, qui, en suivant une méthode sociocritique, focalise son attention sur « la dimension universaliste de l'exil en Amérique » de notre auteure, en s'appuyant sur la correspondance inédite dont elle prépare l'édition avec Joseph Brami¹⁸⁷, sur les documents personnels et sur le riche épitexte.

Les trois dernières sections du colloque sont axées sur quatre œuvres : *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au noir*, *Denier du rêve* et *Un homme obscur*.

Quatre exégètes s'intéressent au premier roman : Bérengère Deprez et l'élargissement de la perspective ; Ana Medeiros et l'universalité à travers style, temps et espace ; Rémy Poignault et l'empire romain comme figure de l'universel ; Paola Ricciulli et la vision du vide.

Deprez préfère alors une approche sémantique et une étude du paratexte pour souligner l'efficacité du procédé choisi par Yourcenar, à travers les principales dimensions de la réalité : l'espace, le temps, les acteurs et leur actes, l'identification voire la projection du lecteur avec le héros et ses valeurs matérielles et morales.

Medeiros, de son côté, cherche à étudier l'universalité reflétée dans le style, le temps et l'espace ; elle souligne que Yourcenar s'est mise à l'intérieur du personnage, a fait référence à des événements modernes, a été capable d'annuler les frontières spatiales. Avec *Mémoires d'Hadrien*, notre auteure a donné une alerte à l'humanité, menacée par beaucoup de maux.

Pour Poignault, l'empire romain est une figure de l'universel. Dans *Mémoires d'Hadrien* le désir d'universalité s'exprime par la tentation de l'ailleurs ; Hadrien fixe l'universel surtout dans cet empire, en développant la politique du *limes*, lignes de défense et au même temps instruments de favorisation de la romanisation. L'universel peut être alors retracé dans l'éternité de Rome physique et mentale ; Hadrien a su

¹⁸⁷ Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, pp. 13-25.

créer un Empire dans lequel l'universel est atteint grâce à la culture, à la nature, au cosmos.

Ricciulli, pour sa part, focalise son attention sur « Hadrien ou la vision du vide » ; l'empereur « accepte d'aller au-delà du jeu de miroirs renvoyant des reflets inconnus »¹⁸⁸. Et Yourcenar fait découvrir, derrière le masque de l'empereur, la *persona*, avec une vie unique ; un homme qui a accepté à se regarder penché sur le vide, et la connaissance de sa mort arrive à donner finalement un sens à sa vie. Il est un simple intermédiaire, un bel instrument pour marcher dans le labyrinthe de la douleur passionnelle.

Trois communications sont centrées sur *L'Œuvre au noir*.

Anne Berthelot s'arrête sur la manière et la forme de Zénon pour enquêter s'il s'agit d'un homme sans qualités. Il est sans doute un excellent miroir de son temps, dans lequel se reflètent les états, les idées, les sentiments. Yourcenar a réussi à créer une sorte de paradigme de l'Homme de la Renaissance, un homme a-normal, plein d'ex-centricité.

« Zénon est l'outil indispensable pour appréhender un monde fondamentalement éloigné de l'écrivain et de son lecteur »¹⁸⁹.

Arturo Delgado, à son tour, s'interroge sur « l'universel et l'intemporel » dans ce roman, à travers Zénon voyageur. Sur la base d'une approche sociocritique, cet exégète rappelle l'itinéraire du protagoniste dans l'histoire de la Renaissance, entre science et religion, et dans son histoire personnelle. L'attention passe après à l'emploi et à la richesse des adjectifs, des noms ou locutions désignant le *noir* ; la dimension poétique de la langue rend possible la construction d'images littéraires.

Jane Southwood, « aux limites de la narration », s'oriente vers le lecteur et la réception du texte, en s'arrêtant sur l'alchimie exercée par le narrateur sur le lecteur et sur les différentes focalisations. Les procédés narratifs utilisés par Yourcenar introduisent la dissolution du temps et de l'espace et exercent une dislocation temporelle et spatiale sur le lecteur, qui peut ainsi partager la vision de Zénon et

¹⁸⁸ Actes *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, tome II, p. 228.

¹⁸⁹ *Cfr., ibid.*, p. 249.

suivre son parcours initiatique en participant à sa quête : le pouvoir du protagoniste est exercé aux limites mêmes de la narration.¹⁹⁰

Les deux dernières interventions du colloque portent sur *Denier du rêve* et *Un homme obscur*.

D'une part, Jean-Pierre Castellani focalise son attention sur les rapports entre l'universel et le local, à travers une analyse de la synecdoque et une étude de deux versions de *Denier du rêve*. Cet exégète affirme que dans ce roman, le vérisme, le cosmopolitisme et le réalisme sont un moyen pour atteindre la vérité absolue, l'Universalité et la Totalité.

De l'autre, Maria José Vazquez de Parga souligne la destinée universelle de Nathanaël, individu récepteur des messages universels qu'il reçoit de la nature, de ses éléments et de ses êtres. « La maladie lui fait sentir l'angoisse de sa condition de mortel qui marche vers la mort »¹⁹¹, mort qui est un contact universel, un rite, une conviction, le repos éternel, le retour à son essence cosmique.

La psychocritique, la sociocritique et l'épitéxte aident à étudier cette universalité yourcenarienne, cette culture de la transmutation et de l'universalisation des consciences individuelles, dont Marguerite Yourcenar poursuit la réalisation dans son œuvre où la voix des personnages se confond avec la sienne. Cette ouverture de la conscience au monde et à autrui constitue l'acte philosophique fondamental et c'est à travers lui que le sens de l'existence tend à se manifester. S'ouvrir à l'altérité de la conscience, c'est bien l'acte philosophique qu'accomplit Marguerite Yourcenar dans sa tentative de pénétration de la conscience d'autrui à travers le temps historique.

V.8 Conclusion

L'analyse des rencontres proposée dans ce chapitre essaye de montrer les différentes perspectives d'approche critique de l'écriture yourcenarienne, au-delà des

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 274.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 297.

lectures traditionnelles de ses textes, poussant vers les limites de l'interprétation que l'auteure française a soigneusement établies dans son riche épitexte. L'objectif de cette étude n'est pas de cataloguer le style de Marguerite Yourcenar, mais d'interroger son écriture dans l'espoir de renforcer la compréhension en stimulant une enquête plus approfondie de sa « manière d'écrire »¹⁹² particulière.

On suit l'écrivaine à travers les lectures personnelles et transversales de plusieurs exégètes qui ont participé aux rencontres "à thème" ; l'écriture critique se rattache à d'autres écritures et, dans les lectures, se délinée un univers de signes gouverné par les lois de l'œuvre-monde de Marguerite Yourcenar ; un univers analysé sous l'angle de l'universalité. L'opulent paratexte qui accompagne son œuvre aide les critiques à questionner le rôle des personnages, de l'*autre* face au *moi*, les enjeux idéologiques et les choix de la narration ; à favoriser l'enquête sur le positionnement de l'écriture yourcenarienne, son rapport avec la réalité politique et sociale et sa relation au pouvoir.

Nous avons essayé de retracer les résultats changeants de la critique yourcenarienne, les méthodologies d'enquête des chercheurs dans une mosaïque variée mais axée sur des angles communs, la psychocritique, la sociocritique et le paratexte.

Ces réflexions montrent clairement que, dans l'étude de l'écriture de Marguerite Yourcenar, il faut sans doute remonter jusqu'à l'arrière-plan de sa production, il faut pénétrer dans sa bibliothèque culturelle, pour retracer les points de départ et les parcours de ses pensées. Les sources que l'écrivaine dévoile dans son hors-texte accompagnent les critiques dans leurs réflexions qui visent à pénétrer ce monde de plus en plus actuel et « source » d'inspiration pour la postérité. Un monde qui tient toujours un étroit lien avec la réalité ; cela explique le choix des critiques de se dédier aussi à une analyse sociocritique des œuvres yourcenariennes. On peut parler aussi d'une réécriture originelle, une méthode qui réactualise des histoires, du passé lointain vers le futur, dans un effort toujours recommencé d'abolir le temps,

¹⁹² On renvoie au prochain colloque prévu à l'Université de Chypre pour l'automne 2012, centré sur *Le(s) style(s) de Marguerite Yourcenar*.
Voir à ce propos : http://www.fabula.org/actualites/les-styles-de-marguerite-yourcenar_45226.php

pour retrouver l'éternité. Il s'agit d'une écriture strictement liée au réel de l'écrivaine, à ses pensées, à ses méditations, à la réalité politique et sociale.

Les lectures analysées dans cette partie montrent les modes de réception et de production de Yourcenar, et permettent d'éclairer la constitution de son œuvre et la figure de l'auteure, entre la littérature précontemporaine et une littérature d'après la modernité.

Par son œuvre, Marguerite Yourcenar invite les lecteurs à découvrir son monde de connaissances littéraires et sociales, à entrer dans son universalité, dans sa culture de la transmutation et de l'universalisation des consciences individuelles. Dans cet acte philosophique de pénétration de la conscience de l'autre à travers le temps historique, elle arrive à rejoindre le vrai sens de l'existence.

En guise de conclusion

Le propre de l'herméneutique n'est autre que de déterminer les conditions de possibilité de la compréhension, compte tenu que tout processus d'énonciation et tout acte d'interprétation se déroulent dans le temps, et qu'ils sont étroitement liés à un monde donné et à une subjectivité.

Voilà pourquoi Marguerite Yourcenar pouvait affirmer que son travail d'interprétation¹ avait abouti non seulement à une connaissance du passé, mais aussi à une meilleure connaissance de soi-même : « Essayer de combler, non seulement la distance me séparant d'Hadrien, mais surtout celle qui me séparait de moi-même »².

Rétrécissement du temps, distanciation et appropriation, empathie, interprétation, postulat d'une vérité humaine contenue dans chaque expérience de vie véritable : tel est le discours de la méthode formulé par Yourcenar.

Travailler à lire un texte du II^e siècle avec des yeux, une âme, des sens du II^e siècle; le laisser baigner dans cette eau-mère que sont les faits contemporains; écarter s'il se peut toutes les idées, tous les sentiments accumulés par couches successives entre ces gens et nous. Se servir pourtant, mais prudemment, mais seulement à titre d'études préparatoires, des possibilités de rapprochements ou de recoupements, des perspectives nouvelles peu à peu élaborées par tant de siècles ou d'événements qui nous séparent de ce texte, de ce fait, de cet homme [...] prendre seulement ce qu'il y a de plus durable, de plus essentiel en nous, dans les émotions des sens ou dans les opérations de l'esprit, comme point de contact avec les hommes qui comme nous croquèrent des olives, burent du vin, s'engluèrent les doigts de miel, luttèrent contre le vent aigre et la pluie aveuglante et cherchèrent en été l'ombre d'un platane, et jouirent, et pensèrent, et vieillirent, et moururent.³

À partir de la réception immédiate des actes des colloques dédiés à cette écrivaine, dans ce travail, nous avons proposé la construction d'un schéma narratif

¹ Tout un projet herméneutique est développé par la romancière dans les *Carnets de notes* qui accompagnent les *Mémoires d'Hadrien*, roman qu'elle définit comme une « interprétation ».

² Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 318.

³ *Ibid.*, pp. 324-325.

et discursif pour l'analyse critique d'autres critiques réunis par le même fil conducteur.

La vision métacritique de Giambattista Vico et les idées de Hans Robert Jauss ont été à la base de notre recherche et nous ont aidée à lire les actes des colloques yourcenariens d'une manière différente : en faisant référence aux logiques des mathématiques et de la statistique. Nous avons proposé une structure rationnelle, une fiche déductive pour chaque rencontre organisée depuis 1984, rassemblée dans la section « annexe », pour essayer de montrer les approches préférées par la plupart des critiques de l'œuvre yourcenarienne.

En rappelant que la lecture est une création stimulée par l'engagement, l'identification et l'imagination du lecteur construisant sa culture, nous ne pouvons que constater le pouvoir constructif des lectures diverses proposées au long de vingt-huit années de rencontres autour de l'œuvre yourcenarienne.

Lorsqu'on essaye de définir la lecture littéraire, nous nous trouvons face à une tâche immense, car du seul point de vue épistémologique sur la lecture, il existe un riche foisonnement de théories et de concepts. Parmi les travaux qui ont abordé la question de la lecture, on peut distinguer trois perspectives, celle des littéraires (marquée par les théories de la réception et de la sémiotique), celle des sociologues (consacrée surtout aux enquêtes sur les pratiques culturelles), et l'approche cognitive (où l'attention est portée sur les compétences et les habiletés de lecture). Nous avons choisi de suivre la perspective des littéraires.

Les recherches de Jauss nous ont montré que l'œuvre littéraire n'existe qu'avec la complicité active de ses lecteurs ; et que la réception de l'œuvre constitue une expérience esthétique au même titre que sa production. Le lecteur, lorsqu'il entre en contact avec le monde du texte, est en quête de sens. Ce processus d'interactions entre le texte et le lecteur donne lieu à une variété de lectures, d'interprétations et de re-constructions.

À la fin de cette analyse, nous sommes animée par la conviction que le lecteur, voire la lecture, sont bien l'objet central de la communication yourcenarienne et on ne sera donc pas surpris que le thème fasse l'objet de très nombreux travaux et approches différents, qu'ils préfèrent s'intituler recherches

sur la réception ou sur le récepteur, l'un et l'autre recouvrant en définitive les mêmes questionnements.

En faisant une cartographie rapide, ces approches de la réception retracées dans ce travail se placent sur un double plan, le plan actif-passif et le plan individuel-collectif. D'une part, les approches se différencient par le niveau d'autonomie du récepteur par rapport au contenu ; de l'autre, elles peuvent s'intéresser à l'individu ou au collectif, en définissant le périmètre pris en compte dans l'analyse de la réception.

Des sociologues⁴ conçoivent l'attitude du récepteur comme une sorte de tension entre dépendance et autonomie pour « appréhender simultanément l'étendue et les limites de sa capacité d'action ». Ainsi la réception est d'un côté la capacité des « critiques » à prescrire des thèmes, des façons de faire, des interprétations ; de l'autre, leurs capacités d'interprétation. De cette façon, la réception peut être considérée comme un résultat, et, au même temps, comme un processus.

Dans le premier cas, le récepteur est retenu comme le résultat du travail du produit, du contenu qui le vise, et avec sa malléabilité ou sa capacité à l'absorber et à s'en laisser imprégner.

On pourrait répondre à ces premières interrogations sur la réception en rappelant les mots de Paul Valéry :

Notre organisme, soumis de plus en plus à ce régime d'expériences mécaniques, physiques, chimiques et psychologiques – toujours nouvelles – se comporte à l'égard de ces agents puissants comme il le fait à l'égard d'une intoxication agréablement insidieuse. Il s'habitue à son poison, bientôt il l'exige. Il en trouve bientôt la dose insuffisante.⁵

La réception devient alors manipulation et influence, et débouche sur la conception d'un récepteur passif. Ainsi, symétriquement, le récepteur peut être conditionné par l'œuvre de même que l'artiste, le producteur lui-même, est influencé par lui. Dans sa théorie des effets, Edgar Allan Poe avait déjà proposé l'idée que l'artiste était transformé par son marché ; Baudelaire, aussi, constatait le même mouvement :

⁴ Voir par exemple les théories de Rémy RIEFFEL, *Que sont les médias ? Pratiques, Identités, Influences*, Paris, Gallimard, 2005, collection « Folio actuel », 529 pp.

⁵ Dans son allocution « Périls de la civilisation occidentale », 1939. Sur ce thème, voir la thèse de Jane BLEVINS, *Paul Valéry et le rapport entre écrivains et public en France entre 1918 et 1945*, Université de Paris IV Sorbonne, 2008.

Si l'artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien. Ils sont deux termes corrélatifs qui agissent l'un sur l'autre avec une égale puissance (...) Que l'artiste agisse sur le public et que le public réagisse sur l'artiste, c'est une loi incontestable et irrésistible.⁶

Par conséquent, les approches se centrent sur deux types de médiateurs. D'un côté, le rôle des contacts personnels et des leaders de critique sur lequel insistent la notion de *Two step flow*⁷ et ses continuateurs, en les traduisant et en produisant des interprétations. De l'autre, ça devient central l'univers de production, dont l'influence est beaucoup plus complexe et partagée.

Si la réception est considérée comme processus, la focale des travaux se déplace sur le récepteur face à un contenu. Le récepteur et son opinion se constituent quand se déploient de véritables échanges entre la connaissance et son objet. Communiquer c'est construire ensemble et s'inscrire dans la continuité d'une histoire commune mais aussi partagée avec d'autres.

La réception de l'œuvre de Yourcenar devient un des moments du processus de production des contenus. Et les récepteurs de l'œuvre yourcenarienne jouent un rôle déterminant dans le travail de décodage des messages qui leur sont proposés par l'écrivaine, mais sans pour autant que le contenu soit indifférent ou neutre. Bien sûr, les pensées du récepteur, ses revendications, ses interprétations, ses porte-parole, ses témoignages, dans leurs contradictions et leur pluralité, se sortent pas indemnes d'une telle confrontation : tout médiateur est par les nécessités de son emploi, avec ses contraintes en termes d'organisations professionnelles, financières, politiques, un traducteur et, donc, un traître. Bref, la réception est un processus itératif qui va en permanence du contenu au récepteur et du récepteur au contenu.

L'ampleur de la production littéraire de notre écrivaine, la variété des approches sur sa réception pourraient désarmer toute volonté de dresser, même

⁶ Charles BAUDELAIRE, *Les Curiosités esthétiques*. Salon de 1859, II, pp. 316-319 dans l'édition Garnier de 1976.

⁷ Elihu Katz et Paul Lazarsfeld avaient élaboré, en 1955, une théorie connue sous le nom de *théorie des deux étages de la communication* ou *communication en deux temps*, en anglais *Two Step Flow*.

Ils montrèrent, par leur analyse de la campagne électorale, que l'opinion des citoyens est peu affectée par cette dernière. L'influence des médias s'opère selon un processus à deux niveaux :

- les leaders d'opinion (personnes qui, par leur comportement ou leur position, ont une emprise sur leur entourage) filtrent l'information et pèsent sur l'opinion des individus ;
- les groupes de référence (famille, collectivité de travail...).

schématiquement, un panorama d'ensemble de cette *babel*⁸. Toutefois, dans ce travail, nous avons essayé d'en donner un ample tour d'horizon, particulièrement riche par la pluralité de ses approches, par sa diversité conceptuelle et ses traductions inédites, reposant sur les catégories proposées par Hans Robert Jauss pour le texte littéraire.

Accompagnée de son équipement méthodologique, chaque approche permet d'explorer un pan de la réception de l'œuvre yourcenarienne, et il n'y a sans doute pas de totalisation possible de l'ensemble des approches ; elles ne sont pas des morceaux d'un tout que l'on pourrait assembler, mais des mondes construits depuis une perspective donnée, autrement dit, une problématique et une méthode. Dans ce cas spécifique des contributions à des colloques, la problématique est donnée par les thèmes spécifiques décidés par les organisateurs, et les intervenants proposent leurs pensées sur ces sujets en suivant une méthode particulière.

Nous avons cherché à appliquer une méthode statistique à l'ensemble des données retracées, pour souligner la quantité voire la qualité des différentes approches de l'œuvre yourcenarienne. À travers une structure rationnelle appliquée, nous avons tenté de démontrer la qualité et la portée scientifique des interventions proposées à l'occasion des colloques consacrés à Marguerite Yourcenar.

Avant la formation des premiers centres d'étude et sociétés consacrés à Marguerite Yourcenar, les rencontres organisées proposent des réflexions sur la base de différentes méthodes d'approche, sans faire prévaloir un angle d'analyse préféré ou sans tracer une ligne commune à toutes réflexions.

En revanche, à partir du quatrième colloque, qui porte sur un sujet bien précis, nous pouvons commencer à distinguer les approches particulières des intervenants et les approches induites par les sujets des colloques. Et nous pouvons souligner les approches préférées par la plupart des intervenants. On constate que l'analyse herméneutique est sans doute abordée par toutes les réflexions sur tout objet littéraire, qui considère l'homme comme interprète. L'interprète s'abandonne à cette *ars critica* en donnant une continuation à l'œuvre, en lui donnant une autre

⁸ Terme utilisé par le sociologue Daniel DAYAN, « Avant-propos. Raconter le public », *À la recherche du public. Réception, télévision, médias*, Hermès (revue de l'Institut de sciences de la communication du CNRS – ISCC), n° 11-12, 1992, pp. 15-21.

façon pour vivre, pour s'affirmer et pour être, encore une fois, point de départ pour de nouvelles réflexions.

À l'occasion du rendez-vous autour de *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, les exégètes se proposent de questionner l'identité de l'auteure, sur la base de deux approches différentes, l'analyse comparatiste et l'étude du paratexte.

Le thème de l'identité parcourt en filigrane toute l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar. Sans doute ce fait explique-t-il les différentes approches réalisées par la critique yourcenarienne à l'occasion de plusieurs colloques ou réunions d'études célébrées dans les pays les plus divers. En effet, les principaux personnages romanesques, à un moment donné de leur existence, s'interrogent sur leur propre identité. Or, dans cette prise de conscience de soi, l'individu se place face aux autres, à l'autre, à ceux qui ont traversé sa vie, à ses ancêtres, à ses contemporains. Son questionnement l'invite à se concevoir par rapport à autrui. Il est évident que le rapport à autrui est crucial dans la construction de l'identité, car toute identité se construit en fonction de l'« altérité » ou des « altérités », par rapport aux « autres » et sous le regard extérieur des « autres ».

C'est dans la fidélité à l'humanisme et à ses sources que Marguerite Yourcenar trouve une échappatoire aux angoisses de l'absurde. Chez elle la passion est possible, le savoir spirituel est possible, l'au-delà est possible. Elle ouvre l'être à des domaines exaltants. En outre, elle renouvelle l'humanisme chrétien par des références aux sagesse orientales, notamment au bouddhisme. Dans un esprit de synthèse de la Connaissance, Marguerite Yourcenar tente, comme les pères de l'humanisme par rapport aux écoles de pensée de l'Antiquité, de relier l'Orient et l'Occident. C'est ainsi que la poétesse redécouvre le « jardin magique » perdu par l'Occident et que sa poésie est porteuse d'un nouvel espoir.

À partir de ce rendez-vous espagnol, nous avons pu tracer un fil conducteur entre les différents colloques. Et, comme on l'a montré dans la troisième partie de notre travail, l'étude du paratexte est une des approches préférées par les amis yourcenariens.

Marguerite Yourcenar ne se soucie pas comme Flaubert ou Gide de “livrer ses secrets” ou d'empiéter sur la richesse d'interprétation de ses œuvres. En fait, elle a

écrit des préfaces pour ses œuvres romanesques, *Denier du rêve*, *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Le Coup de grâce*, pour son poème en prose, *Feux*, et aussi des préfaces à ses pièces de théâtre. Mais elle a fourni aussi d'autres écrits périphériques ajoutés à son œuvre, des "paratextes", pour reprendre la terminologie de Gérard Genette. Les œuvres sont accompagnées d'"avant-propos" ou des "post-scriptum", de "post-face", d'"examens", des "notes" ou de "carnets de notes". Dans le cas des deux œuvres principales, les notes fournissent une référence érudite et assument presque la longueur d'essais.

C'est tout un réseau complexe de justifications et de clarifications supplémentaires comme si l'auteur voulait dissiper la crainte d'être mal lue ou mal comprise. Paradoxalement, d'après ses propres paroles, c'est pour éviter de dire plus qu'il n'en faut qu'elle parle d'elle-même. Les paratextes ont pour but l'autoprotection du créateur. D'après Yourcenar, ces hors-textes donnent la "genèse" ou le "cadre" du roman. Pour le lecteur, ces multiples reprises d'explication sur l'œuvre, ces parenthèses avant et/ou après l'œuvre tendent nécessairement à souligner la fragmentation temporelle et spatiale.

Il est également clair que l'œuvre littéraire subit l'influence du monde technologique des "media". Semblable au présentateur imposant sa personnalité et son art à la valeur du programme d'un auteur à la radio ou à la télévision, Marguerite Yourcenar se fait la présentatrice de ses propres œuvres, comme en témoignent les entretiens qu'elle a accordés, et qui constituent une partie notable de l'épître d'accompagnement de son œuvre.

L'auteure arrive à donner au lecteur un important système de référence, un vaste horizon d'attente qui se révèle comme un vrai code esthétique.

Par les textes périphériques, elle passe de l'intra-diégétique à l'extra-diégétique. Elle vise à renforcer le rapport auteur-lecteur, mais également veille à retenir la relation créateur-personnage. En outre, elle assure que le temps de l'écriture ne se termine pas avec la fin du livre. Yourcenar est libre de reprendre le texte soit pour la réécriture du texte lui-même, soit pour la justification, ou l'explication. C'est également une manière d'affirmer que les personnages historiques, ressuscités par elle, ne retournent pas à leur tombeau à la fin du récit, mais continuent de vivre dans cet avatar. Ils sont semblables à ces statues évoquées dans l'admirable essai

Le Temps, ce grand sculpteur : « Le jour où une statue est terminée, sa vie, en un sens, commence »⁹.

Les textes extra-diégétiques donnent un poids à la diégèse et dictent la manière dont la lecture doit être performée. La temporalité de l'écriture trouve ses rallonges dans celle de la lecture. Celle-ci devient alors un temps infini qui sera limité seulement par la mort. Les lecteurs successifs sont invités à accomplir « le tour de l'espace temporel qu'on [leur] présente »¹⁰. L'intemporel ou le supra-temporel est le but ultérieur qui, sans doute, tend vers l'éternel.

À côté de ces textes d'accompagnement, dans le paratexte yourcenarien, une grande place est occupée par l'épître de la correspondance de notre écrivaine, entretenue avec « ses amis et quelques autres ».

La correspondance travaille l'œuvre et la fonde en tant que telle : elle l'unifie par un jeu de commentaires tantôt philologiques tantôt herméneutiques qui renforcent le paratexte critique premier (préfaces, postfaces, carnets de bord, entretiens). Elle constitue le support d'une réflexion sur la création littéraire, avec ses postulats esthétiques, ses préceptes poétiques, ses implications culturelles, ses valeurs idéologiques. Les lettres rendent ainsi possible l'identité de l'œuvre définie comme somme – les ouvrages s'agencent entre eux - et comme totalité - une structure signifiante d'ensemble se dégage [...] Elle (la correspondance) ordonne un échange de soi à l'œuvre autour des topiques, de problématiques, de valeurs qui en conditionnent la réalisation.¹¹

Il s'agit d'un échange très intéressant puisqu'il permet aux critiques de prendre la mesure d'une facette importante du travail et de la personnalité de Marguerite Yourcenar : l'extrême attention qu'elle portait à la réception de ses œuvres par le public. Le problème qui la préoccupe et qui dépasse de loin l'accueil, favorable ou non, que la critique peut réserver à un nouveau livre, est somme toute l'éternelle question de la transmission d'un message de l'écrivain à son lecteur : la transmission d'une histoire, d'un univers, de tout un monde d'émotion et de réflexion. L'écrivaine n'a négligé aucun détail dans cette communication, avec une grande rigueur et perfection, qui l'a portée à relire ses textes, à les corriger, pour les porter à la hauteur de ses attentes. Ses lettres témoignent d'une vision de

⁹ YOURCENAR, Marguerite, *Le Temps, ce grand sculpteur, Essais et mémoires*, Avant-propos de l'éditeur, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1991, p. 312.

¹⁰ PAPADOPOULOS, Christiane, *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Thèse de doctorat, Berne, Peter Lang S.A., 1988, p. 24.

¹¹ Bruno BLANCKEMAN, « Marguerite Yourcenar, femme de lettres. Sur la correspondance de l'écrivain », <http://www.farum.it/publiforumv/n/02/pdf/Blanckeman.pdf>, pp. 5-6.

la lecture, comme un voyage à la découverte de l'*autre*, qui exige du lecteur un véritable engagement et, surtout, une immense curiosité.

Cette correspondance apporte un éclairage passionnant au sujet des livres yourcenariens et, au même temps, une magnifique invitation à les re-lire.

La quatrième partie de notre recherche a été consacrée à la narration de Marguerite Yourcenar, à des thèmes récurrents dans ses œuvres et des lignes de force de son écriture. Les communications exposées au long de seize rencontres ont porté sur des points focaux de l'œuvre yourcenarienne : l'histoire et le mythe, la biographie et l'autobiographie, la Méditerranée, le théâtre, le sacré, l'universalité, les origines, la mort, les paratextes, l'exil. Ces réflexions présentent clairement une prédilection pour deux autres approches.

D'une part, l'arrière-plan psychocritique joue un rôle essentiel dans l'analyse de la production yourcenarienne. Ce genre d'analyse a aidé les critiques à résoudre des questionnements sur l'aspect diachronique de cette œuvre, sur les impacts du siècle précédent, sur l'importance des emprunts anciens, sur la technique stylistique et thématique choisie par l'écrivaine.

D'autre part, les exégètes ont reconnu l'étroite corrélation de la production yourcenarienne avec la réalité. Walter Kaiser remarque que :

Yourcenar a essayé de créer un monde imaginaire, un monde qui pourra suppléer ses besoins, mais un monde qui prendra comme modèle le monde réel, avec lequel elle jouera comme un enfant joue avec ses jouets, recréant un monde selon ses désirs. Les paroles seront les acteurs de ce monde, par lesquelles elle transmettra ses pensées, communiquera avec les personnes ; et le papier sera la scène où elle fera jouer tous ses drames intimes, tous ses fantasmes, pour en sortir encore plus forte, confiante et batailleuse.¹²

La « critique de la critique » proposée dans la dernière partie de notre travail montre nettement que l'écriture yourcenarienne est analysée quasi totalement sur la base de trois types d'approches, l'analyse psychocritique, l'analyse sociocritique et, toujours, l'étude du paratexte.

Pour des thèmes spécifiques de certains colloques, les critiques de l'œuvre yourcenarienne s'appuient aussi d'une part sur les différentes éditions de quelques romans, comme *Denier du rêve* ; de l'autre sur la génétique de certains œuvres de

¹² Walter KAISER, « Marguerite Yourcenar et la mort. Une contribution psychanalytique », *L'éloge funèbre*, 2009, www.semiotique.perso.sfr.fr/spip.php?article72

traduction/réécriture offertes par Yourcenar ; de l'autre, encore, sur quelques comparaisons dans l'intention de comprendre la « modernité » de notre auteure.

Quelques réflexions sont aussi axées sur le plan lexical et sémantique, en particulier pragmatique, dans le but de mieux étudier surtout la réécriture yourcenarienne, voire l'écriture du *moi* face à l'écriture de l'*autre* ; et aussi pour mieux conduire les recherches sur le genre de cette écriture particulière.

Au fur et à mesure qu'on avance dans l'étude des colloques yourcenariens, on note clairement que les précieux péri-textes et épitéxtes ont conditionné les choix d'analyse de presque tous les critiques. Les intervenants au prochain colloque de Chypre devront tenir compte de plus que sept cents recherches¹³ exposées au long de quarante-quatre rencontres yourcenariennes. Le paratexte sera de plus en plus important pour tout lecteur qui voudra se plonger dans l'univers de Marguerite Yourcenar, sans perdre de vue les indications laissées par l'écrivaine dans ses textes d'accompagnement de l'œuvre, et les pistes parcourues par les nombreux critiques qui se sont intéressés à ce monde particulier et fécond.

En suivant les mots d'introduction au travail de Martine Kincaid, *Yourcenar dramaturge. Microcosme d'une œuvre*,

À une époque où la parole est partout présente, partout diffusée et amplifiée et parfois déformée, fragmentée, compressée, s'attarder sur la valeur des mots, les influences d'un style, n'est pas une activité futile car les mots véhiculent les idées et les idéologies. Le style, qui articule les mots, peut être une stratégie pernicieuse capable de travestir la réalité ou de la dissimuler sous un système, un code convaincant ou séduisant afin de susciter l'adhésion à un discours. Le style est aussi capable d'éclairer la pensée, d'ouvrir l'esprit, ou d'inciter à des réflexions. Le style de Marguerite Yourcenar séduit par sa lucidité, son honnêteté, son refus de céder au mensonge.¹⁴

Yourcenar est une écrivaine exigeante, rigoureuse, qui n'atteint la plénitude que par la lente et douloureuse ascèse purificatrice qui accompagne son processus de création. En ce sens, son activité littéraire devient le symbole de sa conception de l'existence humaine : la recherche d'une constante amélioration.

Yourcenar se déclare sujet universel ; cette position humaniste la libère de multiples contraintes imposées à l'individu et lui permet de se mouvoir dans le

¹³ À présent, on compte plus de sept cent cinquante-quatre études produites au sujet de l'œuvre et la personne de Marguerite Yourcenar, à l'occasion des colloques.

¹⁴ Martine J. KINCAID, *Yourcenar dramaturge. Microcosme d'une œuvre*, Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, vol. 145, Éd. Peter Lang, 2005, p. 1.

temps et dans l'espace. De plus, ce faisant, elle s'octroie d'autorité la liberté de transformer, de modeler et de sculpter la réalité pour édifier l'infrastructure de son œuvre, de sa "voix". Un style qui la distinguera de tout autre et permettra d'esquisser les premiers contours d'une poétique organique, une vision transcendante de l'humanité.

Par son désir d'une liberté absolue, privilégiant des époques lointaines, l'auteure s'est tenue à l'écart des expérimentations de la modernité. Lectrice fervente, traductrice et critique de plusieurs grandes figures de la poésie universelle mais aussi poète fidèle à la tradition française, Yourcenar n'a cessé de questionner le fait poétique, véritable source souterraine qui irrigue l'ensemble de son œuvre, à contre-courant des avant-gardes qui ont marqué son époque.

Elle vise au développement de l'intériorité, elle explore toute possibilité d'enrichissement qui se trouve dans l'*être*. Elle vérifie par un biais original un des traits les plus frappants de l'expérience humaine : unir en soi les deux entités du monde, dans la totalité, par-delà toutes les limitations sans séparer l'être de l'"Être", le corps de l'âme, le temps de l'individu de celui du cosmos.

Le projet textuel yourcenarien est un projet esthétique à la fois révolutionnaire et visionnaire.

Révolutionnaire parce qu'elle va à l'encontre d'une adhésion au monde conforme aux normes établies par la société ; pour sa démarche contestataire, elle peut être placée non en marge du féminisme, mais dans les rangs des pionnières que furent à leur manière Simone de Beauvoir et Colette. Elle entend faire naître une écriture singulière, seule expression d'un *moi* unique qui ressent, qui pense, qui se crée.

Visionnaire puisque douée d'une sensibilité atypique et d'une lucidité de jugement qui lui permettent d'anticiper les effets catastrophiques du totalitarisme politique, les conséquences néfastes sur l'environnement d'activités humaines causées par l'ignorance ou la cupidité.

Un projet esthétique qui se définit tout d'abord par les choix formels, dans le but de faire naître une écriture singulière, composée de voix multiples, choisies, cultivées, orchestrées en une symphonie harmonieuse. Le contenu signifié de l'œuvre est sa réalisation et l'idée se réalise dans la structure. Elle ne peut exister en dehors de celle-ci, avec tous les éléments du texte : choix de genre, paratexte,

intertextualité, figures de style, tonalité, des éléments signifiants, fondateurs de différence.

Définir un projet esthétique c'est aborder une œuvre avec *discretio*, dans le sens proposé par Roland Barthes : « C'est distinguer, séparer, écarter, énumérer, évaluer, reconnaître la fonction fondatrice de la différence ».¹⁵

Et *différente* Marguerite Yourcenar a su l'être par son écriture particulière, par sa représentation de l'amour et de l'amitié, qui pose l'accent sur le rapport à l'autre, sur la construction de soi à travers l'altérité ; une écriture qui porte à la transfiguration du *moi*, dans le bouleversement de l'exil, comme une véritable démarche ascétique, comme un exercice spirituel. Elle a mis sa plume au service de la figure de l'empereur mythique, du philosophe hérétique, de l'homme obscur : c'est, simultanément, une nécessité d'écriture de *soi* qu'elle a su exprimer. *Je et jeu* de l'écriture font inévitablement bon ménage dans la réactivation de la mémoire historique et affective de l'œuvre yourcenarienne.

Voilà esquissée la ligne de notre lecture personnelle, qui, d'une part, se voit comme une tentative de bilan des études produites à l'occasion des colloques yourcenariens, et qui, d'autre part, ouvre la voie à d'autres lectures possibles de ces écrits épitextuels.

Nous espérons pouvoir stimuler d'autres *horizons d'attente* chez d'autres lecteurs, "différemment" intéressés aux colloques yourcenariens.

Par exemple, les textes littéraires ont pour particularité de continuer à nous parler au-delà des contextes historiques où ils ont été écrits. Ce sont des structures de signification ouvertes qui révèlent leurs virtualités dans la confrontation avec de nouveaux contextes culturels. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait aucune structure objective des textes, mais seulement que certains aspects de cette structure deviennent manifestes à la faveur de nouvelles problématiques esthétiques.

Pour autant, il ne faut pas confondre tous les moments culturels comme s'ils étaient hors de l'Histoire. C'est pour déjouer cet anachronisme de l'interprétation que, selon Hans Robert Jauss, comprendre un texte dans son altérité c'est « retrouver la question à laquelle il fournit une réponse à l'origine et, partant

¹⁵ Roland BARTHES, *Sade, Fournier, Loyola*, Paris, Seuil, 1980, p. 58.

de là, reconstruire l'horizon des questions et des attentes vécu à l'époque où l'œuvre intervenait auprès de ses premiers destinataires »¹⁶.

Le geste complémentaire de l'herméneute consistera à élucider son propre horizon d'attente, pour pouvoir éviter de projeter dans le passé des valeurs et des jugements qui lui sont propres. Un autre travail interprétatif se devra ainsi de faire dialoguer non seulement deux subjectivités (celle de l'auteur et celle du critique, comme nous avons essayé de faire dans cette étude) mais aussi deux moments culturels et historiques.¹⁷

Si l'on considère l'ancrage historique de chaque auteur sur le plan individuel et collectif, l'analyse ponctuelle du texte produit par ce sujet nécessite une synthèse des constituants historiques, politiques, culturels ainsi que personnels qui ont eu cours dans le processus génétique du texte critique. Pour ce qui concerne le travail critique, ce genre d'œuvre exige une approche capable de traduire le sentiment de l'histoire vécue et partagée par l'auteur et par le lecteur.

Probablement, ainsi, les réflexions produites à l'occasion du premier colloque yourcenarien seraient différentes si elles étaient écrites aujourd'hui.

Voilà le pari pour d'autres « critiques » intéressés, comme nous, à la réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Une œuvre qui continuera à “parler” et mènera à d'autres productions, qui ne seront jamais saturées.

¹⁶ Hans Robert JAUSS, (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 25.

¹⁷ Voir à ce propos le travail de Mireille BLANCHET-DOUSPIS, *L'Influence de l'histoire contemporaine dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2008, 513 p.

ANNEXE

**Structures rationnelles appliquées
aux colloques consacrés
à Marguerite Yourcenar
depuis 1987**

Colloque international « Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar » ¹ , 1988										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Elena Pessini : « L'artiste dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar »			X			X	X			
Frederick et Edith Farrell : « L'artiste : dieu d'un monde intérieur »			X			X	X			
Frederick et Edith Farrell : « L'art comme témoin et témoignage »			X				X			
Wim J. A. Bots : « Marguerite Yourcenar, critique d'art, d'artiste »			X		X		X		X	
Jacques Body : « De <i>Marius l'épicurien</i> aux <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X		X		X		X	X
Jacques Hure : « L'indianité de M. Yourcenar »			X			X	X		X	
Maria Cavazzuti : « Marguerite Yourcenar lit Thomas Mann : l'humanisme qui passe par l'abîme »			X			X	X		X	X
Josèphe Jacquot : « Les œuvres d'art évoquées dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X		X		X		X	

¹ Actes du colloque international tenu à l'Université de Tours (France), du 16 au 19 novembre 1988, *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani, SIEY, Tours, 1990, 379 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar », 1988										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
R. Chevallier : « Échos de l'iconographie antique dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X				X	X	X	
Alain Michel : « La Villa Adriana et l'humanisme Marguerite Yourcenar »			X				X	X		
Rémy Poignault : « Antinoüs : un destin de pierre »			X				X	X	X	
Enrica Restori : « Statues et fantômes dans <i>Dernier du rêve</i> »			X	X		X	X		X	
Yvan Leclerc C. : « Tableaux et pierres tombales »			X		X		X		X	
Dominique Gaboret- Guiselin : « À la recherche du musée imaginaire de M. Yourcenar »			X			X	X	X	X	
Françoise Bonali-Fiquet : « Le "démon" de Michel- Ange. Lecture de "Sixtine" »		X	X		X	X	X			
André Maindron : « "Rubens, fleuve d'oubli" dans <i>Archives du Nord</i> »			X			X	X	X		
Agnès-Laure Sauvebelle : « L'influence espagnole dans <i>Anna, soror...</i> »		X	X	X	X	X	X	X	X	
Georgia H. Shurr : « Yourcenar et Piranèse : une relation artistique »			X				X		X	X

Colloque international « Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar », 1988										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Béatrice Didier : « L'œuvre d'art dans l'autobiographie : <i>Quoi ?</i> <i>L'Éternité</i> de M. Yourcenar »			X			X	X			
Philippe-Jean Cantichi : « L'écho du temps musique et voix à l'époque moderne »			X				X	X		
Maria-José Vazquez de Parga y Chueca : « Musique et silence : <i>Alexis</i> de Marguerite Yourcenar »			X				X			
Yves-Alain Favre : « La poésie tragique dans le théâtre de M. Yourcenar »			X				X			
Gianni Poli : « L'esthétique de la scène chez M. Yourcenar »			X				X	X	X	
Loredana Primozich : « La Pia de Dante ou les nuances musicales d'une pièce yourcenarienne »			X		X		X	X		X
Blanca Arancibia : « Le mythe du minotaure chez Yourcenar, Borges et Cortázar »			X				X			X
Fabrice Rozie : « L'art et la manière »			X			X	X		X	
Elena Real : « L'art et la distance »			X				X	X	X	

Colloque international « Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar », 1988										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Claude Benoît : « Contemplation et écriture »			X			X	X	X	X	
Daniel Leuwers : « Marguerite Yourcenar et son support à la poésie »			X			X	X			
Anne-Yvonne Julien- Dusosland : « <i>Souvenirs Pieux</i> de M. Yourcenar : vers une poésie de l'existence »			X		X		X	X	X	
François Wasserfallen : « D'un art protoromanesque à un art romanesque : l'étape <i>Dernier du rêve</i> »			X			X	X			
Joan Howard : « <i>Dernier du rêve</i> : une esthétique subversive »			X			X	X	X	X	
Béatrice Ness : « <i>Des Nouvelles Orientales</i> à <i>Comme l'eau qui coule</i> : problématique du court chez Marguerite Yourcenar »			X		X		X	X	X	
Madelene Boussuges : « Valeur esthétique et valeur mystique de "La nuit dans le désert de Syrie" extrait de <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X			X	X			X
Jean Pierre Castellani : « Structures dans et de <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X				X		X	

Colloque international « Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar », 1988										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Paul Pelckmans : « Du monde à son mirage. La référence au rêve dans les romans historiques de Marguerite Yourcenar »			x		x		x		x	
Maurice Delcroix : « D'une rhétorique de la discretion. Le personnage de Madeleine D'Ailly »			x				x		x	
	0	0	37	3	10	18	37	18	22	6

Colloque international « Rencontre autour du théâtre de Marguerite Yourcenar » ² , 1989										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Rémy Poignault Avant-propos			X							
Daniel-Henri Pageaux : « Yourcenar dramaturge ? »			X			X	X	X	X	
Loredana Primozich : « Pia, femme ou fantôme ? »			X			X	X	X	X	
Camillo Faverezani : « <i>Le Dialogue dans le Marécage</i> : œuvre poétique ou œuvre dramatique ? »			X			X	X	X		
Rémy Poignault : « <i>D'Ariane et l'Aventurier</i> à <i>Qui n'a pas son minotaure</i> ? ou le mûrissement d'un thème »	X		X			X	X	X	X	X
Maurice Delcroix : « Dramaturgie du <i>Mystère d'Alceste</i> : la "scène à faire" »			X		X	X	X		X	
Françoise Bonali-Fiquet : « Destin et liberté dans <i>Électre ou la chute des masques</i> de M. Yourcenar »			X			X	X	X	X	X
Mario Mazza : « <i>Ritratto di una voce : Mémoires d'Hadrien</i> »			X	X		X			X	X
	1	0	8	1	1	7	6	6	6	3

² Actes de la rencontre tenue à l'Hôtel de la Monnaie de Paris, les 10 et 11 juin 1989, *Rencontre autour du théâtre*, sous la direction de Rémy Poignault, Bulletin n. 7 SIEY, 1990, 123 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura » ³ , 1989										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Maria Cavazzuti : « Il priore dei Cordeliers : la storia di un'epoca letta dalla coscienza di un uomo »			X			X			X	X
Sara Cabibbo : « "Les hommes tristes" de L'Œuvre au noir : Marguerite Yourcenar et il Rinascimento »			X			X			X	X
Martine Thomas : « Saint-Just au carrefour de la grande et de la petite histoire ou M. Yourcenar au seuil de la tentation romanesque »			X			X			X	
Daniela Mauri : « Storia e "Storie" nella trilogia <i>Le Labyrinthe du monde</i> di M. Yourcenar »			X					X	X	
Enrica Restori : « Alexis, de la fuite à la quête de soi »			X						X	
Carminella Biondi : « L'enfer, c'est les autres ? Voyage à la recherche de la Nouvelle Eurydice »		X	X		X	X		X	X	
M. Rivoire Zappalà : « Les voyages des Zénon : géométries de la liberté »			X	X					X	X

³ Actes du colloque international tenu à l'Université de Catania (Sicile) du 1 au 3 juin 1989, *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura / Histoire, voyage, écriture*, sous la direction de Maria Teresa Puleio, C.U.E.C.M., Catania, 1992, 464 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura », 1989										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Rosalba Guerini : « Nel cielo de <i>L'Œuvre au noir</i> »		X	X		X			X	X	
Cettina Rizzo : « Comme une dentelle flamande »			X					X	X	
Yves-Alain Favre : « Voyage, passage, pèlerinage dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar »			X						X	
Elena Pessini : « Les femmes yourcenariennes et l'espace »			X						X	
Giovanna Aleo : « Itinerari insulari di <i>Un homme obscur</i> »	X		X				X	X	X	
André Courribet : « Le voyage dans <i>Une belle matinée</i> »			X		X		X	X		
Loredana Primozich : « Quelques aspects des voyages de Fernande dans <i>Souvenirs pleux</i> »			X				X			
Claude Benoît : « <i>Quoi ? L'Éternité</i> ou la fin d'un voyage vers soi »			X					X	X	
Alba Ceccarelli Pellegrino : « Alexis : un roman par lettre ? »		X	X		X		X	X	X	X
Martine Facchiano : « <i>D'Alexis à Anna, soror...</i> : une écriture qui coule »			X		X			X	X	

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura », 1989										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitexte	
André-Alain Morello : « Du roman au théâtre : <i>Dernier du rêve</i> de M. Yourcenar »	x		x			x		x	x	x
Domenica Iaria : « La scrittura poetica di Marguerite Yourcenar »			x		x			x	x	
Rémy Poignault : « Hadrien et la littérature »			x			x			x	
Adolphe Nysenholc : « <i>L'Œuvre au noir</i> : un roman, un film »			x						x	
Elena Real : « Marguerite Yourcenar : une écriture agglutinante »			x					x	x	
Paola Ricciulli : « Marguerite Yourcenar à la sortie du labyrinthe »			x		x			x	x	x
Maria Teresa Puleio : « La scrittura "alchemica" di Marguerite Yourcenar »			x			x		x	x	
	2	3	24	1	7	12	0	14	22	5

Intervenants Titre Intervention	Colloque international « La scène mythique » ⁴ , 1990										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Építex-te		
M. Giovanni Battista Ruffo : Allocution			X						X		
Rémy Poignault : Allocution			X						X		
Maurice Delcroix : « La théâtralité du <i>Dialogue</i> »		X	X		X	X	X	X	X		
Rémy Poignault : « Les deux Clytemnestre de Marguerite Yourcenar »			X			X	X	X	X		
Philippe-Jean Cantichi : « Un exemple de syncrétisme yourcenarien <i>La petite sirène</i> à la croisée des masques »			X		X	X	X				
Françoise Bonali-Fiquet : « Du "Lamento du jardinier" de Giraudoux au dialogue de Théodore et d'Électre dans <i>Électre ou la chute des masques</i> de M. Yourcenar »			X				X	X		X	
André Maindron : « La femme et la mort »			X			X	X	X	X		
Jean-Pierre Castellani : « Métamorphoses du romanesque, de <i>Dernier du rêve</i> à <i>Render</i> à <i>César</i> »			X				X	X	X		

⁴ Actes de la journée d'étude tenue à la Società Letteraria di Verona (Italie), le 28 avril 1990, *La scène mythique*, parus dans le Bulletin n. 9 SIEY, 127 pp.

Colloque international « La scène mythique », 1991											
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Építex-te		
Loredana Primozich : « Les mises en scène du théâtre de Marguerite Yourcenar : des motifs et des choix »		x	x		x	x	x			x	
Donata Civardi : « Passioni »			x				x				
Ezio Maria Caserta : « Apprentissage du mythe : <i>Clytemnestre ou le crime de Marguerite Yourcenar</i> »			x				x			x	
Marina Spreafico : « À la frontière de Marguerite Yourcenar »			x				x				
Maurizio Scaparro : « De nécessité vertu »			x				x		x		
Rémy Poignault : « Impressions d'un (télé) spectateur »			x				x			x	
	0	2	14	0	3	5	12	6	8	1	

Intervenants Titre Intervention		Colloque international « Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar » ⁵ , 1990										
		Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
									Péritexte	Épitéxte		
Blanca Arancibia :	« "Mythe" de l'histoire, "littérature" et autobiographie »			X								
Claude Benoît :	« Les avatars du mythe prométhéen dans les dernières œuvres romanesques de Marguerite Yourcenar »			X					X	X		
Michèle Berger :	« Histoire et roman : comment s'en défaire ? »		X	X	X	X			X			
Carminella Biondi :	« Le mythe de l'androgynie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et Michel Tournier »			X						X		X
Jacques Body :	« Marguerite Yourcenar et l'école des <i>Annales</i> : réflexions sur le "Possibilisme" »			X					X	X		
Françoise Bonali-Fiquet :	« Rome mythique, Rome baroque dans <i>Dernier du rêve</i> »	X		X							X	

⁵ Actes du colloque international tenu à l'Université d'Anvers (Belgique), du 15 au 18 mai 1990, *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Maurice Delcroix, SIEY, Tours, 1995, 524 pp.

Colloque international « Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1990										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Wim J. A. Bots : « L'Histoire : prétexte au roman yourcenarien de l'universel »			X			X		X	X	
Laura Brignoli : « Les <i>Mémoires d'Hadrien</i> entre mythologie et "mythopoiesis" »			X			X	X	X	X	
Bernadette Cailler : « Si Marie-Madeleine se racontait : analyse d'une figure de <i>Feux</i> »			X			X		X	X	
Jean-Pierre Castellani : « Personnage, espace et temps dans le roman historique de M. Yourcenar : <i>Dernier du rêve</i> »	X	X	X		X	X	X			
Philippe-Jean Catinchi : « De la vraie nature des chronomètres <i>L'Œuvre au noir</i> : un roman historique hors du temps »			X				X		X	
Maria Cavazzuti : « Zénon et le prieur des Cordeliers face à l'Histoire : l'écriture d'une renaissance désabusée »			X		X		X	X	X	
Magda Ciopraga : « Rapprochements et distances: auteur, personnage, lecteur »			X			X		X	X	

Colloque international « Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1990										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Michel Dupuis : « Du remous à l'écoulement: la genèse d' <i>Anna, soror...</i> »	X	X	X	X		X	X	X	X	
Frederick et Edith Farrell : « Hadrien et Zénon sur la voie bouddhique »			X			X	X			
Frederick et Edith Farrell : « Trois personnages en quête de mythe »	X		X			X	X			
Camillo Faverzani : « "... Non sendo in loco bon, né io pittore" Quelques notes comparatives entre les <i>Rimes</i> de Michel-Ange et <i>Sixtine</i> de M. Yourcenar »			X		X	X	X		X	X
Yves-Alain Favre : « M. Yourcenar : le rôle du mythe dans la création romanesque »			X			X				
René Garguilo : « Le mythe du labyrinthe et ses modulations, dans l'œuvre de M. Yourcenar »			X			X		X	X	
Colette Gaudin : « Le roman de l'histoire : l'archive yourcenarienne entre relique et ruine »			X			X	X		X	
Kay Gorman : « Marguerite Yourcenar et la génie du lieu »			X			X	X		X	

Colloque international « Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1990											
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Építex-te		
Nadia Harris : « <i>Le labyrinthe du monde</i> : roman historico-didactique »			x		x	x	x			x	
Josef Houppermans : « Comme effraie dans les bois le hululement d'une chouette »			x			x	x				
Jacques Huré : « L'histoire de l'Orient Antique, à la charnière de la représentation romanesque d'Hadrien et du discours autobiographique »			x	x		x	x			x	
Michelle Joly : « Écriture et temporalité dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			x			x	x			x	
Paul Joret : « Du comique au cosmique et vice versa : constructions et déconstruction mythologiques dans <i>Dernier du rêve</i> de M. Yourcenar »		x	x		x	x					
Manuela Ledesma : « Spirale narrative, spirale alchimique »			x					x		x	
Daniel Leuwers : « <i>Quoi ? L'Éternité</i> ou Alexis retrouvé »			x	x		x			x		

Colloque international « Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1990										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Jean-Pol Madou : « Récit, oubli, musique »			X			X	X			
André Maindron : « De Julien à Hadrien : roman, histoire (et mythe ?) chez Stendhal et Yourcenar »			X			X		X	X	X
Hélène Marchard : « Les univers yourcenariens : l'histoire invitée à meubler l' <i>Aire de la fiction</i> »			X			X	X		X	
Daniel-Henri Pageaux : « Poétique de l'histoire et logique romanesque dans l'œuvre de M. Yourcenar »			X		X	X	X		X	
Christiane Papadopoulos : « Le temps-espace : temps cavaffien et yourcenarien une lecture de <i>Feux</i> »			X			X	X		X	X
Elena Pessini : « Le mythe de l'île dans l'œuvre de M. Yourcenar »			X				X	X	X	
Rémy Poignault : « Le prince entre mythe et histoire »			X			X	X	X	X	
Loredana Primozich : « Jeanne de Reval dans <i>Alexis et Quoi ? L'Éternité</i> »	X		X			X	X	X	X	X

Colloque international « Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1990										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Elena Real : « Le réel et le mythe chez Marguerite Yourcenar »			X			X	X		X	
Michèle Sarde : « Trouble de l'herméneutique dans <i>La Nouvelle Eurydice</i> »			X			X	X		X	
Georgia H. Shurr : « Narcisse : le mythe caché chez Yourcenar »			X			X		X		
Evert Van Der Starre : « Entre Roman et histoire »			X		X	X	X	X	X	
Camille C. M. Van Woerkum : « Sources explicites et influences cachées dans <i>Archives du Nord</i> et <i>Quoi ? L'Éternité</i> de M. Yourcenar »			X			X	X		X	
María José Vazquez de Parga : « L'histoire mythifiée : Antinoüs »			X			X	X			X
François Wasserfallen : « La naissance d'une pensée : histoire et mythe dans les essais de M. Yourcenar d'avant 1939 »			X			X	X		X	
Yvette Went-Daoust : « Les registres d'une autobiographie. La part du roman et de l'histoire dans <i>Quoi ? L'Éternité</i> »			X		X	X		X	X	

Colloque international « Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1990										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Sally White : « <i>Anna, soror...</i> au-delà de toutes les contradictions »			X	X		X			X	
Antoine Wyss : « Auteur, narrateur, personnage : quelle historiographie pour <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X			X	X			
Shumei Zhao : « Mythe et histoire de la Chine chez Marguerite Yourcenar : un aperçu »			X			X	X		X	
C. Faverzani, M. Ledesma, F. Wasserfallen, Ph-J. Catinchi : « Entre le vertige mythologique et la précision historique »			X			X	X		X	
C. Biondi, L. Rasson, B. Tritsmans : « Mythe et idéologie »			X				X	X	X	
	5	4	49	5	9	33	34	20	35	5

Intervenants Titre Intervention	Colloque international « Marguerite Yourcenar et la Méditerranée » ⁶ , 1991										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Épitéxte		
Claude Benoît : « Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de M. Yourcenar avant 1940 »			X			X	X				
Carmine Biondi : « Du labyrinthe d'Icare au labyrinthe de Thésée »			X			X	X		X		
Maurice Delcroix : « Corps et décor : la Méditerranée profonde »			X			X	X		X		
Vassiliki Dicoïlou : « Le voyage en Grèce, la découverte de l'Égée »			X			X	X		X		
Marthe Peyroux : « Paysages méditerranéens dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar »			X			X	X	X			
Névina Guéorguieva-Dikranian : « La femme méditerranéenne dans l'œuvre de M. Yourcenar »			X			X	X		X		
Michèle Sarde : « Représentations des juifs chez Marguerite Yourcenar »			X			X	X		X		

⁶ Actes du colloque international tenu à l'Université Blaise Pascal, du 15 au 17 mai 1991, *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, « Littératures », IX-292 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar et la Méditerranée », 1991										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Enrica Restori : « De Vénus à Kâli. Angiola di Credo, un personnage féminin au croisement des mythes »			x				x			x
Maria Cavazzuti : « Maladie et rites magiques en l'espace méditerranéen en <i>Maléfica</i> »			x			x	x			x
Agnès-Lavre Sauvebelle : « La ville éternelle et l'éternel retour »			x					x		x
Camillo Favazzani : « Ulysse a-t-il vraiment pu franchir les colonnes d'Hercule ? Brève étude comparative de quelques traductions de l'épisode dantesque »		x	x		x	x	x	x		x
Jean Pabion : « Du puzzle romanesque au puzzle italien dans <i>Dernier du rêve</i> »			x			x	x			x
Germano Toscano : « Espace, sacré, espace profanes dans <i>Anna, soror...</i> »			x				x	x		x
Michelle Joly : « La présence archétype de la culture grecque dans l'œuvre de M. Yourcenar et son sens »			x			x	x			x

Intervenants Titre Intervention	Colloque international « Marguerite Yourcenar et la Méditerranée », 1991										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Épitéxte		
Rémy Poignault: « Achille à Scyros : l'île du fard »			X			X	X			X	
Loredana Primozich: « Les Balkans de Marguerite Yourcenar entre tradition et création littéraire »			X			X				X	
Elena Real : « De l'Hellespont aux Hespérides »			X				X			X	
M. L. Sánchez Villalón : « La Méditerranée, creuset réducteur dans antagonismes à travers les <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X				X			X	
Manuela Ledesma : « De la Méditerranée et d'autres mers à la lumière des peintres dans les essais de M. Yourcenar »			X				X		X	X	
Philippe-Jean Catinchi « L'espace méditerranéen entre héritage oriental et invention tragique »			X				X			X	
Jean Lacroix : « Le récit mythique "à l'orientale" chez M. Yourcenar »			X				X		X	X	
Françoise Wasserfallen : « Sortir du labyrinthe pour contempler l'horizon : la pensée méditerranéenne de M. Yourcenar »			X				X			X	
	0	1	22	0	1	11	20	6	20	0	

Colloque international « Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar » ⁷ , 1992										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Maurice Delcroix Avant-propos			X				X		X	
Yves-Alain Favre : « Conscience du sacré et sacré de la conscience dans l'œuvre de Yourcenar »			X			X			X	
Michel Dupuis : « "Du sacré au saint". Éléments esthétiques d'une distinction philosophique chez M. Yourcenar »		X	X		X	X	X	X	X	
Patricia de Feyter : « "Histoire sacrée" et "Histoire profane" : Zénon et Nathanaël ou l'appétit absolu »			X	X					X	
Enrica Restori : « Ordre et transgression, l'écriture "religieuse" de Marguerite Yourcenar »		X	X			X	X		X	
André Maindron : « Femme pieuse, femme sacrée »			X		X	X	X		X	
Camille Van Woerkum : « Le sacré dans les récits d'enfance de M. Yourcenar »			X		X	X	X		X	

⁷ Actes du colloque international tenu à l'Université Libre de Bruxelles (Belgique), du 26 au 28 mars 1992, *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Michèle Goslar, CIDMY et SIEY, Bruxelles/Tours, 1993, 324 pp.

Colloque international « Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1992										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex te	
Michèle Goslar : « Essai de définition du rapport de M. Yourcenar au sacré à travers son œuvre »			X					X		X
Jean Lacroix : « L'objet entre profane et sacré »		X	X		X	X				X
Wim J. A. Bots : « M. Yourcenar et le sacré des gestes simples »			X				X			X
Marthe Peyroux : « La fibre, une réalité sacrée »			X			X	X			X
Pierre Vachon : « À propos de <i>Mémoires d'Hadrien</i> : le nu et l'orné »			X		X	X				X
Philippe-Jean Catinchi : « Le livre et le sacré chez Marguerite Yourcenar »			X			X	X			
Frederick et Edith Farrell : « Un lien entre l'humain et le sacré : le nom de dieu »			X				X	X		X
Rémy Poignault : « Hadrien et les cultes antiques »			X				X			X
Paul Pelckmans : « Les guerres de religion dans <i>L'Œuvre au noir</i> . Une confrontation historique »			X			X	X	X		X

Colloque international « Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1992										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Brigitte Evano : « La sacralisation de la nature dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			X			X	X		X	
Maurice Delcroix et Marie- Jeanne Piozza Donati : « Histoire et roman : la théologie du prieur »		X	X		X	X	X		X	
Maria Cavazzuti : « La quête du sacré chez Zénon et le prieur des Cordeliers : un cas de marranisme de l'esprit ? »			X			X	X		X	
Laura Brignoli : « La "théologie narrative" de <i>Dernier du rêve</i> »			X		X		X		X	
Blanca Arancibia : « Infraction du tabou : l'inceste dans <i>Anna, soror...</i> »			X			X	X		X	
M.-J. Vazquez de Parga : « Érotisme sacré, <i>Anna, soror...</i> »		X	X		X	X				
Monique Lagarde-Lachet « Notre-Dame-des-Hirondelles ou la légende dorée des Nymphes »		X	X		X	X			X	
Loredana Primozich: « M. Yourcenar et l'orphisme. Quelques réflexions »		X	X			X		X	X	
	0	7	24	1	9	19	16	5	22	0

Colloque international « Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar » ⁸ , 1992										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Maurice Delcroix : « La mort de Zénon »			X					X	X	
Frederick et Edith Farrell : « La mort élémentaire dans l'œuvre de M. Yourcenar »			X						X	
Frederick et Edith Farrell : « Le suicide dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar »			X			X				
André Maindron : « Hadrien entre Orient et Occident »			X						X	X
Carmen A. Pont : « Hymnos et Thanatos »			X					X		X
Francesca Kaucisvilli Melzi D'Éril : « La mort d'Aléi de "D'après Durer" à la "Conversation à Innsbruck" »	X		X					X		X
Wim J. A. Bots : « M. Yourcenar et Montaigne devant la mort : deux visages littéraires différents ? »			X							X
Jeanne Demers: « La mort, contrainte suprême de <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X					X	X	X

⁸ Actes du colloque international tenu à l'Université du Minnesota (USA), du 7 au 10 juillet 1992, *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de C. Frederick Jr. & Edith R. Farrell, Joan E. Howard et André Maindron, The Division of the Humanities, Morris, 1993, 221 pp.

Colloque international « Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1992										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Patricia De Feyter : « La masque polychrome de la mort »			x				x			
Nevena Dikranian : « Le rôle des légendes slaves pour la représentation tragique chez Yourcenar »			x						x	
Blanca Arancibia : « Un pont sur l'absence : la mort du prince Genghi »			x				x			
Christiane Papadopoulou : « Les Ithaques de Hans Castorp et de Zénon : la fin de <i>L'Œuvre au noir</i> et de la <i>Montaigne Magique</i> , interprété par Marguerite Yourcenar dans ses essais sur Thomas Mann et Kavafis »			x			x			x	x
Edith Borchardt : « L'intégration psychique, l'homosexualité et la mort dans <i>Le Coup de grâce</i> de Marguerite Yourcenar »			x				x		x	x
Camillo Faverzani : « Le sacrifice du fils dans <i>Anna, soror...</i> »			x				x		x	
Didier Course : « Le temps ou la mort en mouvement : étude d'une obsession baroque dans <i>Anna, soror...</i> »			x						x	x

Colloque international « Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1992										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
María José Vazquez De Parga : « Mort alchimique : <i>Anna, soror...</i> à la lumière de Fulcanelli »			X			X				X
Teófilo Sanz : « L'extase d'une mort annoncée dans <i>Un homme obscur</i> de Marguerite Yourcenar »			X			X			X	
Ana M. Medeiros : « La mort, le masque et l'illusion : étude approfondie des diverses morts réelles et symboliques dans <i>Dernier du rêve</i> de M. Yourcenar »			X		X				X	X
Tommaso Meldolesi : « Les couleurs de la mort dans <i>Les Nouvelles Orientales</i> de Marguerite Yourcenar »			X				X			
Judith Holland Sarnecki : « Le visage maternel de la mort dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			X				X		X	
Joan E. Howard : « La mort, porte des métamorphoses »			X						X	
Rémy Poignault : « Les <i>Homerica</i> et <i>Posthomerica</i> de M. Yourcenar »			X			X				X

Colloque international « Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1992											
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Építex-te		
Nadia Harris : « Une œuvre sans récompense »			x						x		x
Agnès-Laure Sauvebelle : « L'Œuvre au noir : choisir entre Eros et Thanatos »			x						x		
Peter Christiansen : « Jean D'Ormesson's <i>La gloire de l'empire</i> , reponse to Hadrian and his death »			x								x
	1	0	25	0	1	6	6	5	14		13

Colloque international « Marguerite Yourcenar et les civilisations » ⁹ , 1993										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Maurice Delcroix : « Marguerite Yourcenar et la civilisation du livre »			x				x	x	x	
Névéna Dikranian : « Zénon alchimiste et la réforme. Le personnage historique en porte-à-feux »			x		x			x		
André Maindron : « Mishima ou la vision de Yourcenar »			x		x	x		x		
Vassiléna Todoranova : « Mémoires d'Hadrien et la littérature antique »			x		x	x		x		
Patricia De Feyter : « Une civilisation aux prises avec elle-même. Le Coup de grâce »			x					x	x	
Margarita Toplyska : « Les androgynes et la déculpabilisation de l'inceste dans Anna, soror... »			x	x		x				
Frederick et Edith Farrell : « Yourcenar, l'étrangère »			x				x		x	

⁹ Actes du colloque international tenu à l'Université Cyrille et Méthode de Vélíko Tírnovo (Bulgarie), du 12 au 15 juillet 1993, Marguerite Yourcenar et les civilisations, sous la direction de Nevena Dikranian, Janeta Ouzounova et Margarita Toplyska, Presses Universitaires de Vélíko Tírnovo, V. Tírnovo, 1994, 139 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar et les civilisations », 1993										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Krassimira Boneva : « La position des prédictions et des présages dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> dans l'élaboration d'une civilisation »			x			x	x			
Ivanka Popova-Valeva : « Le discours indirect libre. Une représentation civilisée dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar »			x		x				x	
Païssy Christof : « Le vers couronne l'œuvre »			x			x		x	x	
Janeta Ouzounova : « Marguerite Yourcenar, écrivain à poèmes ? »			x			x				
Frederick et Edith Farrell : « Comment peut-on être américain ? »			x			x			x	
Stéfan Yordanov : « Antinoüs et le <i>saeculum aureum</i> d'Hadrien, ou la Renaissance du mythe de l'enfant divin »			x			x				
	0	0	13	1	4	9	4	6	6	0

Intervenants Titre Intervention		Colloque international « Marguerite Yourcenar. Retour aux sources » ¹⁰ , 1993									
		Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
									Péritexte	Épitéxte	
Georges Sion : « Les racines et le monde »			X			X					
Maurice Delcroix : « Aux sources du labyrinthe »			X		X					X	
Carmine Biondi : « Retour aux sources et catharsis dans les premiers romans de M. Yourcenar »			X			X				X	
Edith R. et C. Frederick Farrell : « M. Yourcenar : retour aux sources communes et peu communes »			X			X				X	
Loredana Primozich : « À la recherche de l'Éden perdu »			X			X			X	X	X
Elena Pessini : « Robinson et Nathanaël ou l'expérience de la solitude comme initiation au primordial »			X			X				X	X
Rodica Lascu-Pop : « M. Yourcenar et H. Bauchau : retour au mythe d'Antigone »			X		X					X	X

¹⁰ Actes du colloque international tenu au Centre d'Étude des Langues Belges de Langua Française de Cluj-Napoca (Roumanie), du 28 au 30 octobre 1993, *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*, sous la direction de Rodica Lascu-Pop et Rémy Poignault, Libra et SIEY, Bucarest et Tours, 1998, 226 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Retour aux sources », 1993										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Rémy Poignault : « La fontaine d'Aréthuse : résurgence de la source antique dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar »			x			x	x		x	
Georges Fréris : « M. Yourcenar et l'impacte de la Grèce contemporaine »			x			x	x		x	
Michèle Goslar : « Le retour à la source, la Terre, dans l'oeuvre et la vie de Marguerite Yourcenar »			x			x	x		x	
Magda Ciopraga : « Ouverture et fluidité dans la prose de M. Yourcenar »			x			x	x			
André Maindron : « Retour au père »			x			x	x		x	
Bérengère Deprez : « La visite a Suarlée. Méditation sur la naissance et rapport à la mère dans <i>Souvenirs Pieux</i> »			x			x	x		x	
M.-J. Vázquez De Parga : « En quête des ancêtres dans <i>Le Labyrinthe du monde</i> »			x			x	x			
Rodica Baconsky : « Écrire la vie »			x			x	x		x	
Maurice Delcroix Conclusions			x							
	0	0	16	1	1	14	15	5	11	3

Colloque international « L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar » ¹¹ , 1993										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Kajsa Andersson : « M. Yourcenar et le don de l'universalité »			X				X	X	X	
Blanca Arancibia : « Quelle universalité ? »			X				X			
Wim J. A. Bots : « M. Yourcenar ou l'universalité du renouvellement cyclique »			X						X	
Maurice Delcroix : « M. Yourcenar et la tentation de l'universalité »			X					X	X	
Frederick et Edith Farrell : « Des mains pour toucher l'univers »			X				X		X	
Frederick et Edith Farrell : « L'être et l'univers »			X				X	X		
Claude Benoît : « Le personnage yourcenarien : de l'individuel à l'universel »			X					X	X	
Nicole Bourbonnais : « Le groupe dans l'œuvre de M. Yourcenar : fonction et signification »			X				X			
María Angela Caamaño : « La rêverie orientale de Marguerite Yourcenar »			X				X			

¹¹ Actes du colloque international tenu à Tenerife (Espagne) du 17 au 19 novembre 1993, *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Maria José Vazquez De Parga, SIEY, Tours, Vol. I (1994, 261 pp.), Vol. II (1995, 300 pp.).

Colloque international « L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1993										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Didier Course : « D'une réalité topique à l'essence du sacré : le sens du renoncement dans les textes liés à la Contre Réforme catholique »			X			X			X	
Patricia De Feyter : « Le rêve, ce grand architecte »			X						X	
René Garguilo : « Le pouvoir et le bonheur... Confrontations de ces deux concepts dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar »			X				X			
Simone Proust : « La conception bouddhique de l'universalité et le projet autobiographique de Marguerite Yourcenar »			X			X			X	
Enrica Restori : « Un automorphisme à rebours : de la voix humaine à la voix des choses »			X					X	X	
Sally Wallis : « <i>Quoi ? L'Érémite</i> : un tour de la clé poétique »			X			X			X	
Michèle Berger : « Nathanaël et Valentine : la verticalité »			X			X		X	X	
Élène Cliche : « Yourcenar, une écriture transversale »			X						X	

Colloque international « L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1993										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Brian Gill : « M. Yourcenar, <i>Mémoires d'Hadrien</i> ou la rhétorique »			X						X	
Elena Real : « Marguerite Yourcenar : une écriture universelle »			X		X				X	
Teófilo Sanz : « Littérature et construction du sujet universel chez Marguerite Yourcenar »			X			X		X	X	
Rosa Becker : « Yourcenar en mouvement. Jugement et préjugé dans l'essai sur Thomas Mann »			X			X			X	
Francesca Counihan : « Le mélange et la combinaison des corps : l'union des contraires dans <i>Feux</i> de M. Yourcenar »			X			X			X	
Mirces Muthu : « "Le Lait de la mort" et la littérature sud-est européenne »			X			X		X	X	
Loredana Primozich : « Kou-kou-Hai ou le rêve de l'universel »			X			X		X	X	
M. Vallejo Rodriguez : « L'universel et l'instantané : à propos de la mise en scène de "Marie-Madeleine ou le salut" »			X			X	X		X	

Colloque international « L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1993										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Carminella Biondi : « Marguerite Yourcenar et Edouard Glissant : deux écrivains face à l'Universel »			X			X	X		X	X
Laura Brignoli : « L'Humanisme au XXe siècle : Gide, Camus, Yourcenar »			X			X	X		X	X
Élyane Dezon-Jones : « De l'universalité des influences ou un écrivain peut en cacher un autre »			X			X		X	X	X
André Maindron : « Du Japon, de Beauvoir, de Yourcenar »			X			X	X		X	X
Tommaso Meldolesi : « La pièce d'argent comme moyen vers l'universel : <i>Denier du rêve</i> de M. Yourcenar et <i>El Zahir</i> de J. L. Borges »			X		X	X	X	X	X	X
Christiane Papadopoulos : « L'image de la Grèce dans les présentations de Pindare et de Kavafis de Yourcenar : jugements ou préjugés ? »	X		X			X	X	X	X	X
Martha Segarra : « Ressemblance et identité : M. Yourcenar et le <i>Genji Monigataris</i> »			X			X	X		X	X
Marthe Peyroux : « La bibliographie universelle de Marguerite Yourcenar »			X			X	X		X	X

Intervenants Titre Intervention	Colloque international « L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1993										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Épitéxte		
Françoise Bonali-Fiquet : « Du je à l'autre dans <i>Le Labyrinthe du monde</i> »			X				X		X		
Maria Cavazzuti : « <i>Les Songes et les Sorts</i> : mythologie du moi, miroir d'universalité »			X		X		X	X	X		
Marie-Bernard Constant : « <i>Alexis et Anna, soror...</i> Roman des origines et origines du roman »			X			X	X		X		
Colette Gaudin : « Petits papiers, grands projets : en effeuillant les archives des Marguerite »			X				X	X	X		
F. J. Hernández Rodriguez : « L'écriture autobiographique de M. Yourcenar : le labyrinthe de la mémoire »			X				X	X	X		
Luisa Mellid-Franco : « Intersubjectivité : la métaphore du miroir et la structure dissipative du sujet yourcenarien »			X		X		X				
Michèle Sarde : « De la prison à la planète : la dimension universaliste de l'exil en Amérique »			X				X		X		
Paola Ricciulli : « Hadrien ou la vision du vide »			X		X		X		X		

Intervenants Titre Intervention	Colloque international « L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 1993										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Épitéxte		
Aña Medeiros : « L'Universalité dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> à travers le style, le temps et l'espace »	X		X				X	X	X		
Rémy Poignault : « L'empire romain figure de l'universel dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X			X	X		X		
Bérengère Deprez : « L'élargissement de la perspective dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »		X	X				X				
Anne Bertholot : « Matière et forme : Zénon, ou l'homme sans qualités »			X				X		X		
Arturo Delgado : « L'universel et l'intemporel dans <i>L'Œuvre au noir</i> »		X	X		X		X		X		
Jane Southwood : « Aux limites de la narration : l'universalité dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			X						X		
Jean-Pierre Castellani : « L'universel et le singulier dans <i>Denier du rêve</i> et <i>René à César</i> de Marguerite Yourcenar »	X	X	X		X		X	X	X		
M. J. Vazquez De Parga : « Une destinée universelle : Nathanaël »			X					X	X		
	3	3	49	0	7	28	25	19	43	8	

Colloque international « Lectures transversales de Marguerite Yourcenar » ¹² , 1994										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Jean-Pierre Castellani : « La conscience ironique chez Marguerite Yourcenar »			X		X			X	X	
Brian Gill : « Techniques de l'argumentation : la topique de Marguerite »			X		X				X	
Frederick et Edith Farrell : « <i>Maria minor</i> , <i>Caesar Minimus est</i> , première partie : le portrait »			X		X			X		
Carmen Ana Pont : « Les pièges de l'écriture dans les rêves de M. Yourcenar »			X			X			X	
Teófilo Sanz : « Carnets de notes de <i>Mémoires d'Hadrien</i> et de <i>L'Œuvre au noir</i> : du factuel au fictionnel »			X		X			X		
Béatrix Vegh : « <i>The Waves/Les Vagues</i> : traduction, écriture, contrepoint »			X		X	X		X	X	
Nicole Bourbonnais : « L'écriture des voix dans l'œuvre de M. Yourcenar »		X	X		X				X	
Alicia Bermolen : « Chaînes référentielles et co- occurrences lexicales »		X	X						X	

¹² Actes du colloque international tenu à Mendoza (Argentine) du 4 au 7 août 1994, *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Blanca Arancibia et Remy Poignault, SIEY, Tours, 1997, 213 pp.

Colloque international « Lectures transversales de Marguerite Yourcenar », 1994										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Maria J. Vazquez De Parga : « Lecture de Jorge Luis Borges et de M. Yourcenar à travers le miroir »			X			X	X			X
Loredana Primozich : « Les <i>Prophéties cosmiques</i> de Zénon ou les jeux divinatoires de Léonard da Vinci vue par M. Yourcenar »			X		X		X	X		X
S. Delcroix-Briamont : « L'éternité transversale »		X	X			X	X	X		
Maurice Delcroix : « Traverses du <i>Labyrinthe</i> »		X	X		X			X	X	
Rémy Poignault : « "La Symphonie héroïque" : une prélude ? »			X			X			X	
Claude Benoît : « L'écriture en écho de M. Yourcenar »			X	X		X		X	X	
Sandra Beckett : « La réécriture pour enfants de <i>Comment Wang-Fô fut sauvé</i> »			X			X		X	X	X
Lucette Mouline : « L'écriture et le pouvoir dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X		X	X		X		
Blanca Arancibia : « Un arbre aux multiples ramures »			X			X			X	
R. Poignault : Conclusions ?			X							
	0	4	18	1	9	9	3	10	12	3

Intervenants Titre Intervention	Colloque international « Marguerite Yourcenar et l'Orient » ¹³ , 1995										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Épitéxte		
Alexandre Terneuil Avant-propos			X			X					
Rémy Poignault : « Marguerite Yourcenar et l'Orient : panorama »			X			X		X	X		
Shumei Zhao : « Marguerite Yourcenar et la Chine »			X			X			X		
Sophie Shamin : « De l'indianité au bouddhisme dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar »			X			X			X		
Maurice Delcroix : « L'Orient de Zénon »			X		X	X		X	X		
André Maindron : « Yourcenar devant la mort de Mishima »			X			X			X		
Simone Proust : « Yourcenar et le Nô : à propos de <i>Le Labyrinthe du monde</i> »			X			X		X	X		
Anna Song : « <i>Comment Wang-Fô fut sauvé</i> et la peinture chinoise »			X			X					
	0	0	8	1	1	8	1	3	6	0	

¹³ Actes de la table ronde organisée le 4 novembre 1995 à Bailleul, *Marguerite Yourcenar et l'Orient*, parus dans Bulletin N° 16 SIEY, 1996, 96 pp.

Intervenants Titre Intervention	Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écriture de l'autre » ¹⁴ , 1996										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Építex-te		
André Maindron : Présentation			x			x			x		
Maurice Delcroix : « Le corps de l'amour »			x		x				x		
Nadia Harris: « Représentations de l'Autre dans l'œuvre de Yourcenar »			x			x		x	x		
Brian Gill : « L'altérité dans <i>Le Coup de grâce</i> »		x	x		x			x	x		
Anne Berthelot : « <i>Ayarrh</i> ou <i>amicitia</i> : Zénon face au Prieur des Cordeliers »		x	x		x						
Edith et Frederick Farrell : « Autrui, cet ennemi, [...] Moi, cet étranger »			x		x				x		
Jean-Claude Brochu : « L'autre, soi-même »			x		x			x			
Kajsa Andersson : « Marguerite Yourcenar et la Suède : une longue amitié »			x					x	x		

¹⁴ Actes du colloque international *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre* tenu à l'Université de Montréal (Québec) du 12 au 15 juin 1996, Direction Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron, XYZ, Coll. Documents, Montréal, 1997, 347 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écriture de l'autre », 1996										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Colette Gaudin : « Orient/Occident : altérité ou jeu de miroir »			X				X		X	
Francesca Counihan : « Accueillir l'Autre dans son altérité : les traductions américaines de Yourcenar »			X		X	X		X	X	
Valeria Sperti : « <i>Le Labyrinthe du monde</i> change-t-il la mémoire de l'autre en miroir de soi ? »			X				X	X	X	
André Maindron : « "Les exigences et les servitudes du choix" de Jeanne dans <i>Quoi ? L'Éternité</i> »			X			X			X	
Manuela Ledesma : « L'Autre et le Même : Jeanne de Vietinghoff »			X			X	X		X	
Élène Cliche : « Jeanne de Reval et l'échec d'un idéal fusionnel »			X			X	X		X	
Marthe Peyroux : « <i>Nouvelles Orientales</i> , un traité des passions »			X			X	X		X	
Rémy Poignault : « Deux amis d'Hadrien : Arrien et Plotine »			X			X	X			
Nicole Bourbonnais : « L'Autre de don Juan ou le leurre de la féminité »			X			X	X			

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écriture de l'autre », 1996										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Carmen Ana Pont : « Variations sur le marché de l'amour : la prostitution dans l'œuvre de Yourcenar »			X			X	X		X	
Marie-Laure Girou Swiderski : « Le couple triadique et la mort dans <i>Le Coup de grâce</i> »			X				X	X	X	
Ana M. de Medeiros : « Amour et violence dans "Comment Wang-Fô fut sauvé" »			X				X		X	
Elena Pessini : « <i>Anna, soror...</i> : une histoire d'amour sans l'Autre et sans les autres »			X					X	X	X
Blanca Arancibia : « La rhétorique de l'amour et de l'amitié selon deux textes »		X	X			X	X		X	
Jean-Pierre Castellani : « L'ironie dans le discours amoureux chez Marguerite Yourcenar »		X	X			X	X		X	
Maria Cavazzuti : « <i>La petite sirène</i> : une écriture solipsiste de l'amour »			X			X	X		X	
Édith Marçq : « L'empathie ou une manière d'écriture yourcenarienne »			X			X		X	X	

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écriture de l'autre », 1996											
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Építex-te		
Béren-gère Deprez : « "À peine un père". Expressions de l'amour parental dans l'œuvre romanesque de Yourcenar »			x		x		x			x	
Margarita Topliyska: « Les influences étrangères dans l'élaboration esthétique de l'art d'aimer de Yourcenar »			x			x		x			
Alexandre Terneu-il : « Écrire la passion amoureuse ou peindre des sentiments. La peinture subjective dans l'œuvre critique de Yourcenar »			x			x	x			x	
Enrica Restori : « La séduction par l'art, une érotique de la vision »			x			x				x	
Teófilo Sanz : « Poétique musicale de l'amour-amitié et du plaisir dans <i>Alexis</i> »			x				x			x	
Ducharme Marion : « Hommage à Yourcenar. L'inconfortable utopie »			x				x			x	
	0	4	31	1	7	19	18	10	27	1	

Intervenants Titre Intervention		Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction » ¹⁵ , 1997										
		Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
									Péritexte	Épitéxte		
Elyane Dezon-Jones :	« <i>Sources II</i> texte d'accompagnement »			X	X				X		X	
Françoise Bonali-Fiquet :	« Une écriture "à quatre mains" : le cas du <i>Premier Soir</i> »			X	X				X		X	
Claude Benoît :	« L'écriture de la persuasion dans <i>Alexis</i> »		X	X					X		X	
Rémy Poignault :	« <i>L'oratio togata</i> dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X					X		X	
Georges Fréris :	« Décadence et conception de l'Histoire de Cavafy dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X				X	X		X	X
Veleria Sperti :	« Quelques aspects de la technique descriptive dans <i>Labyrinthe du monde</i> »			X			X		X		X	
Maurice Delcroix :	« Écrire l'orgie. Deux scènes parallèles de <i>Quoi ? L'Éternité</i> , suivi des extraits d'une lettre de Gabriel Maes »			X					X		X	

¹⁵ Actes du colloque international tenu à l'Université de Tours (France) du 20 au 22 novembre 1997, *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, sous la direction de Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani, SIEY, Tours, 2000, 393 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction », 1997										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Teófilo Sanz : « Écrire est une activité transitive »			X		X	X	X	X		
Wim J. A. Bots : « M. Yourcenar, l'expression transparente d'une vision du monde à travers la litote »		X	X			X	X	X		
Brian Gill : « Narrateur et narratrice chez Yourcenar »			X			X	X			
Marlène Maltais : « L'enjeu de la narration pour le féminin dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar »			X			X	X		X	
Blanca Arancibia : « Marguerite Yourcenar ou la tentation de l'architecture »		X	X			X	X		X	
Enrica Restori : « Le sens et les sens : représentations du corps dans quelques oeuvres de Marguerite Yourcenar »			X		X	X	X		X	
Elena Pessini : « L'écriture de la mort dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar ; un palimpseste inachevé »			X			X	X	X	X	
Manuela Ledesma : « Quelques images du vide dans l'oeuvre de M. Yourcenar »	X		X			X	X		X	

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction », 1997										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Ana de Medeiros : « <i>Le Nouvelles Orientales</i> : étude de l'Orient/étude de l'auteur »			X	X			X	X	X	
Maria Cavazzuti : « <i>La Petite Sirène</i> : du conte de Hans-Christian Andersen à la pièce de M. Yourcenar »		X	X	X			X	X		X
Bérengère Deprez : « Quand l'écriture conduit l'attelage »	X		X	X			X	X	X	
F. Melzi D'Eril Kaucisvili : « La genèse du premier chapitre de <i>L'Œuvre au noir</i> »			X	X			X	X	X	
Edith Marcq : « <i>De D'après Dürer à L'Œuvre au noir</i> : réécriture ou naissance d'un protagoniste »			X	X			X		X	
M. J. Vazquez De Parga : « <i>Anna, soror...</i> à l'orée du temps »	X	X	X	X			X	X	X	
Carminella Biondi : « <i>De D'après Rembrandt à Un homme obscur</i> ou la chrysalide qui devient papillon »			X	X			X	X	X	
André Mایدron : « L'hommage de Yourcenar à Thomas Mann »			X	X			X	X	X	
Alexandre Terneuil : « Écriture et réécriture de l'essai "Le cerveau noir de Piranèse" de Marguerite Yourcenar »		X	X	X			X	X	X	

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction », 1997										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Philippe Brunet : « Marguerite Yourcenar traductrice de Sappho »		X	X			X	X	X		
Francesca Counihan : « Écriture et autorité dans les traductions de M. Yourcenar »		X	X			X	X	X		
Kathleen Shields: « Marguerite Yourcenar traductrice de Virginia Woolf »		X	X			X	X	X		X
Élène Cliche : « La réécriture du texte woolfien, <i>The Waves</i> (1931), dans la traduction (1937) de Yourcenar »		X	X		X	X	X		X	
Maria Orphanidou-Frérís : « Traduire ou réimaginer Cavafy? »		X	X			X	X		X	X
C. Odile Papadopoulos : « Le poèmes de Cavafy traduits par M. Yourcenar »		X	X			X	X		X	X
Lucile Desblache : « <i>Fleuve profond, sombre rivière</i> : un exemple de traduction comme expression de créativité littéraire »		X	X			X	X	X		X
Jean-Pierre Castellani : « Yourcenar de traductrice à traduite : examen de la traduction en castillan de <i>Quoi ? L'Éternité</i> »		X	X			X	X		X	X
C. Biondi : Conclusion	4	14	33	12	4	32	33	18	29	7

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écriture de l'exil » ¹⁶ , 1997										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Maurice Delcroix : « M. Yourcenar. L'exil à l'œuvre »			X		X		X		X	
Ana M. de Medeiros : « Le parcours d'un exil dans la correspondance et la fiction de M. Yourcenar »			X		X		X		X	
Maurice Delcroix : « <i>Alexis ou le traité du vain combat</i> une pré-écriture de l'exil »			X	X	X	X	X		X	
Carol Allemand : « La lettre de l'inversion »			X				X			
Frederick et Edith Farrell : « Il fut exilé ou s'exila par... »			X				X			
Elena Pessini : « Errance et demeures, espace clos et grands espaces dans l'œuvre de Yourcenar »			X				X			
M. J. Vazquez de Parga : « Correspondance d'absence : une source littéraire »			X				X	X	X	
André Maindron : « Sur cette terre d'exil, M. de C. »			X		X	X	X		X	
Lucile Desblache : « De l'exil au désir de l'ailleurs. Multiplicité de l'emprise étrangère dans l'œuvre de Yourcenar »		X	X		X		X	X	X	

¹⁶ Actes du colloque international *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil* tenu à l'Université de Kent à Canterbury (Angleterre) du 16 au 19 juillet 1997, sous la direction de Ana de Medeiros et Bérengère Deprez, Bruylant-Academia, Louvain-la-Neuve, 1998, 286 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écriture de l'exil », 1997										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Edith et Frederick Farrell : « En exil, on revit »			X			X	X		X	
Enrica Restori : « Exil extérieur et quête des origines dans l'œuvre de Yourcenar »			X			X	X		X	
Valeria Sperti : « Exil et labyrinthe : deux formes maîtresses de la connaissance de soi ? »			X				X		X	
Sally A. Wallis : « Le labyrinthe : exil ou patrie retrouvée ? »			X			X	X		X	X
Teófilo Sanz : « Anna, soror... ou l'exil intérieur »			X			X	X		X	
Jean-Pierre Castellani : « De l'exil spatial à l'exil intérieur chez M. Yourcenar »			X			X	X	X	X	X
Rémy Poignault : « Hadrien, le limes et l'exil »			X			X	X		X	
Michèle Goslar : « L'exil et le silence »			X				X	X	X	
Jeanine S. Alesch : « L'exil de l'écrivain dans l'œuvre romanesque de M. Yourcenar »			X				X		X	
Alexandre Terneuill : « Les figures de l'exil dans les écrits sur l'art de Yourcenar »			X			X	X		X	
Nigel Saint : « Et in Arcadia ego : Yourcenar devant les tableaux de Poussin »			X			X	X		X	

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écriture de l'exil », 1997										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Carminella Biondi : « Exil et errance dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			X			X	X	X	X	
Osamu Hayashi : « Yourcenar sur la "sente étroite du bout-du-monde" de Bashō Matsuo »			X			X	X	X	X	X
Bérengère Deprez : « Étapes et vanité de l'exil. La conversation sur la route et la conversation à Innsbruck dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			X	X			X			
Marie-B. Constant-Valère : « L'ex-île : l'île du jour d'avant. Eco, Poe, Yourcenar : lettres croisées »			X			X	X			X
Marlène Maltais : « De la nécessité des exils vers l'identité de Marcella dans <i>Dernier du rêve</i> »			X				X		X	
Kajsa Andersson : « <i>La petite sirène</i> et l'exil : du conte merveilleux au drame lyrique »			X			X	X		X	X
Claude Foucart : « Yourcenar, l'exil et la distance »			X				X		X	X
Ellen Munley : « Le dialogique : clef de l'identité dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> et <i>L'Œuvre au noir</i> »		X	X		X		X			
	0	2	28	2	6	14	28	9	21	6

Intervenants Titre Intervention	Colloque international « La ville de Marguerite Yourcenar » ¹⁷ , 1998										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Épitéxte		
Mireille Brémond : « Thèbes malade, Thèbes sauvée. Le thème de la ville dans "Antigone ou le choix" »			X			X	X		X		
Élène Cliche: « Réminiscences de Leningrad dans l'écriture épistolaire de Marguerite Yourcenar »			X				X		X		
Maurice Delcroix : « Une ville du Saint-Empire : Münster, "Cité de Dieu" »			X				X		X		
André Delvaux : « Bruges, la ville dérobée dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			X				X		X		
Francesca Melzi D'Eril : « De Haarlem à Münster. A propos du chapitre VII de <i>L'Œuvre au noir</i> »			X				X	X	X		
Paul Pellckmans : « Amsterdam, la ville obscure de Nathanaël »			X				X	X	X		
Marthe Peyroux : « Paris, des horreurs de la Saint-Barthélemy aux honneurs de l'Académie »			X				X		X		

¹⁷ Actes du colloque international tenu à l'Academia Belgica de Roma (Italie), du 23 au 26 septembre 1998, *La Ville de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Bérangère Deprez, Racine et Académie royale de langue et littérature françaises, Bruxelles, 1999, 320 pp.

Intervenants Titre Intervention	Colloque international « La ville de Marguerite Yourcenar », 1998										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Építex-te		
Carole Allemand : « La paix du pain. La ville dans <i>Un homme obscur</i> »			X			X	X				
Claude Benoît : « <i>Urbi et Orbi</i> ou la dualité des valeurs spatiales chez le personnage yourcenarien »			X				X		X		
Christiane Odile Papadopoulos : « Lausanne ; présence et absence dans l'imaginaire littéraire et onirique de Marguerite Yourcenar »			X				X	X	X	X	
Teófilo Sanz : « La ville dans le choix existentiel d'Alexis et Nathanaël »			X				X	X	X		
Valeria Sperti : « Michel Charles et Michel : deux vision de la ville dans le <i>Labyrinthe du monde</i> »			X				X				
Françoise Bonali-Fiquet : « Du réel au mythe : la Rome de <i>Dernier du rêve</i> ou les modalités d'une réécriture »	X		X				X	X	X		
Jean-Pierre Castellani : « Dramaturgie de l'espace romain à travers <i>Dernier du rêve</i> et <i>Rendre à César</i> »	X		X				X		X		
Maria Cavazzuti : « La Villa Adriana entre réalité et vision créatrice »			X				X	X	X		

Intervenants Titre Intervention	Colloque international « La ville de Marguerite Yourcenar », 1998									
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Régis Duqué et Cédric Juliens : « Lieu scénique et théâtralité autour de <i>Dernier du rêve</i> »		X					X			
Ana Medeiros : « La ville : berceau ou tombe de la civilisation dans <i>Dernier du rêve</i> ? »		X				X	X	X	X	
Alexandre Terneuil : « Images de Rome dans "Le cerveau noir de Piranèse" »		X		X		X	X	X	X	
Maria José Vazquez De Parga : « De la ville à la Villa éternelle »		X					X			
Carminella Biondi : « Avant Rome et après l'homme : de la forêt primordiale à la ville dénaturée »		X					X		X	
Jeanne Demers : « M. Yourcenar, une lecture paradoxale de la ville »		X					X	X		
Bérengère Deprez : « La ville impossible »		X					X	X		
Michèle Goslar : « La ville accusatrice dans le <i>Labyrinthe du monde</i> »		X					X		X	

Colloque international « La ville de Marguerite Yourcenar », 1998										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétiq ue	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex te	
Manuela Ledesma : « Les villes dans l'icongraphie yourcenarienne »			X				X	X	X	
André Maindron : « Viles villes »			X			X	X	X	X	
Simone Proust : « La ville, métaphore du labyrinthe »			X			X	X	X	X	
Jean Stillemans : « L'Empire des mémoires : figures de la ville et de l'architecture chez Marguerite Yourcenar »			X			X	X			
Brian Gill : « M. Yourcenar et M. Butor : Rome esthétique, Rome périphérique »			X				X	X	X	X
Nadia Harris : « Ville éternelle et cité d'horizon. La ville d'Hadrien et la ville d'Akhnaton »			X				X	X	X	
Rémy Poignault : « Deux voyageurs à la Villa Adriana : M. Yourcenar et Chateaubriand »			X			X	X	X	X	X
Françoise Bonali-Fiquet : « Quelques repères bibliographiques pour l'étude de la ville dans l'oeuvre yourcenarienne »			X					X	X	
	2	0	31	1	0	8	30	15	24	3

Intervenants Titre Intervention	Colloque international « Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et modalités d'une écriture critique » ¹⁸ , 1999									
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
María Cavazzuti : « Visages de l'Europe dans l'œuvre critique de Marguerite Yourcenar »			X			X	X	X	X	
Bérengère Deprez : « "L'humble mesure su possible". Engagement et détachement »			X				X	X	X	
Nicole Bourbonnais : « L'écrivain comme martyr de la création ou l'esthétique de la transmutation »			X			X	X			
Claude Benoît : « "Jeu de miroirs et feux follets" ou quand Marguerite Yourcenar se penche du côté de l'insaisissable »										
Valeria Sperti : « Une "forêt sans sentiers" : de quelques réflexions yourcenariennes sur la mémoire et l'imagination »			X				X		X	
Catherine Golieth : « Le parti pris par Marguerite Yourcenar pour l'explication »			X			X	X	X	X	

¹⁸ Actes du colloque international *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique* tenu à Modena, Parma et Bologna (Italie) du 5 au 8 mai 1999, sous la direction de Carminella Biondi, Françoise Bonali Fiquet, Maria Cavazzuti et Elena Pessimi, SIEY, Tours, 2000, 328 pp.

Intervenants Titre Intervention		Colloque international « Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et modalités d'une écriture critique », 1999										
Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste			
							Péritexte	Építex-te				
Christiane Papadopoulou : « M. Yourcenar à la recherche de la voix de l'autre »		X			X	X		X	X			
Anne-Marie Prévot : « <i>Le Temps, ce grand sculpteur (IV)</i> ou l'expression poétique d'une métamorphose paradoxale »		X		X		X		X	X			
Michèle Goslar : « <i>Sources II</i> . Des carnets de notes de "toute la vie" »		X				X		X	X			
Alexandre Terneuil : « Marguerite Yourcenar critique d'art »		X			X	X		X	X			
Francesca Counihan : « Analyse artistique et expérience esthétique : les approches critiques de Marguerite Yourcenar »		X				X		X	X			
Wim J. A. Bots : « Montaigne et Yourcenar à la recherche de l'authenticité tonale. Deux parcours, deux finalités différentes »	X	X			X	X				X		
Teófilo Sanz : « Aspects de l'horizon éthique et esthétique de Marguerite Yourcenar: sa lecture des <i>Tragiques</i> d'Agrippa d'Aubigné »		X		X		X				X		

Intervenants Titre Intervention	Colloque international « Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et modalités d'une écriture critique », 1999										
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Épitéxte		
André Maindron : « Yourcenar et T. Mann »			X			X	X			X	
Daniel Leuwers : « Sculpter sa vie »			X			X	X				
Maurice Delcroix : « Mishima ou la vision du vide : une "critique d'auteur" initiatique »			X			X	X			X	
Jean-Pierre Castellani : « Une lecture de Jorge Luis Borges »			X			X	X		X		
Rémy Poignault : « L' <i>Histoire Auguste</i> au carrefour du temps »			X			X	X		X	X	
Laura Brignoli : « Marguerite Yourcenar au carrefour de son art : "Diagnostic de l'Europe" »			X		X	X	X		X	X	
Maria Rosa Chiapparo : « Osmose entre passé et présent : histoire métaphysique dans l'œuvre yourcenarienne »			X			X	X		X	X	
Carmine Biondi : « Marguerite Yourcenar et le problème noir »			X		X	X	X		X	X	
Françoise Bonali-Fiquet : « Yourcenar et la défense de l'environnement à travers <i>Les Entretiens</i> »			X			X	X			X	

Colloque international « Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et modalités d'une écriture critique », 1999										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Elena Pessini : « Raconter le voyage, exercice de style ou pratique de l'instantané »			x			x	x	x	x	
Maria José Vazquez de Parga : « Instantané de voyage, instantané biographique, <i>L'Italienne à Alger</i> »			x			x	x	x		
Lucile Desblache : « <i>Le Tour de la prison</i> : vision d'un voyage au bout de soi »			x			x	x	x		
Osamu Hayashi : « <i>Le Tour de la prison</i> : le tour du Japon, réflexion sur le <i>japonisme</i> chez Marguerite Yourcenar »			x			x	x	x		
Enrica Restori : « De la nouvelle à l'essai : <i>Wang-Fô et Bashô sur la route</i> »			x			x	x	x		
Marc Brossollet : « Marguerite Yourcenar et ses éditeurs »			x				x		x	
	0	1	28	0	4	21	28	18	24	0

Intervenants Titre Intervention		Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écrivain du XIXe siècle ? » ¹⁹ , 2000									
Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste		
							Péritexte	Építex-te			
Georges Fréris Allocation du Président du comité d'organisation		X			X	X					
Bruno Blanckeman : « Marguerite Yourcenar, passeur du siècle »		X			X	X	X	X			
Claude Benoît Morinière : « Entre l'Histoire et l'histoire. L'art de faire revivre le XIXe siècle dans <i>Archives du Nord</i> »		X			X	X	X	X			
Anne Berthelot : « Le mirage balzacien dans <i>Anna, soror...</i> et <i>Un homme obscur</i> »		X			X	X	X		X		
Mireille Brémond : « Les textes à sujet mythologique du XIXe siècle jugés par M. Yourcenar »		X			X	X	X	X			
Laura Brignoli : « Sur quelques aspects formels d' <i>Un homme obscur</i> »		X			X	X	X				
Maria Voda Capusan : « Marguerite Yourcenar – un écrivain balzacien ? »		X			X	X	X	X	X		

¹⁹ Actes du colloque International tenu à l'Université Aristote, Thessalonique (Grèce), du 2 au 4 novembre 2000, *Marguerite Yourcenar. Écrivain du XIXe siècle ?*, textes réunis par G. Fréris & R. Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, 437 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écrivain du XIXe siècle ? », 2000										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
May Chehab: « Cerner l'être, une figure de la modernité ? »		X	X		X	X	X	X	X	
Maria Rosa Chiapparo : « <i>Le Dialogue dans le marécage</i> : théâtre moderne ou rêve décadent ? Sur les traces de D'Annunzio et Maeterlinck »			X			X	X	X	X	X
Ioanna Constandulaki- Chantzou : « Selma Lagerlöf – Marguerite Yourcenar : un diptyque européen »			X			X	X			X
Francesca Counihan : « L'exotisme dans l'imaginaire yourcenarien : une attitude du XIXe siècle ? »			X			X	X		X	
Anne Delbrayelle : « <i>L'Éducation sentimentale</i> de G. Flaubert et <i>L'Œuvre au noir</i> de M. Yourcenar : un même parcours ? »			X			X	X	X	X	X
Maurice Delcroix : « <i>Archives du Nord</i> au passage du XIXe siècle »			X			X	X		X	X
Brian Gill: « Personnage de Yourcenar »			X			X	X	X	X	X

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écrivain du XIXe siècle ? », 2000										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Bérengrè Deprez : « "Les écrivains distingués qu'on n'a jamais beaucoup lus". Présence d'Octave Pirmez dans <i>Le Labyrinthe du monde</i> de Marguerite Yourcenar »			X			X	X		X	X
Lucile Desblache : « Contes à rebours : présence de l'imaginaire féminin du XIXe siècle dans l'œuvre de M. Yourcenar »			X			X	X		X	
Georges Fréris: « L'esprit décadent du XIXe siècle et l'angoisse du XXe siècle dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X			X	X		X	
Catherine Golieth : « La peinture dans l'écriture de Marguerite Yourcenar et d'Honoré de Balzac : de l'imitation à la transposition d'art »			X			X	X		X	X
Michèle Goslar : « Quels auteurs du XIXe siècle a lus Marguerite Yourcenar ? Inventaire à partir de documents biographiques »			X			X	X		X	
Osamu Hayashi : « L'imaginaire orientaliste chez Marguerite Yourcenar »			X			X	X		X	
André Maindron : « Le Labyrinthe de la féminité »			X			X	X		X	

Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écrivain du XIXe siècle ? », 2000										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Dionysis Kapsaski : « Réalisme et limites de la représentation dans la pensée critique de M. Yourcenar »			X			X	X			
Lucia Manea : « Flaubert et Yourcenar – deux écrivains devant l’histoire »			X			X	X	X		X
F. Melzi D’Eril Kaucisvili : « Le dialogue comme modèle de l’altérité et de la présence de l’autre dans quelques exemples tirés de <i>L’Œuvre au noir</i> »		X	X	X		X	X		X	
Jelena Novakovic : « Marguerite Yourcenar et Ivo Andrić: rapports intertextuels »			X			X	X	X		X
M. Orphanidou-Frérès : « Marguerite Yourcenar, traductrice de Cavafy du XXIe siècle ? »			X			X	X		X	X
Christian Papas : « Yourcenar, écrivain post- moderne ? »			X		X	X	X		X	
Mihailo Pavlovic : « M. Yourcenar et la poésie populaire des Serbes et d’autres peuples balkaniques »			X			X	X	X		
Rémy Poignault : « L’empereur Hadrien vu par Ernest Renan et Marguerite Yourcenar »			X			X	X		X	X

Intervenants Titre Intervention		Colloque international « Marguerite Yourcenar. Écrivain du XIXe siècle ? », 2000											
		Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparative		
									Péritexte	Építex-te			
Anne-Marie Prévot : « La satire yourcenarienne : un regard flaubertien »			X		X	X			X		X		X
Teófilo Sanz : « Un certain romantisme yourcenarien : les <i>Nouvelles Orientales</i> »			X		X								
Z. I. Siaflekis : « Yourcenar dans le sillage du conte fantastique : <i>L'homme qui a aimé les Néréides, Notre-Dame-des-Hirondelles</i> et <i>Sous le chéne royal</i> d'Alexandre Papadiamandis (1851-1911) »			X			X					X		X
Hélène Skoura : « Arthur Rimbaud – Marguerite Yourcenar : affinités électives »			X				X					X	X
Alexandre Terneuil : « M. Yourcenar et l'écriture de la peinture du XIXe siècle »			X						X		X		
Vicente Torres : « Prisonniers stendhaliens, prisonniers yourcenariens »			X								X		X
M. J. Vazquez De Parga : « Rapports du couple et relations familiales dans <i>Labyrinthe du monde</i> »			X						X				
Walter Wagner : « Le voyage en Grèce chez Chateaubriand et Yourcenar »			X						X			X	
		0	2	37	1	4	37		20	30	37		17

Intervenants		Colloque international « L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar » ²⁰ , 2001									
Titre Intervention		Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
									Péritexte	Építex te	
Rémy Poignault :	« L'antiquité et l'expression du moi dans <i>Souvenirs Pieux</i> »			X				X		X	X
Colette Gaudin :	« Hadrien corps et âme : aventure de l'identité »		X	X		X	X			X	
Jean-Pierre Castellani:	« L'écriture de M. Yourcenar entre "je" et "nous" : des lettres au roman épistolaire »			X		X		X		X	
Philippe Berthier :	« Limbes du moi »			X		X	X				
André Maindron :	« Le "je" du narrateur, ou "l'être que j'appelle moi" »		X	X		X	X			X	
May Chehab :	« La déduction du <i>moi</i> et l'impossible autobiologie »			X			X	X		X	
Claude Benoît :	« L'égoïsme yourcenarien ? De la naissance du <i>je</i> à la disparition du <i>moi</i> »			X		X		X		X	
Osamu Hayashi :	« Le moi yourcenarien : entre Freud et Bouddha »			X			X				X
Mireille Brémond:	« Le mythe, paravent du moi ? »		X	X		X			X	X	

²⁰ Actes du colloque international tenu à l'Université de Los Andes (Bogota), du 5 au 7 septembre 2001, *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par Remy Poignault, Vincente Torres, Jean-Pierre Castellani, Maria-Rosa Chiapparo, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, 240 pp.

Intervenants Titre Intervention		Colloque international « L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 2001										
Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparative			
							Péritexte	Épitéxte				
Vincente Torres : « Le déplacement du moi du centre à la périphérie dans <i>Alexis et Un homme obscur</i> »		X						X	X			
Georges Fréris : « <i>Feux</i> ou le qui-proquo du moi »		X				X		X				
Maria Capusan : « Le moi théâtral de Yourcenar »		X						X				
Leonardo Venegas : « <i>L'Œuvre au noir</i> : la trace de "l'illustre Melancholia" dans la formation du moi de Zénon »		X			X			X	X			
Catherine Golieth : « L'écriture de l'ego dans <i>ON</i> »		X										
P.A. De Almeida Magalhães : « Fiction et histoire personnelle dans <i>L'œuvre au noir</i> »		X							X			
M. Orphanidou-Fréris : « Le "moi" traductif et créatif de Yourcenar dans sa traduction des <i>Poèmes de Cavafy</i> »		X		X						X		
Blanca Arancibia : « Assise, la filleuse au bleu de la croisée »		X			X				X	X		
Walter Wagner : « L'enfance recompensée : <i>Enfance de Sarraute et Quoi ? L'éternité</i> de Yourcenar »		X						X	X	X		
Maurice Delcroix : « Soi comme un autre »		X				X						
	0	5	0	7	8	6	8	8	12	4		

Colloque international « Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture femme ? » ²¹ , 2002										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Bérengère Deprez : Introduction			X				X		X	
Maurice Delcroix : « Femmes, je vous hais »			X			X	X	X	X	
Bérengère Deprez : « <i>La force qui crée les mondes</i> »			X			X	X	X	X	
Élène Cliche : « Marguerite Yourcenar : une volonté de franchir les limites du féminin »			X				X		X	
Michèle Goslar : « M. Yourcenar, une femme qui s'est voulue "hors-sexe" et dont l'écriture trahit la femme »			X			X	X		X	
Brian Gill : « Féminité de Yourcenar »		X	X		X		X	X	X	
Francesca Counihan : « Marguerite Yourcenar : l'autorité au féminin ? »			X			X	X	X	X	
Walter Wagner : « De la femme idéale à l'idéal féminin »			X			X	X	X	X	
Marie-Christine Paillard : « Marguerite Yourcenar et Virginia Woolf »			X			X	X	X	X	X

²¹ Actes du colloque international tenu à Baeza (Jaén) du 19 au 23 novembre 2002, *La femme, les femmes, une écriture femmes ?*, textes réunis par Manuela Ledesma Pedraz et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2005, 437 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture femme ? », 2002										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Claude Benoît : « Vers une féminisation de l'imaginaire : images liquides dans quelques romans de Marguerite Yourcenar »			X			X	X		X	
M. C. Molina Romero : « Peut-il y avoir une écriture- femme sous des voix masculines ? »		X	X		X	X	X		X	
Anne-Marie Prévot : « Écriture-femme, entre subversion et bruissement intime »		X	X		X	X	X		X	
Anne Berthelot : « Femmes-fantômes, femmes- fantasmes : l'ombre portée de la féminité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar »		X	X		X	X	X		X	
Loredana Primozich : « Le silence des héroïnes chez Marguerite Yourcenar »			X		X	X	X		X	
Osamu Hayashi : « Configurations de l'amour : M. Yourcenar et M. Duras »			X			X	X		X	X
André Maindron : « D'érotique et de passions féminines (?) »			X		X	X	X		X	
Maria Rosa Chiapparo : « Héros et héroïnes dans des œuvres de jeunesse de Marguerite Yourcenar »			X			X	X		X	

Colloque international « Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture femme ? », 2002										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Mireille Brémond : « Femmes mythiques chez Yourcenar »			X			X	X	X	X	
Kajsa Andersson : « Sur deux visages de Sappho dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar »			X			X	X	X	X	
Naoko Hiramatsu : « Transfigurations de la femme dans "Le dernier amour de Genghi" »			X			X	X	X	X	
Elena Real : « Figures de femmes dans <i>Dernier du rêve</i> »			X			X	X	X	X	
Jean-Pierre Castellani : « Les voix féminines dans <i>Rendre</i> à César de Marguerite Yourcenar »			X			X	X	X	X	
Andrea Hynynen : « La femme parfaite dans <i>Alexis</i> ou le traité du vain combat, <i>Anna, soror...</i> , <i>Mémoires</i> <i>d'Hadrien</i> et <i>L'Œuvre au noir</i> »			X			X	X	X	X	
Rémy Poignault : « Matrones et amantes dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X		X	X	X		X	
Pedro Galera Andreu : « M. Yourcenar aux jardins des Hespérides : une vision personnelle de la peinture espagnole »			X			X	X		X	

Colloque international « Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture femme ? », 2002											
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Építex-te		
Manuela Ledesma Pedraz : « Marginalité et transgression : quelques femmes dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			x			x	x			x	
May Chehab : « De l'androgynie originel à la voix incestueuse : <i>L'Œuvre au noir</i> de M. Yourcenar »			x			x	x	x		x	
Catherine Golieth : « Catherine ou la négation de la féminité dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			x			x	x	x		x	
Teófilo Sanz : « Féminiser le masculin ou renier la féminité : l'éthique de la sollicitude dans <i>Un homme obscur</i> »			x			x	x			x	
Agnès Fayet : « Du visible au lisible: portraits de femmes dans <i>Souvenirs pieux</i> et <i>Archives du Nord</i> »			x			x	x			x	
M. Serrano Mañes : « La femme yourcenarienne au bout du labyrinthe »			x			x	x			x	
Béatrice Didier : « La présence de la mère dans <i>Souvenirs pieux</i> de Marguerite Yourcenar »			x			x	x			x	
	0	4	32	0	6	30	32	17	31	2	

Colloque international « Marguerite Yourcenar et l'enfance » ²² , 2003										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Françoise Bosman, Renaud Tardy, Rémy Poignault Allocutions			X				X			X
A. Benoît et G. Fontaine : « Les frontières de la Flandre »			X				X			X
Maurice Delcroix : « Sans mère »			X				X			X
Maurice Títtran : « Et si on approchait les choses autrement ? »			X				X			
Jean-Pierre Castellani : « Les figure de la mère et de l'enfance dans <i>Dernier du rêve</i> et <i>Rendre à César</i> »			X				X			X
Rémy Poignault : « L'enfance dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X			X	X			X
Marie-France Braure : « Et si on voyait les chose autrement? »			X			X	X			X
Claude Soulès : « Les enfances de Zénon »			X				X			X

²² Actes du colloque international tenu à Roubaix, au Centres des Archives du Monde de Travail, les 6 et 7 février 2003, *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, textes réunis par M. Laurent, R. Poignault, L. Waleryszak éd., Tours, SIEY, 2003, 235 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar et l'enfance », 2003										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Bérengère Deprez : « L'enfant ressuscité : Lazare »			X				X	X	X	
Claude Duneton : « Et si on analysait les choses autrement ? »			X		X		X			X
Sandra L. Beckett : « Les livres pour enfants de Marguerite Yourcenar »	X		X				X	X	X	X
Christine Détrez : « Et si on lisait les choses autrement »			X				X			
Françoise Bonali-Fiquet : « Les lectures de Yourcenar enfant et adolescente »	X		X				X	X	X	X
Maria Cavazzuti : « L'enfance de Yourcenar : le dedans et le dehors »		X	X		X		X		X	
André Maindron : « À peine un père ? »			X				X		X	
Maurice Titran : « Et si on écoutait les choses autrement ? »			X				X			
Paul Pelckmans : « "Un cocon d'indifférence". Quelques profils de l'enfance dans <i>Le Labyrinthe du monde</i> »			X				X		X	
Camille Van Woerkum: « Yourcenar et la Flandre : un espace dévasté »			X				X		X	
	2	1	18	0	2	2	18	3	13	5

Intervenants Titre Intervention		Colloque international « Marguerite Yourcenar “un certain lundi 8 juin 1903” » ²³ , 2003									
Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste		
							Péritexte	Építex-te			
Pierre-Louis Fort Ouverture		X					X	X			
Maurice Delcroix : « Noir, blanc, rouge, bleu. La (vraie) naissance de Marguerite Yourcenar »		X				X		X			
Hélène Laplace-Claverie : « <i>Un homme obscur</i> ou les naissances de Nathanaël »	X	X		X							
Emmanuelle Deschitter : « Figures paternelles et genèse de l'œuvre de Marguerite Yourcenar »		X					X	X			
Bérengère Deprez : « Autour de soi. Œuvre de naissance et croissance de l'œuvre »		X					X	X			
Pierre-Louis Fort : « Sous le signe d'Atropos »	X	X	X		X		X	X			
Robert Jovanny : « Yourcenar, de la Grèce antique à Cavafy »		X				X		X			
Michèle Goslar : « Naissance d'une œuvre : <i>Mémoires d'Hadrien</i> »		X	X			X	X	X			

²³ Actes du colloque international tenu à l'Université Paris 7 – Denis Diderot à l'occasion du centenaire de la naissance de Marguerite Yourcenar, en mars 2003, *Marguerite Yourcenar « un certain lundi 8 juin 1903 »*, sous la direction de Pierre-Louis Fort, Paris, L'Harmattan et Centre Roland-Barthes, 2004, 213 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar « un certain lundi 8 juin 1903 » », 2003										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychoanalytique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Rémy Poignault : « Écriture de la naissance- naissance d'une écriture »			x			x			x	
Stéphane Chaudier : « Hadrien écrivain ou la fiction de l'autorité »		x			x				x	
Henri Vergniolle De Chantal : « La philosophie antique dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> et <i>L'Œuvre au noir</i> : une culture fondatrice ? »			x		x					
Bruno Blanckeman : « "Lettres que j'appelle moi" (sur la correspondance de Marguerite Yourcenar »			x						x	
Sylvie Jovanny : « Pour une poétique passionnée de la naissance : le théâtre de Marguerite Yourcenar vu par elle-même »			x				x			
	0	3	13	2	3	2	4	6	10	0

Colloque international « L'Alchimie de la création » ²⁴ , 2003											
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychoanalytique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Épitéxte		
Dominique Gaboret- Guiselin : « L'alchimie de la création »			x				x		x		
Yvon Bernier : « Les bijoux de M. Yourcenar »			x				x				
Lina Sergi Lo Giudice : « Il denaro nelle opere minori di M. Yourcenar »			x				x				
	0	0	3	0	0	0	3	0	1	0	

Colloque international non yourcenarien « La clôture » ²⁵ , 2003											
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychoanalytique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Épitéxte		
Carminella Biondi : « Feux : des maximes pour emprisonner une passion »			x		x	x		x			
Laura Brigholi : « Au-delà de la clôture : les Nouvelles Orientales »			x		x				x		
	0	0	2	0	2	1	0	1	1	0	

²⁴ Actes du colloque tenu au Temple d'Hadrien – Place de Pierre, Roma, le 9 Juin 2003, en occasion du centenaire de la naissance de Marguerite Yourcenar, *L'alchimie de la création – L'alchimia della creazione*, Roma, éd. Centro Internazionale Antinoo per l'Arte, 2003, 46 pp.

²⁵ Actes du colloque interdisciplinaire et international, non yourcenarien, tenu à Bologna et Firenze du 8 au 10 mai 2003, *La clôture*, textes réunis par Xavier-Laurent Salvador, Bologna, CLUEB, 2005, pp. 215-241.

Colloque international « Marguerite Yourcenar citoyenne du monde » ²⁶ , 2003										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Kajsa Anderson : « "Quelques choses de la Suède" Observations sur "Les derniers voyages de Zénon" dans <i>L'Œuvre au noir</i> »			X	X		X	X	X	X	
Sorin Barbul : « Errance et enracinement dans les "juvenilia" poétiques de Yourcenar »			X				X		X	
Dumitra Baron : « <i>Mémoires d'Hadrien</i> ou À la recherche de l' <i>homo viator</i> par l' <i>homo scriptor</i> »			X	X			X	X	X	
Mircea Al. Birt : « Yourcenar entre l'exil et l'universalité. Démarche psychopathologique »			X			X	X		X	
André Blanc : « Yourcenar et la tentation théâtrale : raison d'un échec »			X		X		X	X	X	X
Monia Brahim-Zemni : « L'Odyssée du temps chez Yourcenar : une forme de citoyenneté du monde ? »			X			X	X	X	X	X
Horia Capusan : « Yourcenar et les deux infinis »			X			X	X			

²⁶ Actes du colloque international tenu à Cluj-Napoca, Arcaia, Sibiu (Roumanie), du 8 au 12 mai 2003, *Marguerite Yourcenar, citoyenne du monde*, textes réunis par M. Voda Capusan, M. Delcroix et R. Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2006, 267 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar citoyenne du monde », 2003										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Magda Ciopraga : « Yourcenar en Roumanie »			X			X	X		X	
Maria Rosa Chapparo : « "Le Changeur d'or" de Yourcenar : analyse de la figure de l' <i>homo viator</i> dans l'histoire culturelle de l'Europe bourgeoise »			X			X	X		X	
Maurice Delcroix : « Citoyenne de quel monde ? »			X			X	X		X	
Osamu Hayashi: « Traduire Yourcenar en japonais »			X			X	X		X	
Jung-Hwa Hong : « Le Kabuki et la construction narrative du texte et du personnage féminin dans "Le dernier amour du prince Genghi" »			X			X	X		X	
Andor Horváth : « L'archéologie du moi : le regard de la mémoire »			X			X	X			
Dionysis Kapsaskis : « Remarques préliminaires au sujet du cosmopolitisme dans la pensée "antimoderniste" de Yourcenar »			X			X	X			

Colloque international « Marguerite Yourcenar citoyenne du monde », 2003										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Liana Maria Mocan : « Thésée, <i>homo viator</i> , en quête de son identité héroïque »			x		x	x	x	x		
Maria Otilia Oprea: « La responsabilité envers la beauté du monde dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			x			x	x		x	
Marthe Peyroux : « La culture encyclopédique de Marguerite Yourcenar »			x			x	x		x	
Rémy Poignault : « Ariane d'île en île – un exil ? »			x			x	x		x	
Livia Titieni : « Voyage initiatique ou simple aventure : héros ou aventurier ? »			x			x	x	x	x	
	0	0	19	2	2	17	19	6	15	2

Intervenants Titre Intervention		Colloque international « Marguerite Yourcenar entre littérature et science » ²⁷ , 2003									
		Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
									Péritexte	Épitéxte	
May Chehab Avant-propos				X						X	X
Gilles Roquette : « <i>L'Œuvre au noir</i> : un patient labyrinthe entre science et technologie »			X								
Agnès Fayet : « La représentation de la maladie dans <i>L'Œuvre au noir</i> de Yourcenar »			X		X				X		
L. Primožich-Parslow : « Le miroir et l'œil chez Yourcenar ou comment l'art se marie à la science »		X	X		X				X	X	
Claude Benoît : « <i>Astronomie versus astrologie</i> : la lecture des astres dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> et <i>L'Œuvre au noir</i> »			X							X	
Colette Gaudin : « Le jeu de la cause et du hasard »			X							X	X
André Maindron : « Yourcenar, historienne de la médecine ? »			X						X	X	

²⁷ Actes du colloque international tenu à Nicosie (Chypre) les 17 et 18 octobre 2003, *Marguerite Yourcenar entre littérature et science*, textes réunis par May Chehab et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2007, 202 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar entre littérature et science », 2003										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Béren-gère Deprez et Brigitte Van Tiggelen : « Leçon de ténèbres avant les Lumières. Pensée scientifique et continuité intellectuelle dans <i>L'Œuvre au noir</i> de Marguerite Yourcenar et <i>Le rêve de d'Alembert</i> de Denis Diderot »			x			x	x		x	x
Rémy Poignault : « Marguerite Yourcenar et les spécialistes de l'Antiquité »	x		x				x		x	
May Chehab : « Le chaînon manquant de l'écriture »			x			x	x		x	
Maurice Delcroix : « "Obscurum per obscuris. Ignotum per ignotius" Le savoir médiéval dans l'œuvre de Yourcenar »			x				x		x	
	1	1	11	0	2	9	11	6	9	3

Colloque international « Marguerite Yourcenar et l'univers poétique » ²⁸ , 2004										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Tsutomu Iwasaki : « Yourcenar au/et le Japon »	X		X			X	X		X	
L. Primozich-Parslow : « Les <i>juvenilia</i> yourcenariens entre reniement et remaniement »			X	X					X	
André Maindron : « L'art du sonnet dans <i>Les Charités d'Alcippe</i> »	X		X			X	X		X	
Georges Fréris : « La poéticité mythique dans <i>Feux de Yourcenar</i> »		X	X		X	X		X		
Monica Romagnolo : « Yourcenar et le poème en prose : mythe et écriture dans <i>Feux</i> »	X	X	X		X	X	X	X	X	
Dumitra Baron : « "Voici que le silence..." Pour une poétique de l'absence dans <i>Les Charités d'Alcippe</i> et <i>Feux de Yourcenar</i> »		X	X			X	X		X	
Kajsa Andersson : « Yourcenar et l'héritage de l'univers poétique paternel d'après le carnet manuscrit inédit de M. de Crayencour »			X			X	X		X	

²⁸ Actes du colloque international tenu à Tokyo (Japon) du 9 au 12 septembre 2004, *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*, textes réunis par O. Hayashi, N. Hiramatsu et R. Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2008, 396 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar et l'univers poétique », 2004										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Pascal Caron : « Le poème et la danse chez Yourcenar »		X	X		X	X	X		X	
Maria Cavazzuti : « Le mythe d'Ulysse, une métaphore de l'univers poétique de Yourcenar »			X		X	X	X		X	
Achmy Halley : « Yourcenar, poète au-delà du poème »			X			X	X		X	
Mireille Brémond : « Pindare et Yourcenar »	X	X	X		X	X	X		X	X
Maria Orphanidou-Frérís : « Moderniser la traduction : Yourcenar, traductrice des poètes grecs de l'antiquité »			X		X	X	X			
Francesca Melzi D'Eril : « La présence de la poésie italienne de la Renaissance dans l'œuvre de Yourcenar : analyse des sources et des aspects intertextuels (Aristote et Tasse) »			X			X	X		X	
Valentina Mazza : « Analyse de la traduction du chant XXVI de <i>L'Enfer</i> de Dante (VV 94-142) : la condition de l'errance dans l'œuvre et la vie de Yourcenar »		X	X		X	X	X		X	X

Colloque international « Marguerite Yourcenar et l'univers poétique », 2004										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex te	
Walter Wagner : « Sure les traces de Rilke dans <i>Alexis</i> »			X			X	X	X	X	X
Osamu Hayashi : « Yourcenar et la poésie du <i>haïku</i> »		X	X			X	X		X	
Yasuko Kudawara : « Yourcenar et la poéticité du <i>no</i> : remarques sur la traduction de <i>Cinq</i> <i>no modernes</i> de Mishima »		X	X		X	X	X	X	X	X
Jean-Pierre Castellani : « Réception, traduction et influence des sonnets de Yourcenar en Argentine »			X			X	X		X	
Élène Cliche : « Yourcenar et la poésie d'Hortense Flexner »		X	X		X	X	X		X	
Jeanine S. Alesch : « Yourcenar, traductrice d'Hortense Flexner »			X			X	X		X	
Francesca Reggiani : « "Au voisinage du roc et de la vague" : Yourcenar traductrice d'Hortense Flexner »		X	X		X	X	X		X	
Francesca Counihan : « Yourcenar, Hortense Flexner : croisements poétiques »		X	X		X	X	X		X	X

Colloque international « Marguerite Yourcenar et l'univers poétique », 2004										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Maria Căpușan : «Yourcenar et le théâtre poétique »			x		x	x	x	x		
Naoko Hiramatsu : « "Carrefour des songes" : la poétique du <i>nô</i> dans l'œuvre théâtrale de Yourcenar »			x			x	x	x		
Horia Căpușan : « Deux âmes dans la poitrine du personnage yourcenarien »			x		x	x	x	x		
Hye-k Lee : « La spiritualité poétique dans l'œuvre de Yourcenar »			x			x	x	x		
Agnès Fayet : « Dans le sillage de la contre- réforme. Poétique visuelle dans <i>Anna, soror...</i> de Yourcenar »			x			x	x	x		
Y. C. Viñas Del Palacio : « Yourcenar ou l'alchimie du verbe »			x			x	x	x		
May Chehab: "Le coup de dés de Yourcenar: la poétique du hasard »			x	x		x	x	x		
Maurice Delcroix : « La poéticité de la nuit des temps »			x			x	x	x		
	4	11	30	2	13	30	28	9	27	5

Colloque international « Marguerite Yourcenar sulle tracce "des accidents passagers" » ²⁹ , 2004										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Eleonora Pinzuti : Premessa			X						X	
Béatrice Didrier : « Intertextualités. Références littéraire, picturales et musicales dans <i>Souvenirs pieux</i> »			X			X		X		
Betrice Sica : « "Coincidentia oppositorum". Tra mito e storia, eternità e tempo »			X		X			X		
Eleonora Pinzuti : « Il paradosso mimetico di Marguerite Yourcenar »			X			X		X	X	X
Monica Fanetti : « "Il ne s'agit pas de moi". Ampliare un'autobiografia, umanizzare la storia »			X			X		X	X	
Maria Grazia Cossu : « L'indicibile assenza. La madre, il labirinto, le carceri di Piranesi »		X	X		X			X	X	X
Anne-Yvonne Julien : « À l'ombre des "destinés". <i>Archives du Nord</i> et l'accident de Paris-Versailles de mai 1842 »			X		X	X	X		X	
Elisabetta De Troja : « L' <i>Alexis</i> fra tradizione e innovazione »			X		X			X	X	
Nicola Turi : « Leggendo Mishima »			X			X			X	

²⁹ Actes des journées d'étude tenues à Firenze, les 18 et 19 octobre 2004, *Marguerite Yourcenar sulle tracce degli "accidents passagers"*, sous la direction d'Eleonora Pinzuti, Roma, Bulzoni, 2007, 297 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar sur la trace "des accidents passagers" », 2004										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse socio-critique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
G. Giramonti Greco : « "La possibilité de telles heures ne renâtra jamais pour moi" . Proust, Yourcenar et le modèle Combray »			X			X		X	X	X
Marguerita Pascucci : « Della complicità. Forme e figurazioni in <i>Fuochi</i> »			X		X	X		X	X	
Françoise Bonali-Fiquet : « Révolte et compassion dans <i>L'Œuvre au noir</i> »		X	X		X	X		X	X	
Bérenghère Deprez : « "C'è di meglio da fare per mettere al mondo l'avvenire" . La donna tragica di Yourcenar »			X			X			X	
Gianni Venturi : « Marguerite e il sogno dell'arte »			X			X		X	X	X
Paolo Orvieto : « Il mito, Elettra e Teseo »			X	X				X	X	
Marco Lombardi : « "Pia e Alceste" . Il teatro della coppia »			X			X		X	X	
Laura Barile : « <i>Il Mistero di Alceste</i> . Euripide e Yourcenar »			X			X		X	X	
P. Alexandre-Bergues : « <i>La Couronne et la Lyre</i> . Y. et le genre de l'Anthologie »			X		X	X		X	X	X
Camillo Favarsani : « "Ma se un discoirde accento..." Nota comparativa su qualche traduzione francese de <i>L'Infinito</i> »			X			X		X	X	X
	0	2	19	1	7	17	1	16	15	6

Intervenants Titre Intervention		Colloque international « Yourcenar. 1934 : un roman romain » ³⁰ , 2004										
Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste			
							Péritexte	Épitéxte				
J.-P. Castellani - L. Brignoli Synthèse introductive		X					X	X				
Loredana Primozich : « Du vrai visage de Marcelle : chronique d'un attentat masqué »		X			X	X	X	X				
Alexandre Terneuil : « <i>Dernier du rêve</i> , entre écriture idéologique et esthétique romanesque »	X	X				X	X	X				
Nicolas Di Meo : « Dépossessions et stratégies alternatives dans <i>Dernier du rêve</i> »	X	X				X	X	X	X			
Gabriel Maes : « Yourcenar : l'Italie de <i>Dernier du rêve</i> et ses profondeurs »	X	X			X	X		X				
Luc Rasson : « "Leur sale argent" : une lecture économique de <i>Dernier du rêve</i> »	X	X				X		X	X			
Maurice Delcroix : « <i>Roma, amor</i> : Marguerite Yourcenar et Amexis Curvers »	X	X				X		X				
Cristiana Tescula : « Les cierges, les églises et la figuration de la divinité dans <i>Dernier du rêve</i> et <i>Les Songes et les Sortes</i> »		X				X		X	X			

³⁰ Actes des journées d'étude consacrées à *Dernier du rêve*, tenues les 3 et 4 décembre 2004, à l'Academia Belgica de Roma, *Yourcenar, 1934 : un roman romain*, textes réunis dans le *Bulletin SIEY* n. 26, 2004, pp. 77-244.

Colloque international « Yourcenar. 1934 : un roman romain », 2004										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex te	
André Maindron : « Des femmes et de la politique »			X			X	X	X	X	
Mireille Brangé : « Cinéma Mondo, Cinéma Mundus : le cinéma point aveugle de <i>Dernier du rêve</i> »			X			X	X		X	
Maria Capusan : « Pour une poétique de la violence, du récit à la scène <i>Dernier du rêve</i> et <i>Rendre à César</i> »	X		X			X	X			
Bérengère Deprez : « "Tout simplement ce qu'il a vu". Images du fascisme dans <i>Ce que j'ai vu à Rome</i> d'Henri Béraud (1929) et <i>Dernier du rêve</i> de Marguerite Yourcenar »	X		X				X	X	X	X
Maria Rosa Chiapparo : « Mythe et politique dans la 1 ^{ère} édition de <i>Dernier du rêve</i> : D'Annunzio archétype de la mythologie fasciste »	X		X			X	X			
Agnès Fayet : « Le traitement métaphorique de la maladie dans <i>Dernier du rêve</i> de M. Yourcenar et dans <i>La Peste</i> d'Albert Camus »			X				X	X	X	X
Sabine Hillen : « Yourcenar et Montherlant. Deux romanciers face au totalitarisme des années 50 »			X				X			X
	8	0	15	0	0	6	14	10	11	6

Intervenants		Colloque International « Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar » ³¹ , 2005									
Titre Intervention		Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
									Péritexte	Épitéxte	
Rémy Poignault : « Le pouvoir du prince et les complots. Le prince et le tyran »		x		x						x	
Bérengère Deprez : « L'importance du prince. Lectures croisées de Yourcenar et de Machiavel »				x			x			x	x
Brian Gill : « Le pouvoir des maximes »				x			x		x	x	
Kyeong-Mi Kim-Bernard : « Deux hommes d'État hors du commun chez Yourcenar : Hadrien et Genghi »				x					x	x	
Ricardo Santiago Torre : « L'écriture mythique du pouvoir dans <i>Feux de Marguerite Yourcenar</i> »				x		x		x		x	
Mireille Brémond : « Que sont tous ces chefs devenus ? »				x				x			
Osamu Hayashi : « <i>Nouvelles Orientales</i> : une autre diagnostique de l'Europe ? »				x			x	x	x	x	

³¹ Actes du colloque international tenu à Maynooth (Dublin), du 3 au 5 novembre 2005, *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par Francesca Counihan et Deprez, Bérengère (dir.), Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, PIE/Peter Lang, 2006, 272 pp.

Colloque International « Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 2004										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Tanguy De Wilde D'Estimael : « La conception des relations internationales chez Marguerite Yourcenar »			X				X		X	
Valeria Sperti : « "Forces du passé et forces de l'avenir". L'écriture du pouvoir dans les essais yourcenariens entre 1929 et 1945 »			X				X	X	X	
Alexandre Terneuil : « Réflexions sur la question juive de Marguerite Yourcenar »		X	X	X		X	X	X	X	
Walter Wagner : « Vivre en rupture de ban. Yourcenar et la société de consommation »			X				X		X	
Fabienne Viala : « Allégorie politique, allégorie philosophique chez Marguerite Yourcenar »			X					X		
Edith Perry : « Savoir et pouvoir dans <i>L'œuvre au noir</i> »			X			X			X	
Anne Berthelot : « Zénon et le prieur. Entre hérésie et politique, deux visages d'une libre pensée »			X				X			

Colloque International « Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 2005										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Natalia Falkiewicz : « Le pouvoir compromis des anabaptistes de <i>L'œuvre au noir</i> à la lumière de la peinture de Bosch et de Breughel »		X	X		X		X	X	X	
Mireille Douspis : « De l'ébauche à la représentation du capitalisme dans "D'après Dürer" et <i>L'Œuvre au noir</i> »			X	X			X			
Livia Titieni : « L'image des souverain(e)s dans <i>La Princesse de Clèves</i> et <i>L'Œuvre au noir</i> »		X	X		X	X		X	X	X
Anne Boissier : « Entre continuité et distance. La place de la noblesse dans <i>Le Labyrinthe du monde</i> »		X	X		X		X	X	X	
André Maindron : « Le peuple de Madame Yourcenar »			X			X	X			
Nicolas Di Méo : « La critique du pouvoir dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar à partir des années 1950 »			X			X	X		X	

Colloque International « Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », 2005										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Marie-Christine Paillard : « L'usure du pouvoir dans l'œuvre yourcenarienne. Fin du règne, fin de race, fin d'un monde »			x				x		x	
Olivier Salazar-Ferrer : « Création, puissance impériale et humanisme chez Marguerite Yourcenar »			x			x	x		x	x
Maurice Delcroix : « De la filière communiste aux pouvoirs de Nathanaël »			x		x		x		x	
Francesca Counihan : « Pouvoir social et exclusion. La voix des marginaux »			x				x		x	
L. Primozich-Parslow : « Figures du marginal »	x		x			x	x		x	
Andrea Hynynen : « La résistance du personnage yourcenarien face à l'hégémonie homosexuelle »			x				x		x	
	2	4	26	2	5	10	19	12	21	3

Intervenants Titre Intervention		Colloque international « Le Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy » ³² , 2006									
	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Épitéxte		
Bruno Blanckeman Préface			X			X	X		X		
Colette Gaudin : « Contre la Décadence, le réenchantement du monde »			X		X	X	X		X		
Laura Brignoli : « Ce que peut l'écriture : Marguerite Yourcenar face à son temps »			X		X	X	X		X		
Bérengère Deprez : « "Ce plaisir un peu plus secret qu'un autre". Variations sur le thème de l'homosexualité chez M. Yourcenar »			X		X	X	X	X	X		
Vincente Torres Mariño : « De la difficulté d'être (homosexuel) : <i>Alexis ou le traité du vain combat</i> »			X			X	X	X	X		
Agnès Fayet : « Marguerite Yourcenar et la non-violence : un combat littéraire d'avant-garde »			X		X	X	X		X		
Pierre-Louis Fort : « "Sans distinction d'espèce" : le temps des animaux »			X		X	X	X				

³² Actes du colloque international tenu à Cerisy-la-Salle du 3 au 10 juin 2006, *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Presses Universitaires de Rennes, éd. PUR, 2007, 372 pp.

Colloque international « Le Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy », 2006										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychoanalytique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Philippe Berthier : « "Regarder les images jusqu'à les faire bouger" »			X			X	X	X	X	
André Maindron : « Yourcenar, le temps d'un beau château »			X			X	X	X		
Françoise Bonali-Fiquet : « Du temps mythique au temps historique dans <i>Électre ou la chute des masques</i> »			X			X	X	X	X	X
Catherine Douzou : « Les récits dans le théâtre de M. Yourcenar »			X			X	X	X	X	
Carminella Biondi : « Réalité et fiction spatio- temporelles dans <i>Le Coup de grâce</i> »			X			X	X	X	X	
May Chehab : « Le décentrement yourcenarien du moi : autobiographie, généalogie et philosophie »			X			X	X	X	X	
Laurent Demanze : « Marguerite Yourcenar : une géologie de soi »			X			X	X	X	X	
Anne-Yvonne Julien : « La part d'éternel dans <i>Quoi ? L'Éternité</i> de Yourcenar »			X			X	X	X	X	X

Colloque international « Le Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy », 2006										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Sjef Houppermans : « Le temps et ses intermittences chez Yourcenar »			X			X	X		X	
Jean-Pierre Castellani : « Représentation et écriture de l'intime dans la correspondance de M. Yourcenar »			X			X	X		X	
Rémy Poignault : « L'antiquité dans la correspondance de Yourcenar (1951-1962) dans le sillage de <i>Mémoires d'Hadrien</i> »			X	X		X	X		X	
Bruno Blanckeman : « M. Yourcenar boute-en- plume ? L'humour dans la correspondance »		X			X		X		X	
Pierre Bazantay : « Marguerite et Raymond »			X			X	X		X	X
Aurélie Adler : « Devenir du modèle autobiographique yourcenarien »			X			X	X		X	X
Stéphane Macé : « Les calculs de Zénon »		X			X	X	X	X		
Éliane Dezon-Jones : « Marguerite Yourcenar ou la politique du texte brûlé »			X	X		X	X		X	
Sabine Loucif : « M.Y. face à la postérité : étude de réception transculturelle (France, Belgique, Etats-Unis) »			X			X	X		X	
	0	2	24	2	7	24	24	13	22	4

Colloque international « Identité et altérité chez Marguerite Yourcenar » ³³ , 2008										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Nicolas Di Meo : « Individu et individualisme dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar »			x				x		x	x
Claude Benoît : « Quand <i>Je</i> est un <i>autre</i> ou l'identité dans l'altérité. À propos d' <i>Une belle matinée</i> de Marguerite Yourcenar »			x				x		x	x
Mireille Brémond : « Dieu, tu n'es jamais aussi beau que sur une face humaine »			x			x			x	
Agnès Fayet : « Yourcenar ou les voies secrètes du mysticisme »	Pas d'article dans les actes									
Bérengère Deprez : « "Je ne trouve plus qu'en me cherchant ailleurs". Identité et altérité dans l'œuvre de M. Yourcenar »	Pas d'article dans les actes									
Mireille Douspis : « <i>Un homme obscur</i> : un roman <i>autre</i> dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar »			x			x			x	x

³³ Actes du colloque international tenu à l'Université d'Utrecht, les 18 et 19 avril 2008, *Identité et altérité chez Marguerite Yourcenar*, rédacteurs Rémy Poignault et Maurice Delcroix, textes présents sur le site : www.revue-relief.org, Archives, Vol. 2, n.2, 2008, 290 pp.

Colloque international « Identité et altérité chez Marguerite Yourcenar », 2008										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychoanalytique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Épitéxte	
Camiel Van Woerkum : « Marguerite Yourcenar et ses alter-Ego(n)s) stylistiques : une lecture psychocritique de l'œuvre yourcenarienne »			X		X	X			X	
Maurice Delcroix et Catherine Gravet : « Alexis Curvers et Marguerite Yourcenar au temps de l'amitié »			X				X		X	
Rémy Poignault : « M. Yourcenar et le projet d'opéra de Wells Hively »			X	X			X		X	
Bruno Blanckeman : « Centrer/cadrer : un usage de la correspondance face à l'œuvre »			X				X		X	
Sief Houppermans : « Confrontation entre Marguerite Yourcenar et une autre grande dame : Isabelle de Charrière »			X		X				X	X
May Chehab : « L'effet, c'est moi : Marguerite Yourcenar lectrice de Nietzsche »			X			X			X	X
Maria Rosa Chiapparo : « Une relecture pirandellienne de <i>Dernier du rêve</i> »			X	X		X		X	X	X
	0	0	11	2	2	5	5	2	11	6

Colloque international « Marguerite Yourcenar et la culture du masculin » ³⁴ , 2010										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Marc-Jean Filaire Introduction			X				X		X	X
Rémy Poignault : « Thésée ou l'impossible idéel masculin »			X			X		X		
Maria Antonietta Masiello: « Les femmes à côté des hommes dans <i>Il Decameron</i> et <i>L'Œuvre au noir</i> »			X			X		X		X
Florin Oprescu : « Le masculin confessant et l'Histoire chez M. Yourcenar et Vintil Horia »			X			X		X		X
Osamu Hayashi : « L'amour masculin chez M. Yourcenar et Y. Mishima. Lecture comparée de <i>Mémoires d'Hadrien</i> et des <i>Amours interdites</i> »	X		X			X		X		X
Shintaro Mori : « Yourcenar, Genji et Don Juan »			X			X			X	X
Jane Southwood : « Voyages réels et spirituels dans l'œuvre de M. Yourcenar : le rapport au masculin »			X					X		

³⁴ Actes du colloque international tenu à l'Université de Nîmes, les 17 et 18 juin 2010, *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, textes réunis par Marc-Jean Filaire, Nîmes, Lucie Editions, 2011, 290 pp.

Colloque international « Marguerite Yourcenar et la culture du masculin », 2010										
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychocritique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste
								Péritexte	Építex-te	
Anne Boissier : « Ulysse au pays de Circé. L'image du masculin : du genre "éclaté" à la "vue sur la vie" »	X	X	X			X	X	X		
Tanja Petrov : « Marguerite Yourcenar et la culture du masculin. Le ou les sexes de l'écriture »	X	X	X				X	X	X	
Andrea Hynynen : « La masculinité conformiste redoutable »	X	X	X			X			X	
Éléonore Antzenberger : « L'Homme, figure du neutre dans le couple yourcenarien : <i>Le Premier soir</i> »	X	X	X	X			X		X	
Mireille Douspis : « Une aristocrate déchu en quête de virilité dans <i>Le Coup de grâce</i> . L'archétype fasciste du genre masculin : Éric von Lhomond »		X	X			X	X	X	X	
Nicolas Di Méo : « Distance et complexité : les personnages masculin dans les romans de Marguerite Yourcenar »			X			X	X	X	X	

Colloque international « Marguerite Yourcenar et la culture du masculin », 2010											
Intervenants Titre Intervention	Édition du texte	Analyse lexicale et sémantique	Analyse herméneutique	Analyse génétique	Analyse pragmatique	Analyse psychoanalytique	Analyse sociocritique	Étude du paratexte		Étude comparatiste	
								Péritexte	Építex-te		
Tommaso Meldolesi : « Représentation du masculin et par conséquent du féminin dans une nouvelle orientale de M. Yourcenar : <i>Wang-Fô face à l'empereur, À Ling et à sa femme</i> »			x			x				x	
André-Alain Morello : « <i>Denier du rêve</i> , l'opéra romain de Marguerite Yourcenar ou la défaite des hommes »		x	x			x	x			x	
Camille van Woerkum : « Personnages masculins et féminins dans le chapitre "Les sentiers enchevêtrés" de <i>Quoi ? L'Éternité</i> de Marguerite Yourcenar »		x	x		x		x			x	
Alexandre Terneuil : « <i>L'œuvre au masculin/féminin</i> , dialogue sur le genre entre Marguerite Yourcenar et André Delvaux à propos du film <i>L'Œuvre au Noir</i> »			x			x	x			x	
Marc-Jean Filaire : « <i>Le Coup de grâce</i> et <i>La mort à Venise</i> : la fin du masculin »			x				x			x	
	1	6	18	1	1	12	10	11	16		6

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Œuvres de Marguerite Yourcenar

- YOURCENAR Marguerite, *La Nouvelle Eurydice*, Paris, Bernard Grasset, 1934.
- YOURCENAR Marguerite, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, collection NRF, 1968.
- YOURCENAR Marguerite, *El Alquimista*, traduction de V. Villecampa, Plaza y Janés, Barcelona, 1971.
- YOURCENAR Marguerite, *Denier du rêve*, Paris, Gallimard, Collection NRF, 1971.
- YOURCENAR Marguerite, et ROSBO, Patrick de, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972.
- YOURCENAR Marguerite, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, collection NRF, 1974.
- YOURCENAR Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, collection NRF, 1977.
- YOURCENAR Marguerite, *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, collection NRF, 1977.
- YOURCENAR Marguerite, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, collection NRF, 1978.
- YOURCENAR Marguerite, *Feux*, Paris, Gallimard, Collection NRF, 1974.
- YOURCENAR Marguerite, *Mishima ou la Vision du vide*, Paris, Gallimard, Collection NRF, 1980.

- YOURCENAR Marguerite « Le Japon de la mort choisie », dans *L'Express*, n. 1494, 23-29 février 1980, pp. 46-49.
- YOURCENAR Marguerite, *Opus nigrum*, traduction d'Emma Calatayud, Alfaguara, Madrid, 1981.
- YOURCENAR Marguerite, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1982 [Contient, outre un avant-propos de l'auteur, une chronologie et une bibliographie].
- YOURCENAR Marguerite, *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982.
- YOURCENAR Marguerite, *Carnet de Notes de Mémoires d'Hadrien* , dans *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
- YOURCENAR Marguerite, *Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984.
- YOURCENAR Marguerite *Un homme obscur*, « Postface », Paris, Gallimard, 1985.
- YOURCENAR Marguerite, *Quoi ? L'Eternité*, Paris, Gallimard, 1988.
- YOURCENAR Marguerite, *Les Yeux ouverts*, entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980, 319 pp.
- YOURCENAR Marguerite, *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989.
- YOURCENAR Marguerite, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- YOURCENAR Marguerite, *Le Temps, ce grand sculpteur, Essais et mémoires*, Avant-propos de l'éditeur, Paris, Gallimard édition "La Pléiade", 1983.
- YOURCENAR Marguerite, *Lettres à ses amis et quelques autres* , Edition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami avec la collaboration d'Elyane Dezon-Jones, Paris, Gallimard, 1995.

- YOURCENAR Marguerite, *Sources II*, Texte établi et annoté par Elyane Dezon Jones, présenté par Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 1999.
- YOURCENAR Marguerite, *Rendre à César*, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971.
- YOURCENAR Marguerite, *Marguerite Yourcenar, D'Hadrien à Zénon, correspondance 1951-1956*, texte établi et annoté par Colette GAUDIN et Rémy POIGNAULT, avec la collaboration de Joseph BRAMI et Maurice DELCROIX, édition coordonnée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde, préface de Josyane Savigneau, Paris, Gallimard, 2004.
- YOURCENAR Marguerite, *Marguerite Yourcenar, Une volonté sans fléchissement, correspondance 1957-1960*, 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.
- YOURCENAR Marguerite, *Persévérer dans l'être : Correspondance 1961-1963 (D'Hadrien à Zénon, III)*, texte établi et annoté par Joseph BRAMI et Rémy POIGNAULT, avec la collaboration de Maurice Delcroix, Colette Gaudin et Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 2011.

Œuvres sur Marguerite Yourcenar

- AA. VV., *Nathanaël pour compagnon*, « Dix études sur *Un homme obscur* de Marguerite Yourcenar », publié par le Groupe Yourcenar d'Anvers, *Bulletin de la SIEY* n. 12.
- ALLAMAND Carole, *Marguerite Yourcenar. Une écriture en mal de mère* , Paris, Imago, 2004.
- ANDERSSON Kajsa, *Le "don sombre". Le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1989.
- BIONDI Carminella, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement* , Pisa, Goliardica, 1997.
- BLANCHET-DOUSPIS Mireille, *L'Influence de l'histoire contemporaine dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* , Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2008.
- BLOT Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1980.
- BONALI-FIQUET Françoise, *Réception de l'Œuvre de Marguerite Yourcenar : Essai de bibliographie chronologique (1922-1994)*, Tours, SIEY, 1994.
- BONALI-FIQUET Françoise, *Marguerite Yourcenar: Essai de bibliographie chronologique (1995-2006)*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2007.
- BONALI-FIQUET Françoise, *Marguerite Yourcenar. Fragments d'un album italien*, Parma, Battei, 1999.
- BRIGNOLI Laura, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années Trente*, Pisa, Pacini Editore, 1997.
- BRIGNOLI Laura, *Denier du rêve de Marguerite Yourcenar: la politica, il tempo, la mistica*, Firenze, Le Lettere, coll. La Nuova Meridiana, 1999.

- CHIAPPARO Maria Rosa, *Denier de rêve : transfiguration d'une œuvre*, mémoire DEA, Université de Tours, 1995.
- CHIAPPARO Maria Rosa, *Marguerite Yourcenar et la culture italienne de son temps*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2002.
- COUNIHAN Francesca, *L'Autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, thèse manuscrite, Paris VIII, 1998.
- DUMAIS-LVOWSKI Christian, *La promesse du seuil. Un voyage avec Marguerite Yourcenar*, Arles, Actes Sud, 2002.
- DASILVA RÊGO Isabel, *Marguerite Yourcenar en Portugal. Algunos aspectos de su repressão*, Université de Aveiro, 1999.
- DEPREZ Bérengère, *Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurgie*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2003.
- DEPREZ Bérengère, *Kilomètre 7*, Avin, Luce Wilquin, 2006.
- DEPREZ Bérengère, *Marguerite Yourcenar and the USA. From Prophecy to Protest*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, Peter Lang, 2009.
- DIBRA Flladina, « L'image de la mère dans *Le lait de la mort* de Marguerite Yourcenar », Mémoire de Diplôme d'Etudes Françaises, sous la direction de M. Jean-Louis Beylard-Ozeroff, Université de Genève, Faculté de Lettres, mars 2009.
- DORÉ Pascale, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999.
- DUPONT Florence, *Adieu à Marguerite Yourcenar. Nouvelles Occidentales*, Paris, Les Éditions des Femmes, 1978.

- EBERMANN Helga, *L'image de l'histoire dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, 1999.
- GALEY Matthieu, *Journal 1953-1974*, tomes I et II, Paris, éd. Bernard Grasset, 1987.
- GAUDIN Colette, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam, Atlanta, GA, éd. Rodopi, 1994.
- GIORGI Giorgetto, *Mito, Storia, Scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milano, Bompiani, 1995.
- GOSLAR Michèle, *Qu'il eût été fade d'être heureux*, Bruxelles, Editions Racine, 1998.
- GRONAU Dietrich, *Marguerite Yourcenar Wanderin im Labyrinth der Welt*, Munich, Heyne Verlag, 1992.
- GUERINI Rosalba, *Elementi ne L'Œuvre au noir di Marguerite Yourcenar*, Report I, Università di Verona-Istituto di Linguistica e Lingue straniere, Verona, Libreria Editrice Universitaria, 1989.
- HÖRMANN Pauline A.H., *La Biographie comme genre littéraire, Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Rodopi, 1996.
- KINCAID Martine J., *Yourcenar dramaturge. Microcosme d'une œuvre*, Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, vol. 145, Éd. Peter Lang, 2005, pp. 120.
- JULIEN Anne-Yvonne, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Ecritures, 2002.
- JULIEN Anne-Yvonne, *Marguerite Yourcenar du Mont-Noir aux Monts-Déserts. Hommage pour un centenaire, Collection Les Cahiers de la NRF*, Paris, Édition Gallimard, 2003.

- LALONDE Robert, *Un Jardin entouré de murailles*, Montréal, Boréal, 2002.
- LEVILLAIN Henriette, *Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992.
- LIVI Grazia, *Narrare è un destino. Fra scelte e passioni: Virginia Woolf, Karen Blixen, Dolores Prato, Marguerite Yourcenar, Ety Hillesum*, Milano, Edizioni La Tartaruga, 2002.
- MELZI D'ERIL Francesca, *Dans le laboratoire de Marguerite Yourcenar*, Fasano, Schena Editore/Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2001.
- PAPADOPOULOS Christiane, *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Thèse de doctorat, Berne, Éd. Peter Lang S. A., 1988.
- PÉTILLON Pierre-Yves, *La Grand-route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979.
- POIGNAULT Rémy, *Le personnage d'Hadrien dans Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Tours, 1982.
- POIGNAULT Rémy, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, histoire et mythe*, Bruxelles, coll. Latomus, 1995.
- PONT Carmen Ana, *Yeux ouverts, yeux fermés : la poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, éd. Rodopi, 1984.
- PRÉVOT Anne-Marie, *Dire, sans nommer : étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris/Budapest/Turin, L'Harmattan, 2003.
- PROUST Simone, *L'autobiographie dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 1997.

- ROSBO Patrick, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972.
- SARDE Michèle, *Vous, Marguerite Yourcenar, La passion et ses masques*, Paris, Editions Robert Laffont, 1995.
- SAVIGNEAU Josyane, *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990.
- SHIOONO Nanami, *Histoire des Romains*, Tokyo, Shinchôsha, 1992-2006.
- SONNEVILLE Louis, *Marguerite Yourcenar de retour en Flandre*, Lille, Centre Régional de Documentation Pédagogique, 1981.
- SOUSA AGUIAR DE MEDEIROS Ana Maria, *Les visages de l'autre. Alibis, Masques et Identité dans Alexis ou le traité du vain combat, L'Œuvre au noir et Mémoires d'Hadrien*, New York, Washington/Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Win, Paris, éd. Peter Lang, 1996.
- SUGA Atsuno, *Yourcenar no Kotsu*, Tokyo, Kawade-Shobo, 1996.
- SUN AH PARK, *La Fonction du lecteur dans le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2003.
- TEXIER Jean-Claude, *Rencontre avec Marguerite Yourcenar*, La Croix, 19/20 septembre 1971.
- VENS Angelika, *Passé re-composé. Les formes de la représentation du passé dans l'œuvre de Yourcenar*, 2001.

Articles sur Marguerite Yourcenar

- AA. VV., actes du colloque non yourcenarien, interdisciplinaire et international tenu à Bologna et Firenze du 8 au 10 mai 2003, *La clôture*, textes réunis par Xavier-Laurent SALVADOR, Bologna, CLUEB, 2005, pp. 215-241.
- AUBRION Michel, « Marguerite Yourcenar ou la mesure de l'homme », article paru dans *Revue Générale*, CVI, 1, 1970, pp. 1-14.
- BAGLIOLO Giovanni, «Yourcenar scolpita nel tempo», *La Stampa*, Torino, 19 décembre 1987, p. 3.
- BARZILAI-TIERELINCK, « Marguerite Yourcenar, un humanisme tourné vers l'inexpliqué », dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Française*, Tome LVIII, n. 3-4, 1980, Bruxelles.
- BERGER Michèle, « Nathanaël ou l'art de faire mourir », *Bulletin de la SIEY* n. 4, 1989, pp. 9-23.
- BENOÎT Claude, « La mort dans les *Nouvelles Orientales* », *Sud*, hors série, mai 1990, pp. 155-163.
- BENOÎT Claude, « De l'image du moi à l'image du monde », *Ensayos de Literatura Europea e Hispanoamericana*, textes réunis par Félix Menchacatorre, 1990, pp. 39-47.
- BENOÎT Claude, « Marguerite Yourcenar : de la première à la troisième personne », *Bulletin de la SIEY* n. 3, 1989, pp. 35-50.
- BERTHELOT Anne, « Matière et forme : Zénon, ou l'homme sans qualités », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, vol. II, pp. 239-250.

- BERTHELOT Anne, « Femmes-fantômes, femmes-fantasmes : l'ombre portée de la féminité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture femme ?*, op. cit., pp. 157-164.
- BIONDI Carminella, « Morire ad occhi aperti : l'iniziazione degli eroi yourcenariani », *Giornata Internazionale di Studi o sull'opera di Marguerite Yourcenar*, Pavia, Ibis, 1986, (supplement au n. 5 de *Il Confronto letterario*), pp. 47-58.
- BIONDI Carminella, « Mourir à Münster : l'envers d'une utopie religieuse dans *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar », dans *Requiem pour l'utopie. Tendances autodestructrice du paradigme utopique*, textes réunis par C. Imbroscio, Pisa, éd. Libreria Goliardica, 1986, pp. 153-159.
- BIONDI Carminella, « Neuf mythes pour une passion », dans *Mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *Bulletin de la SIE Y* n. 5, 1989, pp. 27-33.
- BIONDI Carminella, « *Feux* di Marguerite Yourcenar: un'autobiografia che indossa panni antichi », dans *Tradizione dell'Antico nelle letterature e nelle arti d'Occidente*, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Parma, Parma, 1990, pp. 550-557.
- BLANCKEMAN Bruno, « Marguerite Yourcenar, femme de lettres. Sur la correspondance de l'écrivain », <http://www.farum.it/publiforumv/n/02/pdf/Blanckeman.pdf>, pp. 5-6.
- BLOT Jean, « Marguerite Yourcenar, *Quoi? L'Eternité* », dans *La Nouvelle Revue Française*, Paris, juin, 1989, pp. 99-100
- BJURSTRÖM Carl-Gustav, « Yourcenar parle de *L'Œuvre au noir* », dans *Quinzaine Littéraire*, 57, 1968, pp. 11-20
- BOISDEFFRE Pierre de, « Marguerite Yourcenar : *Archives du Nord* », dans *La Revue des deux mondes*, novembre 1977, pp. 357-368.

- BONALI-FIQUET Françoise, « Destin et liberté dans *Électre ou la chute des masques* », dans *Rencontres autour du théâtre, op. cit.*, pp. 99-108.
- BONALI-FIQUET, Françoise, « Rome mystique, Rome baroque », dans *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 59-70.
- BONALI-FIQUET Françoise, « Du “je” à “l'autre” dans *Le Labyrinthe du monde* », dans *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Maria José Vazquez De Parga, Tours, SIEY, 1995, Vol. II pp. 93-106.
- BONALI-FIQUET Françoise, « L'enfance retrouvée dans *Quoi ? L'Éternité* », dans Actes du colloque international *Le récit de l'enfance et ses modèles*, *op. cit.*, pp. 223-234.
- BOTS Wim J. A., « Marguerite Yourcenar au croisement des cultures », dans *La littérature française au croisement des cultures*, actes du colloque international tenu à l'Université Paris-Sorbonne, du 5 au 8 mars 2008, publiés par l'ADIREL, avec le concours du Centre National du Livre, « Travaux de littérature » (T. L. XXII), 2009, pp. 417-421.
- BRÉMOND Mireille, « Démocrite dans le miroir », dans *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Philologia*, Cluj, Roumanie, L, 2, 2005, n.10.
- BRÉMOND Mireille, « Marguerite Yourcenar ou le portrait impossible », dans *Opera romanica*, 6, 2005, Édition Universitatis Bohemiae Meridionalis (Rép. Tchèque).
- BRENNER Jacques, « Marguerite Yourcenar, historienne et romancière », dans *Histoire de la Littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard, 1978, pp. 241 -249.
- BRIGNOLI Laura, “L'«humanisme à base cosmique» di Marguerite Yourcenar: alcune figure di analogia nei Mémoires d'Hadrien”, dans *Il Confronto Letterario*, n.12, nov. 1989, pp. 443-471.

- BRIGNOLI Laura, « Images du temps et de l'espace dans Feux de Marguerite Yourcenar », dans *Retours du mythe. Vingt Etudes pour Maurice Delcroix* , réunies et publiées par Ch.Berg, W. Geerts, P.Pelckmans, B.Tritsmans, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 231-243.
- BRULOTTE Gaëtan, « Marguerite Yourcenar à la lettre », *Liberté*, vol. 36, n. 6, (222) 1995, p. 120-134.
- CARLIER Christophe, « La naissance d'un écrivain », dans *Bulletin de la SIEY* n. 6, 1990, pp. 33-42.
- CASTELLANI Jean-Pierre, « Le suicide dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », dans *Marguerite Yourcenar*, Sud, Hors Série, 1990, p. 144.
- CAVAZZUTI Maria, « Marguerite Yourcenar : *Souvenirs Pieux* ovvero *Le Labyrinthe du monde* », dans *Stadium*, n. 1, 1983, pp. 69-71.
- CAVAZZUTI Maria, « La dernière étape du voyage : le suicide », dans mélanges coordonnés par C. BIONDI et C. ROSSO, *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* , Pisa, ed. Lib. Goliardica, 1988, pp. 43-59.
- CAVAZZUTI Maria, « Le parcours du prieur des Cordeliers : du protagoniste de l'histoire à l'homme obscur », dans *Marguerite Yourcenar : L'Œuvre au noir* , études réunies par Anne-Yvonne Julien, « Roman 20-50 », 9 mai 1990, pp. 77-87.
- CAVAZZUTI Maria, « Zénon et le prieur des Cordeliers face à l'Histoire : l'écriture d'une renaissance désabusée », dans *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 121-132.
- CAVAZZUTI Maria, « Il priore dei Cordeliers : la storia di un'epoca letta dalla coscienza di un uomo », dans *Marguerite Yourcenar, storia, viaggio, scrittura, op. cit.*, pp. 49-64.

- CHEHAB May, « Le chaînon manquant de l'écriture », dans *Marguerite Yourcenar entre Littérature et Science*, textes réunis par May Chehab et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2007, pp. 157-174.
- CHEHAB May, « Le décentrement yourcenarien du moi », dans *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Presses Universitaire de Rennes, éd. PUR, 2007, pp. 179-195.
- CHEHAB May, « La déduction du 'moi' et l'impossible autobiologie », dans *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par R. Poignault, V. Torres, J.-P. Castellani, M. R. Chiapparo éd., Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, pp. 75-88.
- CHIAPPARO Maria Rosa, « *Denier du rêve* et la démystification de la Rome fasciste », dans *Bulletin de la SIEY* n. 24, 2003, pp. 29-48.
- CHIAPPARO Maria Rosa, « De la définition d'un genre: la réception de *Mémoires d'Hadrien* à sa parution et la question de l'histoire », dans *Francofonia*, n. 47, 2004, pp. 59-82.
- CORNIUDET Sabine « Genèse d'un personnage yourcenarien », dans *Bulletin de la SIEY* n. 17, 1996, pp. 85-105.
- CLÉMENT Catherine, « L'androgynie imaginaire de Marguerite Yourcenar », article paru dans *Magazine littéraire*, 153, Octobre 1979, pp. 19-20.
- CLICHE Élène, « Marguerite Yourcenar et l'écologie », dans *Bulletin CIDMY* n. 2, Bruxelles, 1990, 116 pp.
- COCHE DE LA FERTÉ Étienne, « Madame Yourcenar et les scrupules du poète », dans *Cahiers des Saisons*, Paris, 1964, n. 38, pp. 301-305.
- CORTI Maria, « Con Marguerite nel '600 », article paru dans *La Repubblica*, le 22 Octobre 1989.

- COUNIHAN Francesca, « Analyse artistique et expérience esthétique : les approches critiques de Marguerite Yourcenar », dans *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, op. cit., pp. 129-140.
- DAMIANI Rolando, « La Yourcenar nel labirinto » (« Yourcenar dans le labyrinthe »), dans *Il Gazzettino*, Venezia, 19 décembre 1987, p. 3.
- DE FEYTER Patrick, « Histoire sacrée et histoire profane : Zénon et Nathanaël ou l'appétit absolu », dans *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 41-53.
- DELCROIX Maurice, « La mort dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar », dans *La mort en toutes lettres*, Actes du colloque organisé par le Département de Littérature comparée de l'Université De Nancy 11, Presses Universitaires de Nancy, 1983, pp. 205-215.
- DELCROIX Maurice, « Mythes et histoires, mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin de la SIEY* n. 5, 1989, pp. 89-110.
- DELCROIX Maurice, « Marguerite Yourcenar et la transgression des stéréotypes », dans *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, Marseille, éd. SUD, Revue Littéraire, 1990, pp. 127-140.
- DELCROIX Maurice, et PIOZZA DONATI, Marie-Jeanne, « Histoire et roman : la théologie du prier », dans *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 219-244.
- DELCROIX Maurice, « Le corps de l'amour », dans *Marguerite Yourcenar. Écriture de l'autre*, XYZ Editeur, Montréal, 1997, pp. 25-39.
- DELCROIX Maurice, « Roma, Amor ? Marguerite Yourcenar et Alexis Curvers », dans *Bulletin de la SIEY* n. 26, 2005, pp. 221-231.

- DEPREZ Bérengère, « L'Optimisme tragique d'Alexis Curvers dans Tempo di Roma », dans *Revue Générale*, 141e année, n° 10, octobre 2006, pp. 23-32.
- DIDIER Béatrice, « Le récit de naissance dans l'autobiographie : *Souvenirs pieux* », dans *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie, op. cit.*, pp. 145-158.
- DIMARAS Constantin, « À la barre du témoin », dans *Cahiers Marguerite Yourcenar*, n. 3, 1988, pp. 28-29.
- DUPUIS Michel, « "Du sacré au saint". Éléments esthétique d'une distinction philosophique chez Marguerite Yourcenar », dans *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 29-40.
- FARRELL Edith et Frederick, «M. Yourcenar's *Feux*: structure and meaning», dans *Kentucky Romance Quarterly*, 29, 1982, pp. 25-35.
- FARRELL Edith et Frederick, « Hadrien et Zénon sur la voie bouddhique », dans *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Maurice Delcroix, SIEY, Tours, 1995, pp. 155-164 ; et à l'article de Sophie SHAMIM, « Kâli », in *Bulletin de la SIEY* n. 15, 1995, pp. 43-54.
- FAVERZANI Camillo, « *Le Dialogue dans le Marécage* », dans *Rencontres autour du théâtre, op. cit.*, pp. 41-59.
- FAVERZANI Camillo, « Dimension mythologique dans *Denier du rêve* de 1934 », dans *Bulletin de la SIEY* n. 6, 1990, pp. 63-80.
- FORTINI Franco, «Marguerite Yourcenar, un bluff ?», dans *L'Espresso*, 47, 24 novembre 1985, pp. 139-143.
- FUSINI Nadia, «Marguerite, o dell'altezza», dans *Nomi*, Milano, Feltrinelli, "Impronte" n. 36, avril 1986, p. 214.

- HOWARD Joan, « *Denier du rêve : une esthétique subversive* », dans *Marguerite Yourcenar et l'art L'art et Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 319-327.
- GOSLAR Michèle, « Marguerite Yourcenar et Suzanne Lilar : plus qu'une rencontre, une complicité », Séance publique du 15 novembre 2003, *Marguerite Yourcenar, le sacré du siècle* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur : <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/goslar.pdf>
- HAYASHI Osamu, « Traduire Yourcenar en japonais », dans *Marguerite Yourcenar, citoyenne du monde*, SIEY, 2006, pp. 157-164.
- HILLENAAR Henk, « L'œuvre d'une femme forte », dans *Recherche sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Groningue, éd. Hillenaar, CRIN 8, 1983, pp. 1-31.
- HILLENAAR Henk, « Les essais de Marguerite Yourcenar : analogie et éternité », dans *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, mélanges coordonnées par C. Biondi et C. Rosso, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1988, 288 pp.
- HIRAMATSU Naoko, « Réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar au Japon », dans *Bulletin de la SIEY* n. 19, 1998, pp. 167-171.
- HOOKS SHURR Georgia, « Yourcenar et Piranèse: une relation artistique », dans *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 175-186.
- HYNYNEN Andrea, « La femme parfaite dans Alexis ou le Traité du vain combat, Anna, soror..., Mémoires d'Hadrien et L'Œuvre au noir », dans *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture femme ?*, op. cit., pp. 287-299.

- Walter KAISER, « Marguerite Yourcenar et la mort. Une contribution psychanalytique », *L'éloge funèbre*, 2009, www.semiotique.perso.sfr.fr/spip.php?article72
- IOAMMIDI Hélène, « Le travail de du poète et le problème de la traduction », dans *Critique*, Paris, 1972, tome 28, n. 299, pp. 364-368.
- ISRAËL Fortunato, « La Créativité en traduction ou le texte réinventé », *IV*, dans *Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Instituto universitario de Lenguas modernas y traductores, Barcelona, 1995, pp. 105-118.
- JULIEN DUBOSCLARD Anne-Yvonne, « Saint-Just vu par Marguerite Yourcenar. La figure de Saint Just dans *Souvenirs Pieux* de Marguerite Yourcenar », dans *Nord*, 12, décembre 1988, pp. 59-65.
- LECLERC Yvan, « Comment parler de soi », dans *II Confronto Letterario*, suppl. n. 5, Pavia, 1986, pp. 81-90.
- LECLERC Yvan, « Le labyrinthe du moi », dans *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, Textes réunis par Jean-Pierre CASTELLANI, Daniel LEUWERS, Marseille, éd. SUD, Revue Littéraire, 1990, pp. 211-222.
- LEDESMA PEDRAZ Manuela, « Présence espagnole dans les études yourcenarienne », VII Coloquio APFUE, Cádiz, 11-13 février 1998, Vol. 1, 2000, pp. 191-204.
- LOUCIF Sabine, « Marguerite Yourcenar face à la postérité : étude de réception transculturelle (France, Belgique, Etats-Unis) », dans *Les Diagonales du temps, Marguerite Yourcenar à Cerisy*, par Bruno Blanckeman, éd. 2007, pp. 341-362.
- MAINDRON André, « Du Japon, de Beauvoir et de Yourcenar », dans *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Vol II, *op. cit.*, pp. 35-46.
- MARCHETTI Giuseppe, « Tra erudizione e poesia » (Entre érudition et poésie), dans *La Gazzetta di Parma*, Parma, 19 décembre 1987, p. 3.

- MEITINGER Serge, « Le voyage intérieur : Hadrien, Zénon et Nathanaël », dans *Mélanges Coordonnés par C. BIONDI et C. ROSSO, Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 155-167.
- MESNARD Christine, « L'influence slave dans deux nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin de la SIEY* n. 3, 1989, pp. 51-63.
- MOLINA ROMERO M. Carmen, « Peut-il y avoir une écriture femmes sous des voix masculines ? », dans *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture femme ?, op. cit.*, pp. 125-137.
- MOLINA ROMERO M. Carmen, « Marguerite Yourcenar : entre le silence linguistique et le silence des femmes », dans *Estudio de Lengua y Literatura Francesa*, Granada, Numéro 17, 2006/2007, pp. 119-138.
- MOMBRUN Estelle, *Meurtre à Petite Plaisance*, Paris, Viviane, Hanny, 1998.
- MORELLO André Alain, « Du roman au théâtre. *Dernier du rêve* de Marguerite Yourcenar », dans *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura / Histoire, voyage, écriture* tenu à l'Université de Catania (Sicilia) du 1 au 3 juin 1989, Direction: Maria Teresa Puleio, C.U.E.C.M., Catania, 1992, pp. 311-327.
- NASCIMBENI Giulio, « Yourcenar : écrire est comme faire le pain », dans *Portrait d'une voix*, Textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 1984, pp. 345-352.
- NESS Béatrice, « Des *Nouvelles Orientales* à *Comme l'eau qui coule* : vision du court chez Marguerite Yourcenar », dans *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 329-338.
- OPPICI Patrizia, « Marguerite Yourcenar lectrice de Proust », dans *Bulletin de la SIEY* n. 11, 1993, pp. 75-86.

- ORMESSON Jean de, « Marguerite Yourcenar ou la rigueur dans l'art », dans *Magazine littéraire*, 153, Octobre 1979, p. 20.
- ORMESSON Jean de, « Réponse au discours de réception de Marguerite Yourcenar à l'Académie Française », Discours prononcé dans la séance publique le jeudi 22 janvier 1981.
- PESSINI Elena, « Raconter le voyage, exercice de style ou pratique de l'instantané », dans *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et modalités d'une écriture critique, op. cit.*, pp. 257-268.
- PEYROUX Marthe, « Paysages de l'Europe ancienne dans *Mémoires d'Hadrien* », dans *Bulletin de la SIEY* n. 4, 1989, pp. 24-40.
- PEYROUX Marthe, « Marguerite Yourcenar, Marcel Proust et la grâce des songes », dans *Bulletin de la SIEY* n. 14, 1994, pp. 19-30.
- PIATIER Jacqueline, « La légende des siècles de Marguerite Yourcenar », dans *Le Monde*, 23 septembre 1977.
- PIATIER Jacqueline, « Marguerite Yourcenar, philosophe et poète de l'histoire », dans *Le Monde*, 8 mars 1980, pp. 1-30.
- POIGNAULT Rémy, « Architecture et urbanisme dans la vision d'Hadrien à travers Marguerite Yourcenar », dans *Présence de l'architecture et de l'urbanisme romain, Hommage à Paul Dufournet*, Coll. « Caesarodunum », XVIII bis, 1983, pp.
- POIGNAULT Rémy, « Alchimie verbale dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3 octobre 1984, pp. 295-321.
- POIGNAULT Rémy, « *Mystère d'Alceste*, rénovation et métamorphose du mythe », dans *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 69-80.

- POIGNAULT Rémy, « Dès livres de Phlégon à *Mémoires d'Hadrien* », dans *Marguerite Yourcenar. Biographie, Autobiographie*, Actes du colloque international tenu à l'Université de Valencia (Espagne) en octobre 1986, *op. cit.*, pp. 87-98.
- POIGNAULT Rémy, « Maîtrise du monde et maîtrise de soi dans *Mémoires d'Hadrien* », dans *Bulletin de la SIEY* n. 1, 1987, pp. 5-19.
- POIGNAULT Rémy, « *D'Ariane et l'Aven turier à Qui n'a pas son Minotaure ?* », dans *Bulletin de la SIEY* n. 7, 1990, pp. 61-80.
- POIGNAULT Rémy, « La symphonie héroïque : un prélude », dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.* pp. 145-160.
- PRIMOZICH Loredana, « La Pia de Dante ou les menaces musicales d'une pièce yourcenarienne », dans *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Rémy Pignault et Jean-Pierre Castellani, SIEY, Tours, 1990, pp. 249-256.
- PRIMOZICH Loredana, « Pia, femme ou fantôme ? », dans *Rencontres autour du théâtre*, *op. cit.*, pp. 29-39.
- PRIMOZICH Loredana, « Le silence des héroïnes chez Marguerite Yourcenar », dans *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture femme ?*, *op. cit.*, pp. 165-178.
- PROUST Simone, « La conception bouddhique de l'universalité et le projet autobiographique de Marguerite Yourcenar », dans *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, pp. 119- 136.
- REAL Elena, « L'antithèse dans *L'œuvre au noir* », dans *Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, pp. 167-173.

- RESTORI Enrica, « Statues et fantômes dans *Denier du rêve* », dans *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 121-128.
- RICCIULLI Paola, « Hadrien ou la vision du vide », dans *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, vol. II, pp. 225-237.
- RICCIULLI Paola, « Marguerite Yourcenar à la sortie du labyrinthe », dans *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura / Histoire, voyage, écriture, op. cit.*, pp. 403-418.
- ROSCIONI Giancarlo, «Gli antichi come noi», dans *La Repubblica*, 299, 19 décembre 1989.
- ROUDAUT Jean, « Une autobiographie impersonnelle », dans *La nouvelle revue française*, n. 310, 1978, p.79.
- RUSZCZYC M., «Panjiętniki Hadriana», *Mémoires d'Hadrien*, dans *Homo Dei*, n. 3, 1962.
- SADKOWSKI W., «Pamietniki Hadriana», « Mémoires d'Hadrien », dans *Trybunaludu*, n. 11, 1962, p. 6 et n.5, 1962.
- SAINT-DENIS Eugène de, « Avec Marguerite Yourcenar : apprendre à traduire », dans *Bulletin Association Guillaume Budé*, n. 2, 1982, pp. 207-217.
- SANVITALE Francesca, «La grazia e il mistero» (La grâce et le mystère), dans *Il Messaggero*, Roma, 19 décembre 1987, p. 18.
- SARDE Michèle, « Le moi détourné dans *Quoi? L'Eternité* », dans *Bulletin de la SIEY* n. 8, Tours, 1991, pp. 83-103.
- SARNECKI Judith Holland, « Écriture et maternité : métaphores maternelles dans *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin de la SIEY* n. 13, 1994, pp. 109-121.

- SAVIGNEAU Josyane, « La bienveillance singulière de Marguerite Yourcenar », dans *Le Monde*, le 7 Décembre 1984.
- SCHUEREWEGEN Franc, « Du savoir qui vient directement des choses. Yourcenar vs Simon », dans *Mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, Bulletin de la SIEY* n. 5, Tours, 1989, pp. 143-157.
- SAUVEBELLE Agnès-Laure, « L'influence espagnole dans *Anna, soror...* », dans *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 167-174.
- SPINELLI Barbara, « L'austera signora che imparava dai bambini », dans *La Stampa*, Torino, 19 décembre 1987, p. 3.
- STERNA, « Władca Rozsądny », « Un souverain sage », dans *Nowa Kultura*, n. 3, 1962.
- STORONI Lidia, « Ascoltando gli angeli », dans *La Repubblica*, Roma, 19 décembre 1987.
- TAAT Mieke, « La mer mêlée au soleil », dans *Il Confronto Letterario*, supplément au n. 5, Université de Pavie, pp. 59-68.
- TERNEUIL Alexandre, « Marguerite Yourcenar, critique d'art », dans *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique, op. cit.*, pp. 111-125.
- TERNEUIL Alexandre, « Écriture et réécriture de l'essai "Le cerveau noir de Piranèse" de Marguerite Yourcenar », dans *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction, op. cit.*, pp. 275-285.
- THURLER Anna-Lise, « L'univers socio-politique yourcenarien : ordre et désordre », dans *Équinoxe*, n. 2, 1989, pp. 113-123.

- TODOROV Tsvetan, « La poésie sans le vers », dans *La Notion de littérature*, Paris, éd. Du Seuil, coll. « Points », 1987, pp. 71-72.
- TOMASZEWSKI M., « Une promenade au Mont Noir », dans *Naglos*, n. 13, 1997, pp. 65-85.
- TOURNEUX André, « Présentation critique de Constantin Cavafy (Gallimard 158). Genèse et réception d'une œuvre de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin de la SIEY* n. 27, 2006, pp. 113-242.
- VAZQUEZ DE PARGA Maria José « Le labyrinthe de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin de la SIEY* n. 4, 1989, pp. 41-51.
- WASSERFALLEN François, « Aspects de la temporalité dans la poésie de Marguerite Yourcenar avant 1939 », dans *Bulletin de la SIEY* n. 8, pp. 53-70.
- WENT-DAOUST Yvette, « *Alexis ou le traité du vain combat* et le langage musical », dans CRIN, *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, n. 8, 1983, pp. 32-49.
- WOERKUM Camiel C.M. van, « Marguerite Yourcenar intellectuelle : la volonté de "mieux vivre" », dans *L'Intellectuel et ses miroirs romanesques (1920-1960)*, Etudes réunies par Jacques Deguy, Lille, Presses Universitaires de Lille, collection « Travaux et recherches », 1993, pp. 207-216.

Œuvres de critique littéraire

- AA. VV., *Dictionnaire des lettres française s, Le dix-septième siècle*, sous la Direction du Cardinal Georges Grete, éd. Artheme Fayard, 1954.
- AA. VV., *Dictionnaire international des term es littéraires*, Coopérative de recherche fondée par l'Association Internationale de Littérature Comparée (AILC), 1964, sous la direction de Robert Escarpit, Directeur scientifique Jean-Marie Grassin.
- AA. VV., *Sociologie de la création littéraire*, Revue Internationale des sciences sociales, UNESCO, Volume XIX, n. 4, 1967.
- AA. VV., *Bibliographie d'histoire littéraire française*, fondée par Otto KLAPP, éditée par Astrid KLAPP-LEHMANN, tomes VIII-XLIV, Francfort, Vittorio Klostermann, 1970-2006.
- AA. VV., *Lettura e ricezione del testo*, Actes du colloque international tenu à Lecce, Italie (8-11 octobre 1981), textes réunis par Barbara Wojciechowska Bianco, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1982.
- AA. VV., *Idées sur le roman. Textes cr itique sur le roman frança is XIIIe-XXe siècles*, sous la direction d'Henri Coulet, Paris, éd. Larousse, 1992.
- AA. VV., *Sens et interprétation : pour une introduction à l'herméneutique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- AA. VV., *Stylistiques ?*, sous la direction de Laurence Bougault et Judith Wulf, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Interférences, 2010, 504 pp.
- AA. VV., *L'Abaco. Annuario di critica, letterari a, teatrale e cinematografica diretto da Rocco Paternostro*, Rome, Aracne Editrice, 2010.
- AA. VV., « La sémiotique entre nature et culture », [en ligne], Volumes XV - n°4 (2010) et XVI, n°1 (2011), Coordonnés par Évelyne Bourion.

<http://www.revue-texto.net/index.php?id=2735>.

- ARNOLD Matthew, *The Complete Works of Matthew Arnold, t. III, Lectures and Essays in Criticism*, Michigan, The University of Michigan; Toronto, Ambassador Books Limited, 1962.
- ASSOUN Paul-Laurent, *L'École de Francfort*, Paris, PUF, 2012.
- AUBEL François, « Henry James face à ses confrères français », [En ligne], Recherche, Magazine Littéraire n. 501, 2010.
- AUCOUTURIER Michel, *Le formalisme russe*, Paris, PUF, 1985.
- BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio. Essais », 1994.
- BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- BAKHTINE Michail, « Les genres du discours – Problématique et définition », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 265-272.
- BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- BARTHES Roland, *Sade, Fournier, Loyola*, Paris, Seuil, 1980.
- BARTHES Roland, *Œuvre Complètes*, tome IV, Édition du Seuil, 2002.
- BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Curiosités esthétiques*. Salon de 1859, II, pp. 316-319 dans l'édition Garnier de 1976.
- BÉGOT Jacques-Olivier, « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », *Astériorion* [en ligne], 7/2010,

<http://asterion.revues.org/1573>

- BENJAMIN Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemande*, traduit par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2008.
- BEAUVOIR Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1972.
- BENDA Julien, *Belphégor, essai sur l'esthétique de la présente société française*, Paris, Émile-Paule Frères, 1918.
- BENOÎT Habert, « Énonciation et argumentation : Oswald Ducrot », dans *Mots*, 1982, N°5. En hommage à Robert-Léon Wagner.
- BESSIÈRE Jean, « L'Énigmaticité d'Henry James, en passant par la réception française de son œuvre », *E-rea* [En ligne], 3.2, 2005, document 7.
- BIONDI Marino, *Renato Serra. Storia e storiografia della critica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Coll. Temi e Testi, Fondazione Serra, 2008.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1958.
- BLANCHOT Maurice, *Comment est-elle possible la littérature ?*, Paris, Ed. José Corti, 1942.
- BLANCHOT Maurice, *La condition critique. Articles 1945-1998*, Paris, Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 2010.
- BLEVINS Jane, *Paul Valéry et le rapport entre écrivains et public en France entre 1918 et 1945*, Université de Paris IV Sorbonne, 2008.
- BLOCH Ernst, *Sujet-Objet. Eclaircissement sur Hegel*, Paris, Gallimard, NRF, 1978.

- BORDERIE Régine, *Le commentaire composé : littérature française et comparée*, Paris, Éd. Vuibert, 1997.
- BOREL Émile, *De la méthode dans les sciences*, Paris, Félix Alcan Éd., 1919.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Libre Examen ; Politique », 1992.
- BRINCOURT, André, *Malraux le malentendu*, Paris, éd. Grasset, 1986.
- BRUNELLE Pierre, *La critique littéraire*, Presses Universitaires de France PUF, coll. « Que sais-je ? », 2001, 127 pp. ; et au texte de Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995.
- BRUNETIÈRE Ferdinand, *L'évolution des genres dans l'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1892.
- BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Saint-Girons, B. (éd), Paris, Vrin, 1990.
- CAIRE-JABINET Marie-Paule, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Éd. Armand Colin, 2008.
- CALVINO Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- CAVAILLÉ Jean-Pierre, « Histoires d'équivoques », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 33/2004, mis en ligne le 05 septembre 2008, consulté le 22 avril 2011. URL : <http://ccrh.revues.org/254> ; DOI : 10.4000/ccrh.254.
- CHEVREL Yves, « Champ des études comparatistes de réception. État des recherches », in *Œuvres et critiques*, XI, 2, 1986.
- COGEZ Gérard, « Premier bilan d'une théorie de la réception », dans *Degrés*, 12e année, no 39-40, automne-hiver 1984.

- COOK Deborah, «Reading for Pleasure», dans *Poetics Today*, Online Press, Vol. 8, No. 3/4 (1987).
- CRISTOFOLINI Paolo, *La scienza nuova di Vico. In introduzione alla lettura*, Roma, Carocci, 1995.
- CROCE Benedetto, *Essai d'esthétique, textes choisis*, trad. et présentés par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991 (*Collection Tel*, 184), contient *La critique et l'historiographie artistique et littéraire* et *L'Histoire de l'esthétique*, p. 72-75 et 75-83.
- CUSSON Mairie, «La lecture est-elle un dialogue?», *Protée*, Québec, Volume 27, numéro 2, 1999.
- DAYAN Daniel, « Avant-propos. Raconter le public », *À la recherche du public. Réception, télévision, médias*, Hermès (revue de l'Institut de sciences de la communication du CNRS – ISCC), n° 11-12, 1992, pp. 15-21.
- DE CHARRIÈRE Isabelle, *Œuvres complètes*, tome VIII, Romans, Contes et Nouvelles I (1763-1797), Amsterdam, van Oorschot, 1980 (Lettres écrites de Lausanne suivies de Caliste : pp. 135-247 ; première édition 1788).
- DEDET André, *Structure du langage et de l'inconscient* , Paris, L'Harmattan, 2003.
- DEPRETTO Catherine, « Le formalisme russe et ses sources. Quelques considérations de méthode », *Cahiers du monde russe* , volume 51, Paris, E.H.E.S.S., 2010.
- DERRIDA Jacques, *La dissémination*, Paris, éd. Du Seuil, 1972.
- DERRIDA Jacques, « Che cos'è la poesia? » (Qu'est-ce que la poésie ?) dans *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992.

- DERRIDA Jacques, *Points de suspension, entre tien avec D. Cohen (22 mars 1986)*, Éditions Galilée, 1992. Extrait de *Histoire des Philosophes illustrée par les textes*, sous la direction de Denis Huisman, André Vergez et Serge Le Strat, Nathan, 2003, pp. 391 et 392.
- DE SANCTIS Francesco, *Recenti ricerche*, Napoli, Coll. Acta philosophica, Institut Italien pour les Études Philosophiques, 1989.
- DESPRÉS Isabelle, « La réception et la transposition des concepts occidentaux en Russie. Postmodernisme et post-modernité. », dans Sylvie Martin (dir.) *Circulation des concepts entre Occident et Russie* , [en ligne], Lyon, ENS LSH, 2008.
<http://institut-est-ouest.ens-lsh.fr/spip.php?article142>
- DÉSVÉAUX Emmanuel, *Au-delà du structuralisme. Six méditations sur Lévi-Strauss*, Paris, Complexe, 2008.
- DRYDEN John, *Of Dramatic Poesy and other Critical Essays*, London, J.M. Dent & Sons LTD; New York, E.P. Dutton & Co Inc; 1962, t. I.
- DU BOS Charles, *Approximations*, Paris, Plon, 2^{ème} série, 1922.
- DUHAMEL Georges, *La chronique de Pasquier*, Paris, Omnibus, 1999.
- DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
- EIKHENBAUM Boris, *Literatura, Torija, Kritika, Polemika*, Leningrad, 1927.
- ELIOT Thomas Stearns, *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen & Co LTD, 1957.
- ESCOLA Marc, « L'autorité de l'interprète. Les fables théoriques de Stanley Fish », *Acta Fabula*, Janvier 2008 (Volume 9, numéro 1).
- FAYOLLE Roger, *La critique littéraire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1964.

- FAYOLLE Roger, *La critique*, Paris, A. Colin, 1964.
- FISH Stanley, *Quand lire, c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- FRANCE Anatole, *Les dieux ont soif*, Paris, Le Livre de Poche, 2003.
- FRANCE-LANORD Hadrien, *Heidegger, Aristote et Platon. Dialogue à trois voix*, Paris, Cerf, 2011.
- FREUD Sigmund, « Thème de trois coffrets », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, n. 243, 1971, pp. 87-103.
- FREUD Sigmund, LACAN Jacques et THIS Claude, *De l'art et de la psychanalyse : Freud et Lacan*, Paris, Ensba – École Nationale, coll. « Guide de l'étudiant en art », 1999.
- FRYE Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, NRF, 1969.
- GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1976.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit*, dans *Figures II*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1972.
- GIANINAZZI Willy, *Antonio Gramsci, Cahiers de prison*, 1-5, par les soins de Robert Paris, *Mil neuf cent*, 1996, vol. 14, n° 1, pp. 238-239.
- GOLDMANN Lucien, *Lukàcs et Heidegger*, Gothier-Denoël, coll. « Méditations », 1973.
- GORLÉE Dinda L., *Semiotics and the Problem of Translation. With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison 1, 2, 3, 4 et 5*, Paris, Gallimard, 1996.

- GREIMAS A. J. et COURTÉS J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- GUÉRIN Maurice de, *Le Centaure*, Lausanne, Mermod, 1947.
- GUIRAUD Pierre, *Essais de stylistique*, Klincksieck, Initiation à la linguistique, 1969.
- GUIRAUD Pierre et KUENTZ Pierre, *Initiation à la linguistique, série A, n° 1. La stylistique*, Klincksieck, 1970.
- HALL Stuart, *Encoding, Decoding*, in S. Hall and others, *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson, 1980.
- HAZLITT William, *The Complete Works of Sir William Hazlitt*, London; Toronto: J.M. Dent & Sons, LTD, 1931, t. XII.
- HEIDEGGER Martin, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, TEL, 1980.
- HEINICH Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris, Éd. La Découverte, 2004.
- HOLUB Robert, *Reception Theory. A Critical Introduction*, New York, Methuen, coll. «New Accents», 1984.
- HUGO Victor, *Voix intérieures*, Paris, Gallimard, Coll. N.R.F.
- HUSSERL Edmund, *L'idée de la phénoménologie*, Paris, PUF, 1992.
- KANT Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.
- ISER Wolfgang, *La fiction comme effet*, Poétique, vol.10, #39.
- JAKOBSON Roman, « Du réalisme artistique », dans *Cerven*, IV, 1921.

- JAMES Henry, *What Maisy knew*, London, Penguin Classics, 1986.
- JAUSS Hans Robert, *La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis*, dans *Poétique*, 1979, vol.10, #39.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 169, [1978] 1990.
- JUNG Carl Gustav, « Psychologie et poésie », *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet-Chastel, 1960.
- JUNG Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- JURT Joseph, « Für eine Rezeptionssoziologie », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3, 1979.
- JURT Joseph, *La Réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, J.-M. Place, « Œuvres et critiques », 1980.
- KRISTEVA Julia, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, 1981.
- KUNDERA Milan, *Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard éd. Folio, 1987.
- LABRIOLA Antonio, *Essais sur la conception matérialiste de l'histoire*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 1970.
- LA BRUYÈRE Jean de, *Caractères ou les mœurs de ce siècle*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1ère édition 1688, t. VII.
- LACRETELLE Jacques de, *Les Hauts-Ponts*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1932.

- LEDUC Violette, *La Bâtarde*, Luxembourg, Messageries du Livre, coll. « L'Imaginaire », 1996.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1980.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Coll. « Points Essais », 1996.
- LEMAITRE Jules, *Les contemporains*, Etudes et portraits littéraires (8 vol., 1887-1914), Paris s. a., Boivin, troisième série; première série.
- LOMBROSO Cesare, *L'homme de génie*, Paris, Félix Alcan Éd., 1889.
- LONGIN *Traité du Sublime*, traduit par Nicolas Boileau, Paris, Le Livre de Poche, 1995.
- LORUSSO Anna Maria, *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- LUKÀCS Gyorgy et GOLDMANN Lucien, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard TEL.
- MÉREJKOVSKI Dimitri, *Des causes de la décadence et des tendances nouvelles de la littérature contemporaine*, Moscou, Sytine, 1914.
- MIRSKY D. S., *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours*, Fayard, Paris, 1969.
- MUZZIOLI Francesco, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci Editore, 2005.
- NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes V*, (trad. P. Klossowski), Paris, Gallimard, 1982.
- NIVAT Georges, « Formalisme russe », dans *Enciclopedia Universalis*, t. VII, Paris, 1985.

- PAIONI P., «Il piacere della lettura», dans *Didattiche della lingua materna e della lingua seconda*, Actes du colloque tenu à Chiusi de la Verna, Italie (20-22 septembre 1979), Firenze, Nardini, 1981, pp. 276-280.
- PARDON Paul et BARLOU Michel, *Le Commentaire de texte au baccalauréat*, cité par Vital GADBOIS dans *Écrire avec compétence au collégial*, Montréal, La lignée, 1994.
- PARIS Gaston, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, Franck, 1865.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais - Points Littérature », 1978.
- PATER Walter, *Appreciations with an Essay on Style*, London, Macmillan and co., 1910.
- PAZZAGLIA Mario, *Lungo l'Ottocento. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Modena, Mucchi, 2000.
- PEIRCE Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Édition Charles Hartshorne, Paul Weiss, Arthur W. Burks, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 8 vol., 1931-1966.
- PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
- PELLEGRINO CECCARELLI, Alba, «Ricezione del testo teatrale», dans *Lettura e ricezione del testo*, Actes du colloque international tenu à Lecce, *op. cit.*, pp. 177- 192.
- PENNAC Daniel, *Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1985.
- PEREVERZEV V. F., *L'œuvre de Gogol*, Moscou, Sovetskii pisatel', 1982.
- PIAGET Jean, *Le structuralisme*, Paris, PUF, 1996.

- PICARD Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* , coll. « Libertés », Paris, J.-J. Pauvert, 1965.
- PLATON, *La République*, Paris, Éd. Flammarion Nouvelle, 2002.
- POE Edgar Allan, *Poems and Essays* , London: J.M. Dent & Sons LTD; New York: E.P. Dutton & Sons INC, 1948.
- POIRRIER Philippe, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Belin, 2009.
- POPE Alexander, *An Essay of Criticism*, London, Methuen & Co LTD; New Haven, Yale University Press, 1711.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Coll. N.R.F., 1925.
- RANK Otto, et FERENCZI, Sándor, *Perspectives de la psychanalyse* , Paris, Payot, 1994.
- RAO Anna Maria, « Lumières et révolution de l'historiographie italienne », *Annales historiques de la Révolution française*, Volume 334, 2003, pp. 83-104.
- RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit de Paul Ricœur en débat* , sous la direction de C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Cerf, Paris, 1990.
- RICŒUR Paul, *Herméneutique : science des interprétations*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- RIEFFEL Rémy, *Que sont les médias ? Pratiques, Identités, Influences*, Paris, Gallimard, 2005, collection « Folio actuel ».
- RIVIÈRE Jacques., *Études*, Paris, Gallimard, 1912.

- ROMAINS Jules, *Les hommes de bonne volonté*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, t. I et 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- ROY Fernand, « L'Inscription du littéraire dans les textes de fiction : l'écrit dans *La Terre d'Émile Zola* », *Francofonia*, Québec, 1989, n° 9 (16).
- RUTTEN Frans, « Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception », dans *Revue des sciences humaines*, n. 177, janvier-mars 1980.
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 1993.
- SAINTE-BEUVE Charles Augustin de, *Nouveaux lundis*, Paris, Michel Lévy, 1863, t. III.
- SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Pour la critique*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992.
- SAND George, *Histoire de ma vie*, 2 volumes, Paris, Gallimard, 1970-1971.
- SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.
- SARTRE Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique* (Précédé de *Question de méthode*), Tome I, *Théorie des ensembles pratiques*, Paris, Gallimard, NRF (Bibliothèque des Idées), 1960.
- SARTRE Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, NRF, 1963.
- SÉBILLET Thomas, *L'Art poétique françois*, Paris, Cornély, 1910.
- SEDDA Franciscu, « Introduzione. Imperfette traduzioni », dans J. M. LOTMAN, *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 7-68.

- SOUDAY Paul, *Les livres du Temps*, Paris, Émile-Paule Frères Éd., 2^{ème} série 1914.
- SPITZER Leo, *Études de style*, précédé de « Leo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski », Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1980.
- STALLONI Yves et BERGEZ Daniel, *Écoles et courants littéraires*, Paris, Armand Colin, 2009.
- STAROBINSKI Jean, « Les directions nouvelles de la critique littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, Volume 16, pp. 121-141.
- STAROBINSKI Jean, "Préface", *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. "TEL", 1978.
- STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, Paris, Gallimard, TEL, 2001.
- STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, 1996.
- TAINÉ Hyppolite, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1865.
- TAINÉ Hippolyte, *Philosophie de l'art. Voyage en Italie. Essai de critique et d'histoire*, Textes présentés et annotés par Jean-François Revel, Préface de Roger Bruyeron, Paris, Hermann, 2009.
- THÉRENTY Marie-Ève, *Les mouvements littéraires du XIXe et du XXe siècle*, Paris, Hatier, Coll. Profil Littérature, 2001.
- THÉRIEN Gilles, « Lire, comprendre, interpréter », Montréal, *Tangence*, Numéro 36, mai 1992.
- THÉRIEN Gilles, *Pour une sémiotique de la lecture*, Protée, vol.18, #2 (printemps 1990).

- THIBAUDET Albert, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1913.
- THIBAUDET Albert, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, « Quarto », édition établie et annotée par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, préface d'Antoine Compagnon, 2007.
- TODOROV Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- TODOROV Tzvetan, « Poétique », dans *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil, 1968, pp. 97-166.
- TUȚESCU Mariana, *Du mot au texte*, Bucarest, Editions Cavallioti, 1996.
- USPENSKIJ Boris, *Linguistica, semiotica, storia della cultura*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- VANDEGANS André, *La Pensée de Ferdinand Brunetière*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1956, vol. 34, n° 2, pp. 470-472.
- VAN EYNDE Laurent, *Introduction au romantisme d'Iéna. F. Schlegel et l'Athenaeum*, Bruxelles, Ousia, 1997.
- VERGOTE Antoine, « Imaginaire et vérité en psychanalyse. La triade lacanienne », *Figures de la psychanalyse*, 2003/1 n. 8, pp. 127-136.
- VICO Giambattista, *Principes d'une science nouvelle, relative à la nature commune des nations*, Paris, Nagel, 1953, trad. Ariel Doubine.
- VON HERDER Johann Gottfried, *Histoire et culture*, Paris, Flammarion, 2000.
- VON LOVENBERG Felicitas, „Mit Lodender Feder und Külhem Blick“, *Frankfurten Allgemeine Zeitung*, 7 juin 2003.
- WARNING R., *Rezeptionsästhetik : Theorie und Praxis*, München, Fink, «UTB für Wissenschaft : Uni- Taschenbücher ; 303», [1975] 1993.

- WAMKE Georgia, *Gadamer. Herméneutique, tradition et raison*, Bruxelles, De Boeck-Wasmael, coll. « Le point philosophique », 1991.
- WILDE Oscar, *The Works of Oscar Wilde* , New York, Lamb Publishing Co, 1909.
- XANTHOS Nicolas, *De l’empreinte au récit : destins de l’indice et de l’action dans le roman policier*, Québec, Nota bene, 2008.

Repères en ligne

- <http://www.yourcenariana.org/>
- <http://yourcenar.uniandes.edu.co/>
- <http://www.cidmy.be/>
- http://www.cg59.fr/FrontOffice/UserFiles/File/Villa_Yourcenar/index.html
- http://museeyourcenar.chez.com/accueil_073.htm

Les rencontres consacrées à Marguerite Yourcenar de 1984 à nos jours et leurs Actes

1. *Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à l'Université de Valencia (Espagne), les 8 et 9 novembre 1984, *Marguerite Yourcenar*, sous la direction d'Elena Real, Valencia, 1986, 194 pp.

2. *Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à Université de Tours, en mai 1985, textes réunis par Jean-Pierre Castellani, Daniel Leuwers, sous le titre *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, Marseille, éd. SUD, Revue Littéraire, 1990, pp.

3. *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar*

Journée internationale d'étude sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar tenue à l'Université de Pavia (Italie), le 8 novembre 1985, textes réunis par Giorgetto Giorgi, *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar*, Pavia, Ibis, 1986, (supplément au n. 5 de "Il Confronto letterario"), pp.

4. *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*

Actes du colloque international tenu à l'Université de Valencia (Espagne) en octobre 1986, *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, sous la direction d'Elena Real, Valencia, 1988, 273 pp.

5. *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à l'Université de Tours (France), du 16 au 19 novembre 1988, *Marguerite Yourcenar et l' Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani, SIEY, Tours, 1990, 379 pp.

6. *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura*

Actes du colloque international tenu à l'Université de Catania (Italie) du 1 au 3 juin 1989, *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura / Histoire, voyage, écriture*, sous la direction de Maria Teresa PULEIO, C.U.E.C.M., Catania, 1992, 464 pp.

7. *Rencontres autour du théâtre*

Actes de la rencontre tenue à l'Hôtel de la Monnaie de Paris, les 10 et 11 juin 1989, *Rencontres autour du théâtre*, sous la direction de Rémy Poignault, *Bulletin de la SIEY* n. 7, 1990, 123 pp.

8. *La scène mythique*

Actes de la journée d'étude tenue à la Società Letteraria di Verona (Italie), le 28 avril 1990, *La scène mythique*, parus dans le *Bulletin de la SIEY* n. 9, 127 pp.

9. *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à l'Université d'Anvers (Belgique), du 15 au 18 mai 1990, *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Maurice DELCROIX, SIEY, Tours, 1995, 524 pp.

10. *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*

Actes du colloque international tenu à l'Université Blaise Pascal, du 15 au 17 mai 1991, *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, « Littératures », IX-292 pp.

11. *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à l'Université Libre de Bruxelles (Belgique), du 26 au 28 mars 1992, *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Michèle Goslar, CIDMY et SIEY, Bruxelles/Tours, 1993, 324 pp.

12. *Les Visages de la Mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à l'Université du Minnesota (USA), du 7 au 10 juillet 1992, *Les Visages de la Mort dans l' œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de C. Frederick Jr. & Edith R. Farrell, Joan E. Howard et André Maindron, The Division of the Humanities, Morris, 1993, 221 pp.

13. *Marguerite Yourcenar et les civilisations*

Actes du colloque international tenu à l'Université Cyrille et Méthode de Véliko Tirnovo (Bulgarie), du 12 au 15 juillet 1993, *Marguerite Yourcenar et les civilisations*, sous la direction de Nevena Dikranian, Janeta Ouzounova et Margarita Topliyska, Presses Universitaires de Véliko Tirnovo, Véliko Tirnovo, 1994, 139 pp.

14. *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*

Actes du colloque international tenu au Centre d'Étude des Lettres Belges de Langue Française de Cluj-Napoca (Roumanie), du 28 au 30 octobre 1993, *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*, sous la direction de Rodica Lascu-Pop et Rémy Poignault, Libra et SIEY, Bucarest et Tours, 1998, 226 pp.

15. *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à Tenerife (Espagne) du 17 au 19 novembre 1993, *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Maria José Vazquez De Parga, SIEY, Tours, Vol I (1994, 261 pp.), Vol II (1995, 300 pp.)

16. *Marguerite Yourcenar aux frontières du texte*

Actes du colloque international tenu à l'École Normale Supérieure (Paris) les 10 et 11 mai 1994, Société d'Etude du roman français du XXème siècle Roman 20-50, *Marguerite Yourcenar aux frontières du texte*, Université Charles de Gaulle-Lille III, 1995, 171 pp.

17. *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à Mendoza (Argentine) du 4 au 7 août 1994, *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Blanca Arancibia et Remy Poignault, SIEY, Tours, 1997, 213 pp.

18. *Marguerite Yourcenar et l'Orient*

Actes de la table ronde organisée le 4 novembre 1995 à Bailleul, *Marguerite Yourcenar et l'Orient*, parus dans le *Bulletin de la SIEY* n. 16, 1996, 96 pp.

19. *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre*

Actes du colloque international tenu à l'Université de Montréal (Québec), du 12 au 15 juin 1996, *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre*, sous la direction de Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron, XYZ, Coll. Documents, Montréal, 1997, 347 pp.

20. *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*

Actes du colloque international tenu à l'Université de Kent à Canterbury (Angleterre) du 16 au 19 juillet 1997, *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*, sous la direction de Ana de Medeiros et Bérengère Deprez, Bruylant-Academia, Louvain-la-Neuve, 1998, 286 pp.

21. *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*

Actes du colloque international tenu à l'Université de Tours (France) du 20 au 22 novembre 1997, *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, sous la direction de Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani, SIEY, Tours, 2000, 393 pp.

22. *La Ville de Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à l'Academia Belgica de Rome (Italie), du 23 au 26 septembre 1998, *La Ville de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Bérengère Deprez, Racine et Académie royale de langue et littérature françaises, Bruxelles, 1999, 320 pp.

23. *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*

Actes du colloque international tenu à Modena, Parma et Bologna (Italie) du 5 au 8 mai 1999, *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, sous la direction de Carminella Biondi, Françoise Bonali Fiquet, Maria Cavazzuti et Elena Pessini, SIEY, Tours, 2000, 328 pp.

24. *Marguerite Yourcenar : écrivain du XIXe siècle ?*

Actes du colloque International tenu à l'Université Aristote, Thessalonique (Grèce), du 2 au 4 novembre 2000, *Marguerite Yourcenar : écrivain du XIXe siècle ?*, textes réunis par G. Fréris & R. Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, 437 pp.

25. *L'Écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à Bogota du 4 au 7 septembre 2001, *L'Écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par R. Poignault, V. Torres, J.-P. Castellani, M. R. Chiapparo éd., Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, 231 pp.

26. *La femme, les femmes, une écriture femmes ?*

Actes du colloque international tenu à Baeza (Jaén) du 19 au 23 novembre 2002, *La femme, les femmes, une écriture femmes ?*, textes réunis par Manuela Ledesma Pedraz et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2005, 437 pp.

27. *Marguerite Yourcenar et l'enfance*

Actes du colloque international tenu à Roubaix, au Centres des Archives du Monde de Travail, les 6 et 7 février 2003, *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, textes réunis par M. Laurent, R. Poignault, L. Waleryszak éd., Tours, SIEY, 2003, 235 pp.

28. *Marguerite Yourcenar « un certain lundi 8 juin 1903 »*

Actes du colloque international tenu à l'Université Paris 7 – Denis Diderot à l'occasion du centenaire de la naissance de Marguerite Yourcenar, en mars 2003, *Marguerite Yourcenar « un certain lundi 8 juin 1903 »*, sous la direction de Pierre-Louis Fort, Paris, L'Harmattan et Centre Roland-Barthes, 2004, 213 pp.

29. *Marguerite Yourcenar, citoyenne du monde*

Actes du colloque international tenu à Cluj-Napoca, Arcalia, Sibiu (Roumanie) du 8 au 12 mai 2003, *Marguerite Yourcenar, citoyenne du monde*, textes réunis pas M. Voda Capusan, M. Delcroix et R. Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2006, 267 pp.

30. *L'alchimie de la création – L'alchimia della creazione*

Actes du colloque tenu au Temple d'Hadrien – Place de Pierre, Roma, le 9 juin 2003, en occasion du centenaire de la naissance de Marguerite Yourcenar, *L'alchimie de la création – L'alchimia della creazione*, Roma, éd. Centro Internazionale Antinoo per l'Arte, 2003, 46 pp.

31. *Marguerite Yourcenar entre littérature et science*

Actes du colloque international tenu à Nicosie (Chypre) les 17 et 18 octobre 2003, *Marguerite Yourcenar entre littérature et science*, textes réunis par May Chehab et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2007, 202 pp.

32. *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*

Actes du colloque international tenu à Tokyo (Japon) du 9 au 12 septembre 2004, *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*, textes réunis par O. Hayashi, N. Hiramatsu et R. Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2008, 396 pp.

33. *Marguerite Yourcenar sulle tracce degli « accidents passagers »*

Actes des journées d'étude tenues à Firenze, les 18 et 19 octobre 2004, *Marguerite Yourcenar sulle tracce degli « accidents passagers »*, sous la direction d'Eleonora Pinzuti, Roma, Bulzoni, 2007, 297 pp.

34. *Yourcenar, 1934 : un roman romain*

Actes des journées d'étude consacrées à *Denier du rêve*, tenues les 3 et 4 décembre 2004, à l'Academia Belgica de Roma, *Yourcenar, 1934 : un roman romain*, textes réunis dans le *Bulletin de la SIEY* n. 26, 2004, pp. 77-244.

35. *La lettre et l'œuvre. Correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à l'Université du Sud, Toulon-Var, les 9 et 10 décembre 2004, *La lettre et l'œuvre. Correspondances créatrices de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par André-Alain Morello, Paris, Honoré Champion, 2009, 297 pp.

36. *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écrit. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à Maynooth (Dublin), du 3 au 5 novembre 2005, *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écritu re. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par Francesca Counihan et Deprez, Bérengère (dir.), Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, PIE/Peter Lang, 2006. 272 pp.

37. *Marguerite Yourcenar une humaniste au cœur du XXe siècle*

Journées d'étude tenues auprès du Département de français de l'Université de Madras (Inde), les 17 et 18 mars 2006, *Marguerite Yourcenar une humaniste au cœur du XXe siècle*, absence des actes

38. *Marguerite Yourcenar et les médias*

Journée d'étude tenue à l'Université de Babes-Bolyai, Cluj-Napoca (Roumanie), le 25 mai 2006, *Marguerite Yourcenar et les médias*, absence des actes

39. *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*

Actes du colloque international tenu à Cerisy-la-Salle du 3 au 10 juin 2006, *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, sous la direction de Bruno BLANCKEMAN, Presses Universitaire de Rennes, éd. PUR, 2007, 372 pp.

40. *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à l'Université de Clermont-Ferrand, du 22 au 24 novembre 2007, *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2010, 468 pp.

41. *Identité et altérité chez Marguerite Yourcenar*

Actes du colloque international tenu à l'Université d'Utrecht, les 18 et 19 avril 2008, *Identité et altérité chez Marguerite Yourcenar*, rédacteurs R. Poignault et M. Delcroix, textes présents sur le site : www.revue-relief.org, Archives, Vol. 2, n.2, 2008, 290 pp.

42. *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*

Actes du colloque international tenu à l'Université de Nîmes, les 17 et 18 juin 2010, *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, textes réunis par Marc-Jean Filaire, Nîmes, Lucie Editions, 2011, 290 pp.

43. *L'espace dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*

Colloque international tenu à l'Université de Cluj-Napoca (Roumanie), du 6 au 8 octobre 2010, *L'espace dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, actes à paraître

44. *Les miroirs de l'altérité chez Marguerite Yourcenar*

Colloque international tenu à l'Université de los Andes - Bogotá (Colombie), les 10 et 11 mars 2011, *Les miroirs de l'altérité chez Marguerite Yourcenar*, actes à paraître

45. *Le(s) style(s) de Marguerite Yourcenar*

Colloque international prévu à l'Université de Chypre, les prochains 4, 5 et 6 octobre 2012.