

## COMPTES RENDUS

**Julie HÉBERT**, *L'essai chez Marguerite Yourcenar : métamorphoses d'une forme ouverte*, thèse de doctorat sous la direction du Prof. Jacques LECARME, Université de Paris III, 2010, 603 p.

Travailler sur l'œuvre, riche et exigeante, de Marguerite Yourcenar revient à se confronter à la difficulté. Travailler sur ses essais relève de la gageure tant ils mettent en œuvre une pensée, une culture, un projet littéraire, une démarche intellectuelle complexes. Julie Hébert relève le défi avec brio parce qu'elle fait état de plusieurs qualités qui confèrent sa dynamique heuristique à une thèse à la fois claire et dense. La matière première du travail engagé – l'érudition – est non seulement fondée mais aussi, et en permanence, réfléchie. Julie Hébert ne se contente pas de décrire les connaissances ponctuelles qui lui permettent d'exposer plus d'un demi-siècle d'écriture essayistique : elle historicise les informations présentées et problématise selon une perspective culturelle ouverte le savoir collecté. Loin de tout processus purement cumulatif, l'érudition, intelligente et intelligible, éclaire ainsi la réflexion. Et cette érudition est multiple : elle porte sur le contexte (le milieu de la presse et des revues, entre *l'Humanité* et *La revue de Genève*, dans lequel s'affirme avec un bel éclectisme la jeune Yourcenar dans les années 1930), sur l'intertexte (telle note établit un écho ponctuel mais joliment pensé entre tel essai et une page de la correspondance de Flaubert), sur le texte (la présentation des nouvelles insiste sur leur genèse, leur refonte, le rôle stratégique qu'elles revêtent dans l'affirmation de soi en tant qu'écrivain et femme de Lettres).

Une réflexion générale sur la catégorie de l'essai, sa légitimité suspecte, son devenir-genre à la fois stimulé et retardé, double la description et l'analyse de chaque essai, ce qui donne à la démarche une utilité autre que strictement monographique et typologique – une étude de cas qui relève, aussi, d'une histoire des formes littéraires. Julie Hébert montre tout particulièrement comment, dans les années 1930, la relation entre l'écrivain et le genre, l'un l'autre en train de s'affirmer, relève de la réciprocité des services. Chacun contribue à fonder les conditions d'une reconnaissance littéraire de l'autre. Marguerite Yourcenar trouve dans la liberté surveillée que lui offre l'essai un espace intellectuel où poser sa voix et contribue par là même à doter la pratique de l'essai d'une légitimité pleinement littéraire. Par ailleurs, la thèse multiplie les gros plans – chaque essai est analysé comme une entité, par le biais d'approches thématiques et stylistiques pertinentes, comme la tension entre lyrisme solaire et lyrisme morbide dans le *Pindare* – et les panoramas – chaque essai, parce qu'il répercute les grandes harmoniques de l'œuvre et leur apporte d'infimes variations, est saisi comme la partie d'un tout auquel des liens d'interaction le rattachent. L'œuvre se pense et se construit ainsi comme une totalité en mouvement, relayant dans les formes qu'elle agence la conception ambivalente du temps, à la fois héraclitéen et éléate, qu'elle exprime. C'est alors l'essai comme lieu d'expérimentation de la pensée et d'affirmation d'une autorité intellectuelle qui est au cœur de l'étude et renvoie à l'invention de Marguerite Yourcenar par elle-même, du Paris des années 1920 (premiers essais) à l'île des Monts-Déserts de la consécration (insertion des essais dans la composition par l'auteur de l'édition de la Pléiade).

Les pistes de réflexion ouvertes par la thèse sont toujours stimulantes. Ainsi des chassés-croisés entre le fictionnel et le méditatif qui posent la question du rapport à la création romanesque en des termes qui ne sont pas seulement thématiques, renvoyant aux sujets abordés, mais aussi esthétiques (les interférences de registres dans une œuvre dont le versant romanesque inclut de nombreuses pages proches de l'essai et le versant essayistique une propension, contrôlée mais nette, aux

expansions romanesques et poétiques). Ainsi encore de la problématique du désenchantement qui parcourt les essais et trouve de multiples échos dans le paysage intellectuel des années 20, chez des intellectuels marqués par la pensée de Valéry et la lecture de Spengler, mais aussi dans l'Europe des années 50 – la thèse montre comment la conscience du monde exprimée par Marguerite Yourcenar cristallise en un pessimisme qui n'est pas sans rappeler l'esprit d'un Montaigne – et, dès les années 1970, dans une vision de l'univers fin de vingtième siècle marquée par l'anxiété du désastre écologique, au sens fort du terme. Pour l'écrivain, l'écologie ramène l'humain à l'un des états du vivant, partie prenante d'un milieu qui n'est pas un cadre, mais une peau ou une enveloppe dont il dépend. Le motif du filet et du réseau, étudié dans le détail de certains essais, consolide l'étude de cette vision du monde à la fois anxieuse et énergique, selon laquelle l'individu est attaché par une somme de liens qui le préemptent mais en même temps propulsé dans un ordre supérieur du vivant avec lequel il communique, à défaut de communier, échappant ainsi, au prix d'un travail mené sur soi-même, à tout déterminisme. Ailleurs encore, c'est le rapport insistant à l'animal qui est en jeu dans les essais, et l'humanité telle qu'elle s'appréhende et se saisit ainsi sans fard, qui semble anticiper bien des analyses sur cet « animal que donc je suis » auxquels penseurs et écrivains s'attachent depuis les années 1990.

Julie Hébert use d'une langue nette, élégante, rarement prise en défaut, qui allie clarté de l'exposition et puissance de l'expression. Les formules, qui viennent contracter la réflexion, sont nombreuses et toujours appropriées, avec, parfois, un sens bienvenu de l'humour. Si l'excellence est le fruit d'un travail approfondi et d'un indéniable talent, la perfection toutefois n'est pas de ce monde... et deux réserves s'imposent. La première porte sur la démarche d'ensemble d'un travail qui semble inconsciemment se décrire lui-même quand il affirme que, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, « le recueil est le fruit d'un projet littéraire structuré, où le hasard n'a pas sa place » (p. 71). Ainsi de la thèse, qui tend à réinventer rétrospectivement une logique systématique de l'écriture selon laquelle les essais, d'abord fleuris, puis épurés, atteindraient

au terme de six décennies à leur propre quintessence et à celle d'une pensée trouvant en eux sa propre réalisation (« S'il n'y a pas là chez Marguerite Yourcenar l'expression d'un art poétique consciemment programmatique, il n'en reste pas moins que l'idéal de mesure, de modération, restera comme un horizon à atteindre, vers quoi devait tendre la prose : après l'époque du « chant » triomphant, suivie par la revanche du « contrepoint », il fallait arriver à ce troisième stade, où les excès précédents allaient être dépassés sans disparaître pourtant tout à fait, sublimés en une prose nouvelle aux confins de la poésie et du silence », p. 158-9). C'est là cautionner l'idée, très anthologique, d'un écrivain qui atteint à sa propre perfection au terme de son itinéraire – idée qui n'aurait certes pas déplu à l'écrivain, laquelle tacitement l'applique dans la composition de sa Pléiade, mais relève d'une approche trop téléologique de la pratique littéraire pour être exacte. Où se situent dans l'histoire des essais ces fameux « carambolages » du hasard évoqués par Marguerite Yourcenar dans l'une de ses lettres, qui décident du cours d'une vie et d'une œuvre autant qu'une « volonté sans fléchissement » ? La deuxième réserve concerne un élément de la problématique, la question, récurrente, de l'identité de soi. Julie Hébert montre à juste titre que le rapport au moi passe, dans les essais, de la répression classique – celle de l'être anecdotique, de l'individu barbotant dans sa petite histoire et sa petite sensibilité – à la réévaluation ontologique – l'être qui filtre par son corps et son esprit une expérience à la fois commune et singulière du monde, atteignant ainsi sans emphase, par le menu, au stade de l'universel. Toutefois elle ne pose pas la question du rapport à *soi* et à *soi-même* qui, de façon plus décisive, taraude l'écrivain dans ses essais comme dans ses romans ou sa correspondance. On songe aux études théoriques de Paul Ricoeur qui auraient été fécondes pour analyser ce point. Soi : le sujet conscient, inséré dans des systèmes d'identification généalogiques, culturels, historiques que l'être apprend à dominer et dont il s'émancipe d'autant mieux qu'il en acquiert l'intelligence (ce qui suppose la distance prise par rapport à l'anecdote individuelle et à la nébuleuse intime). Soi-même : la conscience de soi affinée par le filtre des lectures, des modèles intellectuels, des œuvres passées, qui permettent à

l'individu d'atteindre à sa dimension transhistorique, à sa propre saisie en tant qu'être de civilisation. Dans l'un et l'autre cas, la fonction structurante des essais s'impose.

Ce sont moins là des critiques que des conseils pour la transformation de la thèse en un essai – le terme s'impose – qui serait fort utile à la connaissance de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. On ne peut qu'en souhaiter la réalisation et la publication tant cette thèse excellente, portée par une authentique passion de l'œuvre et un franc talent littéraire, le porte.

Bruno BLANCKEMAN

**Emilia SURMONTE, *Declinazioni della passione in Marguerite Yourcenar*, Prefazione di Giovanni DOTOLI, Fasano, (Br) – Schena Editore, 2006, 267 p.**

### **Sous le signe d'une intimité**

Pour bien assimiler ce livre, il est besoin d'une immersion, à chaque fois renouvelée et de témoigner par un journal de bord, un carnet de notes qui suive pas à pas les pensées de Yourcenar qui affleurent continuellement dans l'onde de ce texte d'Emilia Surmonte, qui se déploie en intime consonance avec ces pensées.

Suivre cette onde en nageuse a été, est, mon travail de lectrice, au sens que Yourcenar donne au travail d'écriture, qu'elle pratique « tout le temps [...] en faisant [sa] cuisine, en sarclant [son] jardin », car « l'essentiel, ce n'est pas l'écriture, c'est la vision » (*YO*, p. 218). La « forme écrite est le moment ultime de sa création, celui où le monde imaginaire *pensé* parvient à trouver une existence spécifique séparée » (p. 23) exprimant d'une « voix » claire et définitive, la rencontre entre « [sa] propre maturité » et les secrets enfin dévoilés « d'un personnage choisi ou imaginé dès l'adolescence » (*OR*, p. 839).

Le trait principal de l'existence yourcenarienne, c'est *la fidélité*, cette « constance avec laquelle elle poursuit ses premiers “fantasmes” et l'intuition précoce de ses lignes de vie », parvenant ainsi de façon progressive à clarifier un « chaos primordial, à l'articuler en des constructions complexes et parfaitement accomplies ». Ce n'est que grâce à ce travail de texture entre monde imaginaire et monde réel qu'elle parvient à « entretenir un rapport fusionnel avec tout ce qui l'entoure et ce qu'elle rencontre » (p. 19-20). « Je crois que je ne renonce jamais à un être que j'ai connu, et assurément pas à mes personnages. Je les vois, je les entends, avec une netteté que je dirais hallucinatoire [...]. [...] c'est l'émotion et l'affection qui entrent en jeu. [...] Cette présence est presque matérielle, il s'agit en somme d'une “visitation” » (YO, p. 223-224).

La réalité émotionnelle de ces relations est pour elle d'une importance vitale ; dans les « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* », nous lisons : « Tant qu'un être inventé ne nous importe pas autant que nous-mêmes, il n'est rien » (OR, p. 864). Et encore, même plus fortement face à son écriture de “poète” : « [Mes personnages] sont plus réels que moi-même, qui change, passe, me transforme, tandis qu'il en est vite [d'eux] comme d'une matière non ductile : ils ont acquis une forme qu'ils ne nous permettent plus de changer » (YO, p. 226). Surmonte remarque qu'ils acquièrent cette forme « de manière progressive, en accompagnant l'écrivaine dans ses journées et ses activités ». Ils sont des *jalons de son parcours existentiel* (p. 22).

Dès son *Introduction*, *L'anneau de la passion* (en français, comme tous les titres des chapitres), elle dessine l'esquisse préparatoire de la fresque qui nous fait revivre la vision yourcenarienne de l'amour à travers le contact intime avec les trois œuvres choisies : *Feux*, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, chacune d'elles aboutissant à un chapitre final, *La sagesse de l'amour* (I, II, III). On éprouve la sensation et le sentiment de palpiter d'une existence parallèle avec les textes animés de personnages très réels et très proches qui tous œuvrent sans le savoir, au jour le jour dans le « courage d'exister » à une

mystérieuse unification de la complexité humaine, tissée de temps, de désir, de « délire », de souffrance, de corps et d'âme.

L'écriture yourcenarienne a au centre "l'être humain" ; « par la force des choses, c'est donc une écriture fondée sur l'expression d'un "soi", [...] [non pas] prototype idéal, mais sujet doué d'une intériorité complexe et structurée qui évolue dans un monde articulé et multiforme » (p. 28). Le personnage est autonome et en même temps il est une « présence » constante dans la vie et dans l'imaginaire de l'auteur. Pour « réussir à raconter ces identités [...] Yourcenar expérimente des modalités techniques différentes » (p. 28). « [Se mettre] à la place de l'être évoqué ; on se trouve alors devant une réalité unique, celle de cet homme-là, à ce moment-là, dans ce lieu-là. Et c'est par ce détour qu'on atteint le mieux l'humain et l'universel » (*YO*, p. 61). Cela ouvre pour Surmonte tout un parcours de réflexion sur les œuvres yourcenariennes et permet, « à partir d'un noyau thématique donné et dans une optique de recherche et de lecture critique [...] de retrouver les liens diachroniques et synchroniques entre elles [...], de déceler les paroles de ce dialogue constant que les personnages d'œuvres différentes ont tenu entre eux et avec Yourcenar elle-même » (p. 29). C'est un dialogue qui parle de ce qui compte. Et : « Ce qui compte, ce sont les sentiments, les émotions, les relations entre les gens » et dans l'amour aussi, en premier lieu (car, « de qui l'on tombe amoureux dépend largement du hasard ») (*PV*, p. 385 et 386).

La base poétique aussi bien que philosophique et éthique de cet art du dialogue est l'indépendance vis-à-vis de tous stéréotypes codifiés de pensée et de méthode. Surmonte souligne comment Yourcenar « précise [...] le sens de [son] rapport "médiomnique" avec ses personnages en des "méthodes de délire" présentes dans son processus créateur et d'écriture ». « Ce sont des méthodes de contemplation [...]. D'abord, bien entendu, quand on est romancier, cela consiste à se laisser investir par un personnage. Mais cela consiste aussi à faire un total silence des idées, à éliminer tout l'acquis, à faire table rase de tout. [...] Et cela paraît si opposé à la pensée, à la manière de vivre, d'écrire, de causer en

France, où nous fabulons sans cesse sur nos idées, que c'est extrêmement difficile à expliquer » (*YO*, p. 144-145).

Cette liberté de « création pure » se paye, car « c'est [...] une tâche souvent désespérante de devoir mettre ainsi à la fois toute son imagination et aussi tout son jugement critique au service d'un autre et la peur de se tromper du tout au tout en est centuplée à chaque ligne »<sup>1</sup>. Un pivot de cette constante recherche de compréhension du personnage est son idée de l'érudition, idée d'expérience, d'existence. La « base culturelle immense, qui n'a de cesse de nous étonner » et qu'elle confirme continuellement par les renvois, précisions, rappels, commentaires de ses épitextes et paratextes (p. 14) est liée dès les débuts de sa vie consciente à son désir de fusion avec l'univers. « Les Français surtout s'imaginent qu'on va plonger dans les livres du matin au soir, comme les rats de bibliothèque des romans d'Anatole France. [...] Mais ce n'est pas comme ça que les choses se passent. Quand on aime la vie, je dirais sous toutes ses formes, celles du passé autant que celles du présent [...], il est normal qu'on lise beaucoup » (*YO*, p. 139).

Yourcenar en arrive à vouloir unifier le présent et le passé, et cela surtout quand, « sur l'onde d'une passion bouleversante qui marquera à jamais sa vision de l'amour, elle est contrainte par les circonstances et les émotions à s'interroger douloureusement sur ce thème ». L'interrogation va s'incarner dans les personnages mythiques et bien réels de *Feux* ; c'est à travers eux que Yourcenar pense à la possibilité d'un « discours unitaire qui soit à même de restituer à la matière amoureuse immanente ses caractères de permanence et d'universalité » (p. 256). Elle le dit clairement : « [...] je cherche à nier le temps, à montrer l'étrange unité de la passion à travers les formes disparates qu'elle prend. Je ne rapproche par ces héros antiques de nous. C'est nous que je voudrais rapprocher d'eux » (*PV*, p. 50). Et la *Sagesse de l'amour* qu'elle atteint est dans cette pensée, une des plus prenantes de son journal intime-commentaire de chaque mythe : « On dit : fou de

---

<sup>1</sup> Michèle SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 284, d'après une lettre de Marguerite Yourcenar à Nicolas Calas, 18 février 1962, in *L.*

joie. On devrait dire : sage de douleur » (*F*, p. 1134. Après : *Marie-Madeleine ou le salut*). Car, en « transcendant les quatre typologies individuées par Stendhal, “l’amour-passion, l’amour-goût, l’amour-physique, l’amour de vanité” (*YO*, p. 29-30) [...], au profit d’une réflexion plus articulée et complexe, [Yourcenar] examine le problème à partir de ses effets » (p. 255). « L’amour est un désordre, au sens où Thomas Mann considérerait que le génie est un désordre. Mettons, si vous voulez, que ce soit un danger. C’est aussi un bonheur, certes, le bonheur, ce qui au fond veut dire la même chose » (*YO*, p. 94). *Désordre, danger, bonheur*, trois mots que l’on retrouve souvent dans les trois ouvrages à l’étude, en tant qu’ « expression d’une “dialectique de l’amour et de la personne” » (Voir à ce propos Denis de ROUGEMONT, *Les mythes de l’amour*, Paris, Albin Michel 1996 (1961), p. 7) (p. 255).

Quel est le rapport entre la passion et l’amour, « deux mots souvent interchangeables dans la communication courante » ? Yourcenar préfère mettre une distance entre eux. Voici sa réponse à la question : « Qu’appellez-vous passion ? Quelle différence faites-vous avec l’amour ? » : « La plupart des gens ne voient pas de différence, la passion étant simplement pour eux un degré plus fort de l’amour. Dans un langage plus précis, on pourrait dire que les deux sentiments sont presque à l’opposé l’un de l’autre. Dans la passion, il y a le désir de se satisfaire, de s’assouvir, quelquefois de diriger, de dominer un autre être. Dans l’amour, au contraire, il y a abnégation. Au moment où j’écrivais, je mélangeais les deux. Je décrivais tantôt l’amour-abnégation et tantôt l’amour-passion. Mais finalement, la passion est plutôt de l’ordre de l’agressivité que de l’abnégation » (*YO*, p. 92-93).

Toutefois Yourcenar « ne voit ni ne souhaite l’abolition de la passion dans l’existence humaine » car la passion, se nourrissant de désir insatisfait, est un « moteur fécond et déstabilisateur [qui] pousse dans un “abîme”[nous] introduisant à la découverte de “grandes profondeurs” (*PV*, p. 294), au centre obscur de l’intimité humaine où monde et relations “éclatent” sous cette force violente ». C’est en cette terre de “danger” où l’on « [ne] rencontre pas forcément le désastre » (*PV*, p. 294) et où l’on passe par une « dissolution nécessaire [que l’on] peut repartir pour construire un

monde personnel [à soi] imparfait mais “sage”, où la passion peut trouver de meilleures modalités existentielles » (p. 258-259) Et cela, par la passion et la raison : Yourcenar « croi[t] à la synthèse des deux » car, être établi seulement dans la raison, « ce ne serait pas humain » et pourtant « pour arriver à cette lucidité, à cet effort de discipline si difficile que demande la raison, il y faut la passion. La libération de l’esprit et la passion se tiennent de si près, l’un portant l’autre, si l’on peut dire » (*PV*, p. 82).

C’est ainsi qu’aux “détours de l’éternité” (c’est le titre du dernier chapitre, *Conclusioni*) “l’être humain” peut peut-être atteindre la conscience de sa « relation passionnelle avec le monde [faite d’un] échange continu et fécond » par une « attitude » qu’Hadrien a nommée “la sagesse de l’amour” (« Yourcenar l’a fait graver sur un médaillon comme une devise » (*PV*, p. 327). Par là, « la passion, toute passion se réalise, en fusionnant avec la raison et avec le monde autour, parvenant à réaliser un “bonheur” parfait et orgasmique, tel qu’il est indiqué [par Yourcenar] dans l’explication de l’Œuvre au rouge : « L’Œuvre au rouge devait être quelque chose de très rare, qui pouvait se produire de plusieurs manières du point de vue métaphysique. C’était une sorte d’extase, un moment de complet bonheur où tout se rejoint, les sens, l’esprit, le cœur. [...] [Ce serait] la voie unitive, l’union de tout [...] » (*PV*, p. 61-62).

Gabriella FIORI

**Pour Marguerite Yourcenar : Une conversation florentine  
Gabriella FIORI s’entretient avec Emilia SURMONTE**

Le timbre et la conclusion de votre ouvrage aussi bien que l’intention qu’on y perçoit avec son expressive dédicace « À Giovannella, qui m’a donné *le courage de mes horizons* » me disent qu’il s’agit d’un livre nécessaire, qui exprime une « relation qui compte » entre Yourcenar et vous, m’encourageant ainsi à vous poser à son sujet des questions intimes. Les voici :

**1) À quel moment de votre vie avez-vous rencontré l'œuvre de Marguerite Yourcenar?**

Ma rencontre avec Marguerite Yourcenar date de ma jeunesse. Je l'ai connue à travers Rita Staiano, qui était à l'époque mon professeur de Littérature française à l'Université de Salerno. Elle m'a conseillé la lecture de *Anna, soror...*, le récit qui fait partie maintenant du recueil *Comme l'eau qui coule*. Histoire d'un inceste désiré mais non vécu [sic] qui se déroule en Campanie entre Naples et le château d'Agropoli, la ville de mon père. Tout d'un coup je découvrais que les lieux que j'habitais pouvaient exister dans une dimension non seulement géographique ou socio-affective, mais aussi littéraire. J'ai voulu donc approfondir la connaissance des œuvres de Yourcenar qui a été ensuite un des écrivains sur lesquels j'ai travaillé pour passer le concours d'État pour l'enseignement.

**2) Quel est l'aspect de cette œuvre qui vous a le plus frappée et pourquoi ?**

Son œuvre me frappe à plusieurs niveaux, émotionnels, intellectuels, professionnels et il me semble vraiment difficile de faire un choix. Mais il y a une scène qui est dans *Anna, soror...* qui m'a frappée à l'époque d'une façon extraordinaire et reste figée dans ma mémoire, à tel point que chaque fois que je parle de Marguerite Yourcenar je vois cette page, où Anna, en proie à la passion frappe à la porte de son frère pendant la nuit. Mais il ne l'ouvre pas : d'un côté et de l'autre de cette porte fermée, chacun des deux frères vit le déchirement infini de l'amour impossible et fait l'expérience de la douleur sans complément. Ce sentiment de douleur, je l'ai retrouvé également présent et vivant (brûlant) dans tous les aspects de *Feux* et dans *Mémoires d'Hadrien* quand Yourcenar raconte le deuil qui habite Hadrien après la mort d'Antinoüs. Mais il est aussi présent, d'une façon peut-être plus masquée, dans les expériences de négation qu'en fait Zénon, le protagoniste de *L'Œuvre au Noir*. Avec et par l'écriture, Yourcenar parvient à pénétrer dans les profondeurs de la relation

existant entre passion, amour et douleur et à en faire une expérience “absolue” qui n’appartient plus à des hommes et à des personnages, mais à l’être humain en tant que tel. J’ai senti que l’amour et la douleur qu’elle racontait étaient “mon” amour et “ma” douleur.

**3) Est-ce que Marguerite Yourcenar a eu une influence décisive dans votre chemin de vie ?**

Oui, sans aucun doute. Vingt ans environ séparent ma première rencontre avec son œuvre de l’écriture de *Declinazioni della passione in Marguerite Yourcenar*, que Giovannella Fusco Girard, professeur de Littérature Française à l’Université de Naples “L’Orientale”, m’a encouragée à écrire. Vingt ans pendant lesquels j’avais complètement abandonné le projet d’une recherche sur elle. J’y suis revenue par le biais d’une conférence que j’ai tenue sur l’importance du personnage d’Antigone et les réécritures littéraires dont il a été l’objet. En relisant *Feux* j’ai retrouvé ce sentiment d’empathie émotionnelle qui m’avait frappé pendant ma jeunesse et j’ai décidé que le moment était venu d’essayer de pénétrer, avec des instruments les plus rigoureux possible, sa relation avec la passion amoureuse telle qu’elle se déroule dans certaines de ses œuvres majeures et d’en faire un livre. D’autant plus que je me suis rapidement rendu compte que l’œuvre de Yourcenar n’avait cessé de travailler en moi pendant toutes ces années. Grâce à cette étude, j’ai fait une expérience émotionnelle qui m’a investie entièrement sur le plan personnel et sur le plan professionnel m’ouvrant des perspectives de travail et de recherches qui avaient été un de mes rêves de jeunesse et qui, à la suite de la sortie de ce livre, sont devenues des réalités. Tout cela est, bien sûr, important, mais au fond je crois que ma vie lui doit l’enseignement profond du “courage d’exister” comme discipline et comme espérance face à la douleur. C’est pour cela que dans ma dédicace à Giovannella j’ai cité le vers d’un poème que j’ai écrit pendant la rédaction de mon ouvrage.

**4) Je trouve qu'elle est "maître de sagesse", une sagesse fondée sur l'harmonie entre liberté intérieure et amour du monde. Pouvez-vous penser la même chose ?**

Oui, mais c'est pour elle une conquête progressive. Je crois que c'est dans *Mémoires d'Hadrien* qu'on peut en trouver le témoignage concret le plus significatif au niveau de l'écriture et de la perspective choisie pour la narration.

**5) Qui est-elle pour vous actuellement, après avoir écrit ce livre si prenant sur un aspect fondamental de son œuvre ?**

En paraphrasant ce qu'elle le dit à propos de Zénon, le protagoniste de *L'Œuvre au Noir* : "un compagnon et un ami".

**6) Qui est-elle pour vous en elle-même, aussi bien qu'en rapport avec d'autres classiques (penseurs, poètes, romanciers...) que vous sentez proches ?**

À mon avis elle est une "femme honnête", au sens qu'elle a le courage de raconter la complexité de l'existence sans prétendre en trouver une explication définitive. Pour moi Yourcenar est un "exemplaire unique", mais je crois que son attitude face à la vie paye une dette importante à l'œuvre de Montaigne.



