

COMPTES RENDUS

Marguerite YOURCENAR, *Cartas a sus amigos*, traduction à l'espagnol de María Fortunata Prieto Barral, Alfaguara, 2000, 807 p.

On sait l'immense écho qu'eut, en 1995, la publication des *Lettres à ses amis et à quelques autres* dans l'excellente édition préparée et présentée par Michèle Sarde et Joseph Brami. Ces 297 lettres, conservées dans le fonds yourcenarien de la bibliothèque Houghton de l'Université américaine de Harvard ou copiées de collections particulières, couvrent pratiquement toute la vie de Marguerite Yourcenar, depuis l'enfance, avec une lettre à une tante, datée de 1909, jusqu'à un message adressé à Yannick Guillou, en octobre 1987, peu avant l'accident cérébral qui devait la conduire à la mort, en décembre de la même année. C'est dire l'importance capitale de ce long dialogue de Yourcenar avec des membres de sa famille, avec un grand nombre d'intellectuels, d'hommes d'édition, de critiques littéraires, d'amis ou d'inconnus avec lesquels elle échangea une correspondance d'une grande richesse qui est désormais un document partie intégrante de l'œuvre de Yourcenar, et qui, en tout cas, l'éclaire et l'enrichit, véritable journal de la vie intime et publique de l'écrivain, complémentaire des textes autobiographiques ou de fiction. Dans la mesure où les œuvres de Yourcenar ont été, pour la plupart, traduites en espagnol, il était normal que ces lettres le fussent aussi, d'autant plus que les éditions « Alfaguara » ont confié cette tâche à une nouvelle traductrice, remarquable, María Fortunata Prieto Barral qui nous fait regretter que cette professionnelle de la traduction n'ait pas également transposé le reste de l'œuvre. On sait, en effet, les lacunes graves que les spécialistes yourcenariens ont pu constater à la suite d'examens attentifs de ces éditions espagnoles dont on pourrait souhaiter, à la limite, de nouvelles versions.

On connaît les difficultés inhérentes à la traduction de la correspondance personnelle, à plus forte raison celle des grands écrivains. Il s'agit, en général, de textes spontanés, inscrits dans une circonstance immédiate et urgente qui met en jeu de nombreux indices référentiels précis, inconnus du lecteur d'aujourd'hui ou du lecteur tout court. D'où l'abondance de formes elliptiques, affectives ou ironiques, l'usage d'un vocabulaire direct ou familier, à côté d'une langue parfois très recherchée. La variété des références avait déjà

obligé les responsables de l'édition française à intégrer en bas de page des notes chargées d'expliquer au lecteur toute une foule de références familiales, chronologiques, sociales, historiques, culturelles, intellectuelles, savantes. On devine l'extrême délicatesse du travail du traducteur qui doit rendre dans une autre langue ces remarques brèves mais subtiles.

On peut dire que cette correspondance suscite une double lecture : celle des lettres elles-mêmes qui nous montrent une Yourcenar toujours attentive à ses interlocuteurs, affectueuse ou distante, curieuse de tout, exigeante, entêtée, connaissant des phases d'enthousiasme ou de découragement selon les circonstances de sa vie personnelle ou de sa création artistique, en proie à une sorte de frénésie épistolaire, et celle des notes érudites qui reconstituent tout un tissu de publications, de rencontres humaines, de lectures ou de voyages, essentiels pour mieux comprendre le processus de l'existence et de l'œuvre de Yourcenar. Saluons donc, une nouvelle fois, l'importance de cette correspondance qui ne se limite pas à un intérêt anecdotique mais constitue, en fait, un authentique discours de Yourcenar, au même titre que les entretiens avec Matthieu Galey réunis sous le titre de *Les Yeux ouverts*. Et félicitons la traductrice d'avoir su surmonter tant d'écueils dans la mise en espagnol de cet énorme volume. Seule réserve : pourquoi avoir omis dans la traduction du titre le «et à quelques autres» qui a, en français, une connotation ironique qu'il conviendrait, à notre avis, de conserver.

Jean-Pierre CASTELLANI

Francesca MELZI D'ERIL KAUCISVILI, *Dans le laboratoire de Marguerite Yourcenar*, Fasano / Paris, Schena / Université de Paris-Sorbonne, 2001 (Biblioteca della Ricerca, Cultura straniera, n° 106), 204 p.

[ISBN-88-8229-253-3 et 2-84050-212-7. Prix : 12,40 euros. Diffusion : Centre interinstitutionnel pour la diffusion 131 boul. Saint-Michel F-75005 Paris]

La critique yourcenarienne manquait jusqu'ici d'études qui répondent aux exigences de scientificité de la génétique moderne. Ce livre de Madame Melzi ouvre la voie quant à *L'Œuvre au Noir*. L'examen porte principalement sur trois chapitres (« Le Grand Chemin », « Le Départ de Bruges », ou du moins ses premières pages, et « La Mort à Münster »), mais s'interroge aussi sur l'évolution structurelle de la première partie, à partir d'une « version ancienne »

maintenue fragmentairement dans l'exemplaire de Harvard. Les témoins collationnés sont, outre les éditions, des dactylographies – et donc tapuscrits plutôt que manuscrits (mais le terme tapuscrit devrait être rejeté de notre jargon pour sa laideur et sa dérivation vicieuse) –, corrigées çà et là à la main ou par encarts. Principaux supports de l'argumentation : la frappe des machines utilisées, les collages et les paginations provisoires ; la confrontation des déclarations de Marguerite Yourcenar aux informations de la bibliographie matérielle.

Dans le cas présent, c'est bien sûr le passage de « D'après Dürer » à *L'Œuvre au Noir*, saut quantitatif et qualitatif de la nouvelle au roman, qui constitue l'événement majeur : une œuvre de jeunesse y trouve sa maturation, manifestée par l'exactitude accrue de la donnée historique, mais aussi par la cohésion et le dépassement symbolique d'un imaginaire d'époque où chaque personnage trouve à nourrir sa différence. Un exemple : qu'Henri Juste de drapier devienne banquier et l'isotopie de la richesse dissémine ses résurgences dans le contexte. Mais les copies intermédiaires ont aussi leur intérêt : elles attestent par le menu l'extrême souci de perfection de l'écrivain.

L'étude de Madame Melzi prolonge ses deux communications des colloques de Tours en novembre 1997 (Tours, SIEY, 2000) et de Rome en septembre 1998 (Bruxelles, Racine, 1999), auxquelles on se reportera pour une saisie complète de la matière. En appendices, le texte et l'apparat critique des extraits retenus, les deux premiers suivis d'intéressantes « remarques » interprétatives qu'on ne trouve pas au troisième, et la reproduction, dans l'ordre alphabétique, des 207 « fiches bibliographiques » établies par Marguerite Yourcenar pour *L'Œuvre au Noir* et pour une part enrichies de ses commentaires (conservées à la Houghton Library).

On admirera l'extrême minutie de l'examen. Le parti pris philologique est une ascèse, qui soumet l'interprétation à cette loi du minimum que l'abbé Poujet prônait en exégèse. Le « laboratoire » de Marguerite Yourcenar – le terme est d'elle – est un labyrinthe, qui a ses apories. À cet égard, la prudence de Madame Melzi est exemplaire. Comparant la façon dont Henri-Maximilien rêve l'Italie au départ du grand chemin, et ce qu'il en reste dans la conversation à Innsbruck, elle se défend de dire « tout à fait convaincante » l'hypothèse que la seconde évocation s'est nourrie de la première, Marguerite Yourcenar ayant affirmé que le remaniement de « D'après Dürer » a commencé par la rencontre d'Innsbruck. Scrupule légitime, certes, pour le généticien. Mais le plus important n'est-il pas que les similitudes des deux passages attestent la conjonction de leur écriture – d'autant qu'on peut ajouter aux parallélismes mentionnés par Madame Melzi

l'évocation non négligeable des dames convoitées –, et dès lors la cohérence par contraste que l'auteur établit non seulement entre deux moments de son personnage, mais aussi entre la voix du narrateur au chapitre I et celle du personnage au chapitre IX ?

Ainsi présentée, la matière reste d'accès difficile, mais constitue le matériau indispensable à l'étude stylistique. On regrettera que la liste des abréviations ne soit pas complétée par une liste identificatrice des témoins. Enfin, à ce travail qui a demandé tant de soin, il a manqué une dernière épreuve : la chasse aux coquilles, du moins dans l'étude proprement dite. Mais elles ne sont pas de nature à nuire à l'exactitude de l'information¹.

Maurice DELCROIX

Simone PROUST, *Quoi ? L'Éternité de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », n° 94, 2001, 209 p.

Dans son analyse très sérieuse consacrée à *Quoi ? L'Éternité*, œuvre posthume de Marguerite Yourcenar, Simone Proust commence très logiquement par le constat d'une différence évidente entre les deux premiers volets de la trilogie du *Labyrinthe du Monde* et le troisième. À l'aide d'une méthode très rigoureuse, elle légitime son travail par le biais d'une question fort judicieuse : celle de la réelle continuité du triptyque. Cependant dans sa volonté de nous dire en quoi se distingue le troisième tome, elle passe sous silence en quoi ce dernier est lié à l'ensemble de la trilogie. Car un lien existe. D'ailleurs, Madame Proust le dit elle-même : « Yourcenar tenait beaucoup à l'unité du triptyque, et n'a jamais voulu qu'on dissocie ce troisième tome des deux autres » (p. 21). Il en est même « l'aboutissement », indique Yourcenar dans une lettre à Yannick Guillou du 5 Octobre 1986 (*L*, p. 67). Pour Madame Proust, qui admet cependant que le troisième tome s'inscrive dans la continuité de l'évolution de la trilogie (p. 25), seuls les deux premiers chapitres conservent le ton de la mémorialiste et les procédés d'écriture des deux précédents (p. 24). La suite s'échapperait volontiers vers le rêve. Nous pensons, au contraire, pour notre part, que malgré « la liberté de ton qui règne » (p. 78) dans le troisième volet, l'espace scripturaire réservé à l'autobiographie est tout aussi ténu que dans les deux premiers tomes ; Madame Proust n'avoue-t-elle pas : « Ce récit

¹Sauf pour un détail : la citation des p. 22-23, peu intelligible sous cette forme abrégée, vient, non de l'entretien de Moritoen, mais de « Jeux de miroirs et feux follets » (*EM*, p. 342).

d'enfance proprement dit, abordé seulement au septième chapitre, sur les trois cent trente sept pages du volume se poursuit, durant vingt quatre pages » (p. 78) ? Notre auteur n'entend pas concéder plus d'informations sur elle-même qu'elle ne le faisait dans les précédents volumes.

Pour Madame Proust, « le problème de [l'] identité [de Marguerite Yourcenar] se révèle absurde, et [...] la question, dès le départ, ne signifiait rien » (p. 14), mais, selon nous, le problème de l'identité de Yourcenar se situe au cœur même de l'œuvre yourcenarienne. Madame Proust semble, en fait, le reconnaître en s'évertuant par ailleurs à mieux cerner le moi de Yourcenar dans une étude très fine de concepts psychanalytiques qui éclairent véritablement le vécu de l'auteur et par ce biais l'œuvre yourcenarienne.

Certains termes un peu trop sophistiqués induisent parfois l'apparition de néologismes à peine compréhensibles tel « l'exercitant » (p. 14). D'autres peuvent, malgré le contexte, paraître trop médicaux : ainsi « échanges cutanés » (p. 191), à la spécificité physiologique évidente, aurait bénéficié d'une meilleure compréhension par l'utilisation d'une expression de remplacement comme « tendresse charnelle » qui définit beaucoup mieux à notre sens la relation très maternante entre la petite Marguerite et sa garde Barbe. Une formule comme : « le mystique, comme le débauché, s'épuise dans le présent, se perd dans l'instant » (p. 57) nous semble malheureuse car nous croyons que, loin de s'épuiser dans le présent, le mystique est en relation avec l'Éternel (quelle que soit l'acception – divine ou temporelle – que l'on puisse proposer à ce dernier mot). Affirmation tendancieuse quand Madame Proust nous dit que la difficulté qu'éprouve Marguerite Yourcenar « à construire, sa vie durant, une identité stable et individualisée apparaît à travers la bisexualité de sa vie amoureuse » (p. 135). La sémiotique onomastique peut paraître parfois un peu contestable. Que l'on juge : « Le personnage d'Egon (dont le prénom évoque le pronom latin, *ego*) » (p. 67). Conclusion discutable encore quand Simone Proust affirme le choix réfléchi et maîtrisé de Yourcenar de ne pas « [s]'attarder sur son moi » (p. 129) dans le dernier chapitre du troisième volume. N'oublions pas que le livre reste à jamais inachevé et que nous ne pouvons que supputer sans fin le contenu virtuel de l'œuvre aboutie. On notera aussi quelques coquilles ou inexactitudes comme la désignation de Georges de Crayencour par l'expression de « *petit-neveu* » de Marguerite Yourcenar alors qu'il est son *demi-neveu* comme l'auteur lui-même aimait à le répéter. On pourra contester, en outre, l'interprétation de la formule incipitielle de *Souvenirs pieux* « Cet (*sic*) être que j'appelle moi » comme une marque de volonté « de refuser au moi une existence

autre que verbale » alors qu'elle ne fait qu'illustrer le doute qui, devant l'identité de ce moi, assaille l'auteur qui s'échappe de ce vertige en imposant une distanciation narratologique entre le « je » écrivant et le « moi » écrit.

Mais ces remarques ne nous empêchent cependant pas d'admirer dans l'étude de Madame Proust quelques très beaux passages sur la quête de la mère et la consécutive fantasmagorie sur une mère de substitution. Madame Proust exprime avec beaucoup de justesse la dénégation du traumatisme de la mort prématurée d'une mère qui incite cependant Yourcenar à constamment abaisser voire humilier d'une façon fort agressive l'image maternelle et conséquemment à magnifier excessivement celle du père. Permettez-nous cependant de ne pas souscrire tout à fait à la thèse émise par Madame Proust sur la notion du « travail du deuil » selon laquelle ce serait la mort de Grace qui « renvoyant inconsciemment à la mort de la mère, permet un travail du deuil » (p. 188). Nous sommes intimement persuadée que quels que fussent les événements, même tragiques, auxquels fut confrontée Marguerite Yourcenar, le travail du deuil ne fut jamais totalement accompli et que les textes, même tardifs, de notre auteur sont restés jusqu'à la fin hantés par la mère, parfois charnellement présente mais transposée de façon fantasmagorique dans l'écriture, voire corporellement (ou monstrueusement) figurée dans certains paysages décrits (notamment la mer qui permet certains jeux de mots inconscients qui laissent parfois les lecteurs étrangement mal à l'aise). Il n'empêche que certains rapprochements entre biographie de l'auteur et écriture de l'intime de *Quoi ? L'Éternité* sont fort éclairants, au point de faciliter une approche de l'appartenance générique du troisième volet. Mais le plus remarquable dans l'entreprise de Simone Proust est le courage même dont elle fait montre en détruisant sans vaciller (malgré l'admiration sans faille dont elle fait preuve visiblement pour notre auteur) des idées toutes faites, que nous avons ingérées sous influence et que Yourcenar voulait nous faire accroire, telle l'entente profonde qui régnait apparemment entre son père et elle. Madame Proust a d'autre part parfaitement rendu le paradoxe qui habite notre auteur, cette tension presque insoutenable entre *sophrosune* et *hubris*, entre un « ordonnancement clair, intangible » (p. 115) et « l'impétuosité de ses pulsions » (*ibid.*). Elle explique d'ailleurs très brillamment le conflit intérieur de Yourcenar *sophrosune / hubris* en explorant un style classique qui « semble bien avoir une fonction de défense, d'occultation du désir » (p. 134). De même explique-t-elle également de façon précise et convaincante cette constante imbrication dans *Quoi ? L'Éternité* entre rêve et réalité, entre fantasmes ou fantasmagories de

l'auteur et souci réel d'historicité. « [T]out est brouillé » nous dit Simone Proust (p. 128). La fin de sa conclusion est un véritable point d'orgue, merveille heuristique, fine et sensible, qui compare la musique d'Egon et l'écriture de Yourcenar à la fin de sa vie. Quand elle analyse avec brio *Les Trente-trois noms de Dieu*, elle nous dévoile avec une étonnante facilité que « [c]e poème sans syntaxe, avec l'apparition de blancs, correspond, en littérature, à ce qu'Egon produit en musique » (p. 134).

Dans le dossier, très fouillé, les éléments biographiques ne concernent pas exclusivement *Le Labyrinthe du Monde*, les écrits choisis de Marguerite Yourcenar s'étendent sur un éventail très vaste, nous permettent l'accès à des textes moins connus qui révèlent de façon surprenante les obsessions phobiques de l'auteur tel *Endymion* qui exhibe tous les attributs de la maternité jusqu'aux confins poétiques de l'univers ou nous font prendre la mesure du caractère bouddhique de la philosophie de Yourcenar comme *Les Trente-trois noms de Dieu*. Le choix des sources spirituelles et philosophiques riche par sa diversité montre chez Simone Proust un réel travail de recherche minutieuse et scrupuleuse. Quant à l'exposé des concepts psychanalytiques utilisés, il permet de fournir une comparaison intéressante entre les traces mnésiques, « [t]erme utilisé par Freud tout au long de son œuvre pour désigner la façon dont les événements s'inscrivent dans la mémoire » (p. 186), et d'autres traces appelées samskara qui, selon l'enseignement du Bouddha, sont « laissées dans le psychisme par les actes qu'a effectués le sujet au cours de ses vies antérieures » (p. 187).

La bibliographie, quant à elle, est très riche, s'étendant sur sept pages, elle va de la critique yourcenarienne classique (critiques sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar, articles de presse sur *Quoi ? L'Éternité*, biographies sur Yourcenar) aux ouvrages de psychanalyse dont le recours est judicieusement fondé, aux ouvrages sur le bouddhisme, en passant par des ouvrages généraux très diversifiés qui attestent encore, si besoin était, la grande ouverture d'esprit de Simone Proust.

Édith MARCQ

Nigel SAINT, *Reading the visual*, Oxford, Legenda, 2000, 197 p., European Humanities Research Centre, University of Oxford, British Comparative Literature Association.

ISBN : 1 900755 39 4 ; prix : 27,50 £, Oxbow Books, Park End Place, Oxford OX1 1HN G-B oxbow@oxbowbooks.com (pour l'Europe) ; The David

Comptes rendus

Brown Book Company PO Box 511, Oakville CT 06779 USA
david.brown.bk.co@snet.net (pour les USA et le Canada) ; Mrs Kareni Bannister
Legenda European Humanities Research Centre 76 Woodstock Road, Oxford
OX2 6LE G-B (pour les autres pays)].

C'est par le biais du visuel que ce travail universitaire considère l'œuvre romanesque et les essais de Marguerite Yourcenar. Mis à part Alexandre Terneuil dont les écrits sont centrés sur la problématique de l'art, Nigel Saint est le seul yourcenarien en date à avoir approfondi l'analyse de l'œuvre de la première académicienne sous cet angle.

L'introduction donne le ton de l'ouvrage – à la fois sensible et rigoureusement intellectuel – tout en précisant les objectifs et les fondements théoriques de ce dernier. Il s'agit de saisir et d'interpréter « la rencontre [de Yourcenar] avec le visuel » (p. 2), que cela concerne l'art, l'altérité du regard ou de l'objet regardé, ou l'expression métaphorique par l'image à travers l'écriture. Les références qui définissent le cadre théorique dans lequel s'inscrit cette étude critique sont nombreuses, de Valéry à Bonnefoy, mais deux d'entre elles dominent : celles des théoriciens d'art Georges Didi-Huberman et Louis Marin. Structurant son travail à partir de ces influences, Nigel Saint montre comment l'impact du visuel sur la parole implique une remise en question de la réalité, favorise un discours pluriel, une acceptation de l'autre, car « bouleversements et différence sont acceptés comme inhérents à l'expérience du regard » (p. 7), ouvrant ainsi de nouvelles perspectives critiques.

Le volume s'articule en quatre parties qui reflètent la décision de limiter le corpus choisi. La première est centrée sur les essais de Yourcenar sur l'art : « L'Improvisation sur Innsbruck », « Une exposition Poussin à New York », « Sur un rêve de Dürer » et « Ah, mon beau château » sont considérés en relation au contexte théorique mentionné ci-dessus. L'analyse du texte concernant Poussin est particulièrement convaincante, soulignant les conflits personnels de Yourcenar, ses remises en question interprétatives et théoriques, sa perception ambivalente de l'éternel. Nigel Saint révèle avec finesse que les thèmes qui se retrouvent dans les œuvres de maturité de l'écrivain, tels que l'altérité, la mémoire, la disparition et l'endurance sont déjà présents dans ces premiers essais.

La seconde partie dévoile les reconstructions visuelles qui sous-tendent *Mémoires d'Hadrien*. Dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », Yourcenar confirme que son approche est celle d'« un peintre établi devant un horizon » et Nigel Saint s'attache à cerner la perspective choisie par l'auteur, les motifs essentiels qui la

façonnet et se retrouvent dans les réflexions de l'auteur : la présence métaphorique de l'ombre est ainsi mise en valeur. « Se cherchant dans le fleuve de la mémoire » (p. 65), Hadrien, contrairement à Narcisse ne voit pas le reflet de sa propre image, mais d'un brouillard dont émergent des images passagères de soi et de l'autre. Son désir insatisfait de fixer ces images se manifeste par l'élaboration des mythes, cultes et de la série de statues qu'il consacre à Antinoüs, devenu « métaphore sculpturale » (p. 71).

Nigel Saint part ensuite sur les traces de Piranèse dans l'essai de Yourcenar sur celui qu'elle nommait « le grand virtuose », mais également dans *L'Œuvre au Noir*, *Denier du rêve* et *Les Songes et les Sorts*. Le thème de l'expérience visuelle grâce à laquelle « le spectateur voit nature et culture en symbiose sur la scène du temps » et participe à un « ordre transhistorique » (p. 93) est identifié dans les écrits critiques comme dans la fiction. Le sens mystique de l'espace et de la vision, la conception d'une altérité à travers laquelle l'autre être humain est paradoxalement presque une absence, les représentations carcérales ou chthoniennes qui hantent Piranèse se retrouvent chez Zénon. Pour Nigel Saint, l'écriture romanesque de Yourcenar peut être lue comme un prolongement de l'écriture critique, la fiction permettant à l'écrivain d'approfondir les liens avec le peintre « quand la procédure critique risque de mettre terme à une interrogation » (p. 129).

La dernière partie du volume met en parallèle *Un homme obscur* et « *Deux Noirs* de Rembrandt » bien que des références aux *Prisons* de Piranèse émaillent également le texte. Le rapport visuel-verbal y est envisagé en regard du personnage de Nathanaël, à travers sa représentation dans le roman, ses interrogations devant les peintures historiques qu'il lui est donné de considérer. L'essai de Yourcenar sur Rembrandt est analysé séparément, puis en relation à *Un homme obscur*. Nathanaël et les deux figures de la peinture sont identifiés comme des représentations de personnages anonymes dont l'individualité est absorbée par le temps. Les motifs de l'eau et de la disparition accompagnent ce passage des êtres dans et au-delà de leur existence.

Nigel Saint affirme avec raison que l'approche des œuvres de Yourcenar est éclairée d'une nouvelle perspective lorsqu'elle est conçue en relation au visuel. Un index bien construit et une bibliographie soigneusement sélectionnée closent le volume. Ce livre bien informé, solidement charpenté, pertinemment illustré en donne la preuve. Étant donné l'intérêt relativement limité que porte le monde universitaire anglophone à Yourcenar, il est presque dommage qu'il n'ait pas été écrit en français, où il trouverait peut-être une plus

large audience. On peut regretter le parti pris de privilégier certaines œuvres aux dépens d'autre ; ainsi, la notion de couleur si présente dans *Les Songes et les Sorts* est à peine effleurée. De même, « la vision yourcenarienne de l'indifférence, liée au secret » que Nigel Saint relie « aux hommes, aux animaux et au paysage » (p. 165) aurait également pu être pertinemment considérée en relation aux femmes à travers *Anna, soror...* Néanmoins, cet ouvrage sérieux et original dans sa conception marque un jalon dans la critique yourcenarienne.

Lucile DESBLACHE

Manuela LEDESMA PEDRAZ, *Marguerite Yourcenar, vida y obra en espiral*, Universidad de Jaén, Colección Alonso de Bonilla, 1999, 513 p.

Manuela Ledesma Pedraz fait partie de ces jeunes universitaires espagnols, qui, depuis le premier Colloque international organisé à l'Université de Valencia en 1984, ont construit toute leur recherche scientifique sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar. La publication de sa thèse, soutenue en 1996, vient donner une diffusion et un rayonnement bien mérités à des travaux trop longtemps réservés au seul cercle des spécialistes. En effet, il s'agit bien d'une thèse dans la mesure où le livre suit, à travers un examen attentif, toujours fondé sur un excellent appareil méthodologique et une connaissance parfaite des textes, tout le procès de la création yourcenarienne, depuis les premiers écrits de jeunesse comme *Le Jardin des Chimères* et *Alexis ou le traité du vain combat* jusqu'aux livres de la maturité comme *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au noir* ou *Comme l'eau qui coule*. Pour donner une unité et une originalité à cette étude, il fallait une démonstration fondée sur un postulat et une interprétation précises. En l'occurrence, Manuela Ledesma ne se contente pas d'une analyse strictement littéraire mais elle élargit son champ de réflexion à des domaines aussi variés que la philosophie, l'histoire des religions, la psychanalyse, la poétique et, à partir de cette vaste culture elle développe l'idée somme toute satisfaisante et convaincante, déjà présente dans le titre de la thèse, selon laquelle la vie et l'œuvre de Yourcenar suivent des chemins parallèles qui évoluent depuis la philosophie jusqu'à une spiritualité mystique en adoptant, chemin faisant, la figure de la spirale. Spirale qui croît d'abord, puis décroît, évolue, revient en arrière pour se perdre dans son noyau central. Cette figure est, dans cette hypothèse, le symbole de la vie et de la nécessité de transcendance et de spiritualité. Elle reflète parfaitement

son souci d'universalité et sa volonté de syncrétisme qui atteint sa plénitude dans les œuvres de la maturité.

Ce parcours de la création de Yourcenar est, à la fois, global (avec l'analyse des courants de pensée qui traversent l'œuvre), diachronique (avec le souci d'inscrire son discours dans le temps), et généalogique (les textes se régénèrent de façon incessante). La thèse divise le parcours de Yourcenar en trois phases distinctes : celle des origines dans les années 20, celle des années 30 qui correspond à la formation de l'écrivain, et enfin celle des années 40-80, marquée par la cristallisation. Le postulat de Manuela Ledesma est que l'on trouve dans les textes de jeunesse de Yourcenar le noyau thématique qui va constituer la spirale en question, depuis une initiation à une réalisation en passant par une phase assez longue de consolidation.

Ce syncrétisme se fonde donc sur la notion d'Unité du Monde qui a trouvé sa source dans la philosophie grecque, puis dans l'alchimie, et enfin dans les philosophies orientales dont c'est la raison d'être que d'aboutir à la fusion des contraires : les trois personnages d'Hadrien, de Zénon et Nathanaël incarnent, à tour de rôle et dans des circonstances différentes, cette fusion des antagonismes.

On retiendra, dans un ensemble d'analyses d'une grande richesse, les pages consacrées aux textes de jeunesse comme *Le Jardin des Chimères*, associant de façon originale le couple antithétique d'Icare et de Dédale et les personnages doubles d'Hadrien ou de Zénon, comme *Pindare* ou, bien entendu, *Alexis ou le traité du vain combat*. La transformation d'Alexis, vue sous cet angle de la spirale de l'introspection, prend toute sa signification de connaissance de soi.

Remarquables aussi les chapitres consacrés à l'évolution entre *La Nouvelle Eurydice* et *Le Coup de grâce* ou au noyau si fécond des nouvelles de *La mort conduit l'attelage* qualifiées d'une expression très heureuse de « textes virtuels ». Assurément l'étude minutieuse des rapports entre ces textes permet de mieux les comprendre et d'en saisir les points communs et les différences qui sont toujours un progrès dans la lente gestation de son œuvre. Particulièrement nouvelle et excitante l'analyse des éléments baroques dans la constitution de l'univers yourcenarien, habituellement associé plutôt à la raison et à l'équilibre classique.

C'est donc tout à fait logiquement que la dernière partie de l'étude associe les figures apparemment si éloignées les unes des autres que sont Hadrien, Zénon et Nathanaël dans ces trois textes fondamentaux unis entre eux par le fil conducteur de la spirale que sont : *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au noir* et *Un homme obscur*. Pour Ledesma, ces trois personnages sont gagnés, peu à peu, par un scepticisme qui les

pousse à la fusion avec la Totalité, avec l'Univers et la Divinité identifiée dans la matière primordiale.

Nous sommes donc en face d'une thèse solide, cohérente, brillante, fondée sur une profonde pratique des grands textes philosophiques, et sur une connaissance de l'intertextualité yourcenarienne qui permet de prouver par le texte lui-même ce que le critique croit y voir. Illuminées par ces pages précises et élégamment écrites, les notions, parfois hermétiques, de la philosophie d'Héraclite, celles exotiques des conceptions orientales ou obscures de la conception des alchimistes prennent toute leur valeur et, surtout, s'intègrent dans une pensée et non dans de simples textes fictionnels. Même si ce n'est pas l'objet de la thèse, les textes autobiographiques du *Labyrinthe du monde* peuvent aussi se lire de façon différente.

En définitive, le plus grand mérite de ce travail est peut-être, comme c'est le cas des grandes thèses, de nous donner une urgente envie de lire toute l'œuvre yourcenarienne à la lumière de ses postulats et de ses conclusions.

Bien entendu, une bibliographie complète est présentée en fin d'ouvrage, tant pour la production de Yourcenar elle-même, avec une liste très complète et précise de ses publications, que pour la nombreuse critique qui s'est maintenant penchée sur son œuvre (livres, essais, articles, Actes de Colloques) ou celle des textes philosophiques ou critiques qui sont à la base de l'analyse.

En somme, un volume essentiel dans l'abondante réflexion qui dans de nombreux pays, et en Espagne en particulier, s'est penchée sur l'œuvre de Yourcenar, apportant des approches nouvelles et fécondes à une critique dont on pourrait croire qu'elle tend à s'épuiser. En définitive, une vraie, solide et exemplaire thèse qui ne peut qu'encourager d'autres jeunes chercheurs à se lancer dans l'aventure de l'analyse de textes sur lesquels certains croient à tort que tout a été dit.

Jean-Pierre CASTELLANI

Camillo FAVERZANI, *L'Ariane retrouvée ou le théâtre de Marguerite Yourcenar*, Université de Paris VIII / Vincennes / Saint-Denis, 2001, 186 p. [7,70 euros, Giuditta Isotti Rosowsky Université de Paris VIII / Vincennes / Saint-Denis 2, rue de la Liberté F-93526 Saint-Denis cedex]

Avec ce titre, Camillo Faverezani reprend un travail qu'il avait entamé lors de sa thèse de doctorat (*Marguerite Yourcenar et la*

culture italienne, sous la direction du Prof. Daniel-Henri PAGEAUX, Université de Paris III, 1989-1990, 3 vol.) pour essayer de donner une organisation systématique à l'œuvre théâtrale de Marguerite Yourcenar. Le titre est suggéré par la fonction symbolique du personnage d'Ariane, figure de l'héroïne sacrificielle qui devient le fil conducteur de cette enquête, de même que l'élément unificateur de la production dramaturgique yourcenarienne.

Le but de ce travail est de montrer les liens existant entre la production romanesque et la production théâtrale de Yourcenar afin de combler un certain vide qui a entouré le théâtre yourcenarien par rapport à sa production romanesque. Faverzani veut mettre en évidence la fonction de source d'inspiration essentielle qu'acquiert l'œuvre dramatique pour notre auteur, car le théâtre est exploité plus par sa valeur métaphorique que par les spécificités du langage dramaturgique, devenant l'emblème de la conception du monde qui sous-tend toute son œuvre.

L'organisation de cette étude illustre bien les intentions de Faverzani et permet de donner une unité à cette série composite de pièces : partant d'un découpage thématique, il regroupe le théâtre de Yourcenar en deux grandes sections, les pièces d'inspiration italienne (*Le Dialogue dans le marécage* (1931) et *Rendre à César* (1961)) et les pièces qui s'inspirent de la mythologie classique (*Qui n'a pas son Minotaure ?*, *Le Mystère d'Alceste*, *Électre ou la chute des masques*). Les œuvres *Le Jardin des Chimères* et *La Petite Sirène* sont placées comme prologue et épilogue de cette enquête, marquant, à certains égards, la naissance et l'accomplissement des inquiétudes dramaturgiques de Yourcenar.

Pour procéder à son analyse des œuvres, Faverzani fixe donc comme œuvre « originaire » du théâtre yourcenarien le drame poétique *Le Jardin des Chimères*, dans lequel il décèle des thèmes récurrents de la dramaturgie yourcenarienne qui lui permettent de faire un discours global sur le théâtre yourcenarien, tout en le rattachant à son œuvre romanesque. Ce choix est justifié par l'organisation interne du *Jardin des Chimères* qui rappelle la structure d'une pièce de théâtre, de même que par les thèmes évoqués qui lui confèrent le statut de prologue du théâtre yourcenarien. Les thèmes centraux du *Jardin des Chimères* mis en évidence et considérés comme des leitmotifs de l'œuvre de Yourcenar, sont : la figure du vieillard, l'opposition entre Éros et Thanatos, l'inspiration méditerranéenne, la composante musicale de la structure des pièces yourcenariennes, la dimension sociale et politique strictement imbriquée dans la fabula mythologique, visant à actualiser le mythe.

Comptes rendus

Ayant comme points de repère ces thèmes fondateurs de l'œuvre yourcenarienne, Faverzani procède à une mise en parallèle des œuvres yourcenariennes, de même qu'à une analyse intertextuelle, prenant en considération les ouvrages de quelques auteurs susceptibles d'avoir influencé la création yourcenarienne. Les pièces deviennent ainsi autant de visages du monde intellectuel de Yourcenar : c'est cette caractéristique qui leur confère une forte unité idéologique.

L'étude du théâtre yourcenarien à partir d'une approche comparatiste semble particulièrement avantageuse d'autant plus qu'il s'agit pour la plupart des pièces d'une reprise de modèles précédents. Si certains noms sont suggérés par Yourcenar elle-même dans les préfaces des pièces, tels Dante, D'Annunzio et Maeterlinck pour *Le Dialogue dans le marécage*, pour ne pas citer les pièces d'inspiration classique, d'autres sont suggérés par Faverzani qui s'attache ainsi à une véritable enquête des possibles antécédents des thèmes dramaturgiques yourcenariens. C'est le cas, par exemple, des renvois à Rilke de *La Princesse Blanche* et à T. S. Eliot du chant V de son *The West Land*, à propos du *Dialogue dans le marécage*, ou bien de l'enquête fouillée visant à donner une ascendance à Carlo Stevo ou à Marcella Ardeati de *Rendre à César*.

Le processus de création propre à Yourcenar oblige Faverzani à tenir compte de différentes versions connues de chaque pièce. À ce propos, le cas de *Rendre à César* (1961) est emblématique, s'agissant de la traduction théâtrale du roman *Denier du rêve*, publié pour la première fois en 1934 et réédité avec des nombreux changements en 1959. Dans le passage de la version de 1934 à celle de 1959, Faverzani remarque une évolution de la connaissance de la culture italienne de la part de Yourcenar, évidente dans les révisions du texte qu'elle a opérées. Ce constat le pousse donc à rapprocher la pièce de quelques ouvrages italiens publiés après la Seconde Guerre Mondiale, c'est le cas, par exemple, du rapprochement entre la figure du docteur Alessandro Sarte de *Rendre à César* avec le docteur Milillo de *Cristo s'è fermato a Eboli* de Carlo Levi, ou encore du personnage d'Oreste avec le Teodoro de *Menzogna e sortilegio* de Elsa Morante. Néanmoins, s'il est vrai que l'influence de la culture italienne eut un rôle fondamental dans l'élaboration de cette œuvre, il en allait de même dès 1934, comme le prouve la grande affinité entre *Denier du rêve* et quelques-uns des modèles italiens pris en considération par Faverzani, à savoir : Verga, Pirandello. Le caractère de fond des personnages reste identique et les précisions ajoutées par Yourcenar concernent plus la réalité socio-politique et historico-culturelle du fascisme que les personnages mêmes.

L'épisode de la famille Di Credo en est un bon exemple, comme le remarque Favorzani lui-même. On concorde avec lui à propos de l'idée que la connaissance de quelques auteurs du courant méridional de la littérature italienne du tournant du XIX^e siècle, tels Verga ou même le Pirandello de la première production, ait pu nourrir la création de ces personnages ; on conteste juste quelques interprétations à certains égards impropres, comme la filiation de Ruggero di Credo des personnages de Mazzarò de *La roba* de Verga ou bien de Mastrodon Gesualdo du roman homonyme du même auteur, ou encore de don Zirafa de *La giara* de Pirandello. En effet, si ces œuvres reflètent l'esprit de la fin d'une époque, traçant la décadence de l'ancienne aristocratie de la Sicile bourbonnienne, les personnages yourcenariens en question représentent justement la face opposée de ce monde en décadence.

La deuxième partie de cette étude est consacrée aux pièces d'inspiration classique. Leur processus de création oblige le critique à procéder par une analyse attentive des différentes variantes des œuvres, mises en relation avec leur version définitive, insistant sur la valeur emblématique des héroïnes : notamment, Phèdre, Alceste et Électre. Après avoir tracé le cadre génétique des pièces, Favorzani procède à une analyse thématique, prêtant une attention particulière aux transformations du mythe opérées par Yourcenar. C'est à ce propos que se confirme l'idée selon laquelle la relecture en clé politique paraît le fil conducteur le plus probant du théâtre yourcenarien, de même que la figure de l'héroïne sacrificielle devient son pivot.

L'étude se conclut par l'analyse de *La Petite Sirène*, "divertissement dramatique d'après le conte de Hans-Christian Andersen", considérée à juste titre par Favorzani comme l'aboutissement de l'expérience dramatique de Yourcenar. Le critique montre, en effet, les liens qui rattachent cet acte unique non seulement à la production théâtrale yourcenarienne, mais aussi au reste de sa production littéraire, pour ses thèmes de même que pour sa valeur symbolique, en la libérant de ce rôle d'œuvre marginale qu'on lui a souvent attribué. La figure de la Sirène est rapprochée de celle d'Icare du *Jardin des Chimères*, pour l'esprit qui anime leur sacrifice, pour la volonté de se révolter contre l'ordre établi des choses. Elle cache en elle-même les traits de cette Ariane mythique qui a été choisie comme le symbole de l'entière production théâtrale de Yourcenar.

On salue positivement ce travail de Favorzani. Mais on doit, néanmoins, constater l'absence de mise à jour de la bibliographie, en particulier l'absence de quelques titres devenus fondamentaux pour la

connaissance des œuvres prises en considération par Favorzani, tels l'ouvrage de Rémy Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire* (Bruxelles, Latomus, 1995, 2 vol.), le texte de Giorgetto Giorgi (*Mito, storia, scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milano, Bompiani, 1995), les dernières publications de Françoise Bonali Fiquet ou bien les travaux de Laura Brignoli, pour ne citer que quelques-uns des critiques qui se sont intéressés soit au théâtre de Yourcenar soit aux œuvres dites "mineures".

Par ailleurs, on peut regretter aussi que Favorzani n'ait pas consacré une partie de son travail à des questions purement dramaturgiques, se limitant juste à quelques brefs renvois aux problèmes de la transposition scénique des pièces, renvois qui ne permettent pas d'envisager le théâtre Yourcenar à partir des théories théâtrales de l'époque.

Maria Rosa CHIAPPARO

Paola RICCIULLI, *Hadrien ou la vision du vide. Lectures yourcenariennes*, Roma, Bulzoni, 1999, 217 p.

Dans son *Hadrien ou la vision du vide*, Paola Ricciulli a réuni un ensemble d'essais concernant pour la plupart *Mémoires d'Hadrien*, et qui avaient fait l'objet de publications au cours de ces dernières années. L'ouvrage est enrichi par une longue étude finale sur la structure narrative des *Mémoires* qui se propose comme une sorte d'aboutissement des recherches que notre critique a menées sur cette même œuvre.

Le fil conducteur est la quête du sens du vide et de la mort dans les œuvres yourcenariennes, une quête conduite sur plusieurs plans : herméneutique, pour ce qui est des deux premiers essais – « Hadrien ou la vision du vide » et « Hadrien dans le labyrinthe : du masque à la forme » ; comparatiste, si l'on tient compte du parallèle² entre Yourcenar et Rimbaud sur lequel P. Ricciulli construit son troisième essai – « À la sortie du labyrinthe » – ; biographique – c'est le cas du bref article « Le grand "écrivain" » ; narratologique, pour le quatrième essai – « Les règles du jeu », ainsi que pour la partie conclusive – « Voix de l'Auteur et voix du Narrateur dans *Mémoires d'Hadrien* » –

² Sur le concept de parallèle en littérature comparée, nous renvoyons au numéro spécial de la *Revue de Littérature Comparée*, n. 3 (2001), entièrement consacré à ce sujet.

qui constitue une analyse minutieuse des figures et des structures narratives des *Mémoires*.

Néanmoins, si le point de départ de ce travail est la biographie imaginaire de l'empereur Hadrien, les autres œuvres de Yourcenar ne sont pas totalement négligées ; elles constituent dans quelques cas la toile de fond sur laquelle le critique peut bâtir son analyse des *Mémoires*. C'est ainsi que dans la première étude, le thème de la mort est examiné en ayant comme pierre d'achoppement l'essai sur Mishima, *Mishima ou la vision du vide*, où la mort est justement définie comme « le Plein non manifesté » (*M*, p. 248). En acceptant sa mort avec naturel, Hadrien devient un homme qui découvre sa place dans l'univers, car le vide apparent auquel on aboutit à la fin d'une existence n'est que l'accomplissement de la vie même, une "reconstitution", comme P. Ricciulli le dira plus loin.

Le thème de la mort, considérée comme l'aboutissement d'une vie, lié à l'idée de la vision du vide qui devient symbole d'éternité, est repris dans le deuxième essai. Cette analyse précise le sens du concept de vision en tant que stade final de l'itinéraire de toute vie vécue jusqu'au bout : l'entrée « les yeux ouverts » d'Hadrien dans la mort, constitue ainsi le dernier épisode d'un itinéraire poursuivi sans jamais reculer devant les transformations de la vie, afin d'achever sa « propre forme » (p. 30). Dans ce cas, P. Ricciulli compare les deux itinéraires "labyrinthiques", de l'empereur et du Thésée de *Qui n'a pas son Minotaure ?* pour souligner encore une fois que la vie est une longue lutte contre l'informe et que la forme, la plénitude s'acquiert seulement en acceptant consciemment la mort, au contraire de ce que fait Thésée dans son combat contre le Minotaure. Le voyage dans la mémoire d'Hadrien correspond alors à un itinéraire initiatique qui aboutit à l'essence de l'homme, essence atteinte justement au moment de sa fin, car c'est le seul moment où s'accomplit le sens de l'existence humaine.

Le parallèle entre Yourcenar et Rimbaud est construit à partir du titre du troisième tome de la trilogie *Le Labyrinthe du monde, Quoi ? L'Éternité*. Autour de ce vers P. Ricciulli tisse un réseau de correspondances entre les deux auteurs, concernant leurs images de même que leurs œuvres. Rimbaud devient ainsi le modèle de quelques-uns des personnages yourcenariens – de Zénon, de Rémo et Octave Pirmez, de Michel, reprenant ici une hypothèse de Béatrice Didier.

Le point de contact réside essentiellement dans l'inquiétude pour l'universel que les deux auteurs expriment dans leurs œuvres. Si la trilogie du *Labyrinthe du monde* représente un itinéraire vers l'anéantissement du sentiment de temps et l'effacement du moi dans

le tout, dans l'œuvre de Rimbaud la parole est au centre même de la transformation, de l'alchimie du Verbe. La nécessité de dépasser son propre présent, la simple réalité pour atteindre la vision – expérience qui toutefois a une valeur complètement différente dans les deux auteurs – a encouragé P. Ricciulli à approfondir cette comparaison, faisant appel au sentiment d'universel évoqué par l'objectivité du sujet propre aux deux écrivains, ainsi qu'à leur conception de la création, considérée comme "la suprême illumination".

Si le quatrième essai est une sorte de précision sur la biographie de Yourcenar, faite à partir de quelques critiques à l'ouvrage de J. Savigneau, où P. Ricciulli tient à souligner l'importance du texte au-delà de l'auteur, les deux dernières parties témoignent parfaitement de la volonté de notre critique de mettre au premier plan de ses recherches les œuvres mêmes de Yourcenar.

En effet, les deux dernières études s'attachent à l'application de la narratologie aux œuvres yourcenariennes. Dans le premier cas, il s'agit de l'analyse de *Souvenir Pieux*, que P. Ricciulli mène à partir des théories de G. Genette et de J. Rousset. Le but de cette enquête est de montrer que Yourcenar traite sa propre biographie de la même manière que ses personnages. Suivant le chemin tracé par Yourcenar elle-même dans un fragment des « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », intitulé « Les règles du jeu », notre critique affirme que « le sentiment d'extranéité par rapport à son propre moi semble être une règle » (p. 74) chez Yourcenar qui, de son côté, témoigne d'une aspiration à l'"ascèse", au dépassement de soi. Si le but de l'œuvre est la lente construction de la personne et si la véritable autobiographie réside dans la "parole organisée", il est possible alors que grâce à l'écriture, à la naissance d'une forme, se manifeste la présence d'une personne, assimilant ainsi le travail de l'écriture et la construction de l'identité de l'auteur.

Dans la partie conclusive de cet ouvrage, P. Ricciulli applique les principes de la narratologie aux *Mémoires d'Hadrien*. Partant de la distinction que fait Benveniste entre *histoire* et *discours*, entre *instance narrative* et *instance verbale*, notre critique se propose de décrire la fonction et les caractéristiques de la "voix narrative" dans la construction des *Mémoires*, pour passer, par la suite, à l'analyse de la consistance linguistique de la présence de l'auteur dans un discours écrit à la première personne. Le critique parle, à ce propos, de "subjectivité masquée" et fournit maints exemples pour confirmer son hypothèse. L'enquête est minutieuse et détaillée, s'arrêtant à la fois sur la forme des *Mémoires*, de même que sur l'écriture aphoristique qu'on y décele, afin de tracer les caractéristiques du style de

Yourcenar et de souligner sa présence dans le texte, malgré l'affichage d'une certaine distance.

On regrette seulement que dans la précision de l'analyse, P. Ricciulli n'ait pas fait trop attention à la vaste bibliographie critique sur Yourcenar, ne citant pas, par l'exemple, R. Poignault qui s'est largement occupé de la question, même pas quand elle s'attache à l'analyse de la reconstitution de l'*oratio togata* dans la reconstruction de la voix de l'empereur.

Si le début de l'enquête est l'explication du sens attribué par Yourcenar à la mort, la conclusion à laquelle aboutit P. Ricciulli enferme dans un système compact l'œuvre de notre auteur où le processus d'écriture peut être assimilé à cette quête de l'accomplissement et à cet anéantissement dans l'univers qui caractérisent l'essence des personnages yourcenariens et l'auteur lui-même. C'est bien cette fusion du concept de création artistique et de construction d'un être qui donne un sens au choix de procéder à ces lectures yourcenariennes sous le signe de la "vision du vide", en tant symbole de la tension vers l'universel.

Maria Rosa CHIAPPARO

Caroline GUSLEVIC, *Marguerite Yourcenar, Mémoires d'Hadrien*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1999, 96 p.

Cet ouvrage s'inscrit dans une collection qui s'adresse avant tout aux lycéens et « entend offrir l'essentiel des connaissances indispensables et incontournables permettant l'approche et l'étude efficace d'œuvres littéraires ». Il remplit le contrat. Selon une démarche commune, à quelques variantes près, à d'autres collections tournées prioritairement vers un public scolaire, le contexte littéraire du temps est d'abord présenté, avec la biographie de l'auteur ; suivent un résumé rapide de l'ouvrage, des éclaircissements sur sa genèse, un résumé plus précis des différentes unités du texte accompagné d'une analyse des thèmes marquants ; ensuite sont étudiés la structure de l'œuvre, sa caractérisation générique, les principaux personnages. Après cela, les thèmes du temps et de l'espace y sont analysés, puis le style de l'œuvre. Enfin, des sujets de devoirs sont proposés avec corrigé. Un lexique et une bibliographie sélective terminent le livre.

L'ensemble est clair et pratique, les notions de critique littéraire et les *realia* antiques donnant lieu à des explications, et des tableaux venant faciliter la lecture. Caroline Guslevic met à profit la critique de

Mémoires d'Hadrien qu'elle connaît bien, pour éclairer le lecteur ; elle ouvre aussi avec finesse des voies : on retiendra, en particulier, ses propos sur la poétique des saisons dans l'œuvre, sur la technique de l'inventaire dans la reconstruction du passé et sur le ton du récitatif monodique. On notera toutefois que la présentation, trop partielle, qui est faite de la production littéraire de Marguerite Yourcenar risque de fausser quelque peu la vision d'un public non averti : il ignorera ainsi l'existence de *Denier du rêve*, du théâtre et de *Feux*, alors qu'on lui a signalé *Le Jardin des Chimères* et *Les Dieux ne sont pas morts*. En outre, n'est-ce pas risquer le malentendu que d'affirmer : « l'œuvre de Yourcenar est classique à tous égards : perfection et rigueur du style, continuité chronologique du récit, respect de l'humanisme » (p. 4), quand cet humanisme « passe par l'abîme » ?

Rémy POIGNAULT

Pacharee SUDASNA, *Marguerite Yourcenar et la voie bouddhique : étude de l'œuvre romanesque*, thèse de doctorat en littérature comparée dirigée par Pierre BRUNEL, Université de Paris IV- Sorbonne, décembre 2000, 533 p.

Examen approfondi de la relation de Marguerite Yourcenar avec le bouddhisme (amorcé par Edith et Frederick Farrell dès 1980 et repris notamment par Sophie Shamin en 1995, et tout récemment par Simone Proust dans diverses publications, dont sa thèse), l'ouvrage s'ouvre sur une claire présentation des constantes de la pensée bouddhique : il s'agit, par-delà la variété des écoles, de dégager d'une « sagesse » (titre de la première partie) une « doctrine » (p. 37-58). Ainsi caractérisées du dedans, les quatre « Nobles Vérités » de l'universalité de la souffrance, de ses causes et de sa suppression, par le moyen du « Noble Chemin Octuple », dans une existence caractérisée par l'impermanence, l'imperfection et l'impersonnalité, guident le sage sur la voie du perfectionnement. Vient ensuite un inventaire des multiples signes extérieurs de l'intérêt de l'écrivain pour le bouddhisme et de la maturation de cet intérêt. Les deux parties ultérieures explorent l'œuvre, et particulièrement (troisième partie) les trois grands romans de la maturité, à la recherche des traces de cette pensée. À la faveur de l'examen, le cadre initialement tracé s'enrichit de notions annexes, comme, sous le titre « Le triple feu », les trois obstacles à traverser sur la voie du perfectionnement (le désir, la haine et l'ignorance). Mais c'est surtout l'accent que reçoivent certains de ses éléments qui retiendra : particulièrement, parmi les

caractères de l'existence, l'instabilité du moi, l'effacement du soi, le refus des attachements ; dans le processus du perfectionnement, la voie de la compassion, la fusion avec la nature, l'art « comme voie d'accès à la perfection ».

On admirera l'étendue du corpus et son utilisation, précise et foisonnante, tout comme le constant sérieux de l'examen et la qualité de l'expression : c'est tout l'œuvre – et non seulement l'œuvre romanesque – qui est passé au crible, essais, correspondance, préfaces ou postfaces compris, et parfois en tenant compte des différentes versions. Il faut encore y ajouter la masse des entretiens, jusqu'aux moins connus.

Mais la multiplicité des éléments relevés permet-elle de conclure au caractère déterminant de l'imprégnation bouddhique ? La distinction nécessaire entre la part de l'essayiste et celle de la romancière oblige à relativiser les résultats de la recherche : le bouddhisme de Marguerite Yourcenar est comme le jansénisme de Racine : indéniable et incertain. La réflexion de l'écrivain, certes, s'en est nourrie de plus en plus, fût-ce, il faut le reconnaître, à travers des traductions ou des études occidentales. Mais, comme le pose dès le départ Mademoiselle Sudasna, l'œuvre de fiction n'en offre çà et là que l'analogie. Or le syncrétisme personnel de Marguerite Yourcenar, toujours en quête d'universalité, tend à rassembler, à confondre les influences. Le vrai problème, pour le critique, serait dès lors de définir les formes et les degrés de celle qu'il entend déceler.

Occasionnelle, ou fragmentaire, l'analogie relevée, en effet, n'intervient pas sans mélange dans la structure du sens. Ainsi, l'instabilité du moi, l'application à l'effacer, n'exclut pas sa forte présence sous-jacente. Il suffit de constater que chacun de ces trois grands romans de la maturité se construit sur la vie d'un personnage, que ce personnage participe d'une intelligence du monde à la fois large et marginale, qui l'apparente à son auteur. Non certes « Hadrien, c'est moi », mais « Hadrien tient de moi » ou, simplement, « est de moi ». À supposer que l'errance d'un Zénon ou d'un Nathanaël puisse être une figure du détachement bouddhique, elle n'empêche pas que le prier des Cordeliers visite l'hallucination finale du premier, comme Saraï ou Madame d'Ailly la solitude insulaire du second : autrement dit, l'ami et l'amour. Marguerite Yourcenar, aussi bien, a souvent répété qu'elle aurait à son chevet, au dernier jour, un médecin et un prêtre. Pourquoi pas un frère, ou un *alter ego*, comme Nathanaël l'aura été pour le jeune jésuite ? Et n'est-ce pas un *alter ego* qui transparaît dans *Quoi? L'Éternité*, sous le visage de la mère élue ? Car le personnage de Jeanne, qui était déjà la Monique d'*Alexis*, emplit le dernier volume de *Labyrinthe du monde*. On aurait tort de négliger l'importance de

l'affectivité dans ces fidélités assumées ou déléguées à un personnage. Peut-on parler d'effacement, d'instabilité du moi, à propos d'un auteur qui ne se détache pas de ses personnages et se conforte en eux ? Même l'essai sur Mishima, qui fait grand cas, dans *La Mer de la fertilité*, d'une thématisation impure de la réincarnation, liée au souvenir de l'ami disparu, ne peut illustrer sans ambiguïté le détachement bouddhique ; plus grave encore, la morbidité persistante de ses dernières pages vient contrarier la sérénité espérée de la vision du vide.

Qui se soucie de spécificité littéraire doit garder ce principe : le sens, en littérature, est toujours contextuel. Au chercheur en quête de bouddhisme, on comprend que l'abondance des traces relevées puisse faire perdre une part de son sens critique. L'auteur ne l'aide guère, en effet, qui extrait à l'occasion telle formule grave de son contexte. Si l'on peut à la rigueur admettre que l'épithète empruntée à Zénon – « Plaise à Celui qui est peut-être de dilater le cœur de l'homme à la mesure de toute la vie » – soit une figure de la compassion bouddhique, est-elle de même sens pour le jeune clerc au départ du grand chemin ? Et même lorsque s'achève son Œuvre au noir, le suicidaire du dernier chapitre, dans le passage où il apparaît comme l'homme du refus – de cette « obtuse forme de refus qui semblait le fermer comme un bloc aux influences du dehors » (ON, p. 827) –, s'oppose-t-il vraiment au « *Hic Zeno* » de sa quête initiale comme une figure de la dissolution du moi, assimilable à cette expérience intermédiaire de l'abîme où il « se dissipait comme une cendre au vent » (ON, p. 702) ? Il serait tentant de le croire, à la suite de Mademoiselle Sudasna (p. 301 de la thèse). Pourtant la formule qui le désigne alors et dont on peut tirer d'autant plus argument qu'elle recourt à nouveau à la solennisation de la langue latine, s'inscrit précisément en opposition à une universelle impermanence – plus présocratique que bouddhique, sans doute, mais c'est cela, l'analogie – : « Tout fluctuait : tout fluctuerait jusqu'au dernier souffle. Et cependant, sa décision était prise [...]. Installé dans sa propre fin, il était déjà Zénon *in aeternum* » (p. 827).

Même l'essayiste de *Sources II* ne va pas sans contradictions : « je sens ma propre permanence. Ce qui ne veut pas dire que j'y crois », y déclare-t-elle (p. 250). L'honnêteté de Mademoiselle Sudasna relève ce passage, mais pour estimer que « cet aveu paradoxal [fut] écrit sans doute dans un moment de crise » (p. 119 de la thèse). Le paragraphe cité, et qu'il faudrait citer en entier pour le commenter justement, a pourtant commencé par une généralisation, faite dans ce style magistral que Marguerite Yourcenar affectionne, et qu'elle emploie volontiers pour des vérités universelles qui à ses yeux ne souffrent pas

discussion – si même cela n'exclut pas qu'elles puissent masquer un état de crise : « Toutes les méditations sur l'universelle impermanence n'y font rien. Quelque chose en moi la refuse » (*ibid.*). D'autres passages de *Sources II*, moins catégoriques, auraient tout autant mérité examen : telle cette exhortation à soi-même qui suffit à éloigner Marguerite Yourcenar de la stricte observance : « [...] contrairement à l'opinion la plus autorisée, je te dirais de te méfier des *gurus*. [...] Faute de mieux, cultive-toi seule, comme faute d'un bon jardinier, tu cultives seule ton jardin » (*Sources II*, p. 258).

Maurice DELCROIX

Édith MARCQ, *La refiguration du moi dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, thèse de doctorat, sous la direction du Professeur Bernard ALLUIN, Université de Lille III, décembre 2000, 523 p.

Édith Marcq part du constat du caractère paradoxal du moi yourcenarien, « entre dissimulation et glorification », et tout l'objet de la première partie concerne les difficultés du moi à se dire, en même temps qu'est examinée la glorification de certains personnages de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. La deuxième partie est consacrée à une quête de Marguerite Yourcenar non tant dans son triptyque « autobiographique » de *Quoi ? L'Éternité* que dans son œuvre romanesque, là où elle s'inscrit en creux ; on étudie ainsi la « congruence » entre la vie de l'auteur et sa création romanesque en s'attachant principalement à la figure de la mère, au thème de la maladie et à celui de l'homosexualité. La dernière partie est centrée sur la présence textuelle de l'auteur dans ses romans par le biais des sentences, du recours au latin, des parenthèses, des remarques incidentes, des instances narratives de *L'Œuvre au Noir* et d'*Un homme obscur*, et d'un style fait de contrastes et de paradoxes.

L'objet de la thèse en lui-même est original – rechercher dans ses textes de fiction le moi d'un écrivain qui, y compris dans son « autobiographie », veut masquer son moi et aspire à l'universel. Édith Marcq, consciente des problèmes soulevés par cette quête, cherche une caution chez Marguerite Yourcenar elle-même en se référant à son approche de Mishima, Marguerite Yourcenar indiquant que la lecture est tributaire de l'écrivain et de l'individu qui est épars dans l'œuvre ; mais il aurait fallu aller jusqu'au bout de ce passage de *Mishima ou la vision du vide* et l'inscrire dans son contexte, qui dénonce une époque où l'intérêt biographique est prédominant, ce qui, selon l'auteur, conduit à des erreurs d'interprétation, car : « la réalité centrale est à

chercher dans l'œuvre ». Si l'on fait du moi « la réalité centrale » de l'œuvre, on risque, dans le cas de Marguerite Yourcenar, de se lancer dans une entreprise réductrice. Édith Marcq aurait, à cet égard, eu intérêt à prendre davantage en compte son excellente contribution au colloque de Montréal, *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre*, 1997, « L'empathie ou une manière d'écrire yourcenarienne », où elle notait que l'effort de Marguerite Yourcenar est « d'incliner sa propre personnalité et de l'effacer pour entendre, pour s'abandonner au personnage » : cela aurait permis de nuancer la notion de moi yourcenarien. En effet, il y a tension entre l'affirmation du moi et son dépassement chez un auteur qui dit : le moi « est l'être le plus illusoire que je connaisse ». De ce point de vue, on peut regretter qu'une place plus importante n'ait pas été accordée à Nathanaël, de même qu'à l'intérêt croissant de Marguerite Yourcenar pour la pensée orientale.

Mais, fort heureusement, c'est vers l'œuvre que se tourne Édith Marcq et l'intérêt majeur de son travail ne réside pas tant dans ses conclusions que dans ses analyses, son étude des images et des procédés d'écriture. On peut relever, entre autres passages, les pages sur la recherche du prénom de Marguerite dans *L'Œuvre au Noir*, et, parmi l'inscription d'éléments biographiques dans la fiction, des rapprochements ingénieux entre Michel et Henri-Maximilien, ou entre le Prophète-Roi des Saints de Münster, Hans Bockhold et Father Divine, que Marguerite Yourcenar évoque dans *Blues et Gospels*, ou encore le parallèle établi entre Martha et le demi-frère de Marguerite Yourcenar, la frontière entre réel et imaginaire demeurant floue comme le rappelle la convergence qui est établie entre ces deux mondes à propos de la rencontre imaginée par l'auteur dans *Souvenirs pieux* entre Octave et Zénon.

Ce travail, dont certains aspects sont séduisants, aurait gagné si, outre la thèse générale du moi centre de tout, les affirmations, en général, avaient été plus nuancées et si l'on avait pris plus de recul, ce que les impératifs du calendrier universitaire n'ont pas permis. Mais il témoigne d'une excellente connaissance de la bibliographie critique ainsi que d'une louable honnêteté intellectuelle qui conduit Édith Marcq à tenir scrupuleusement compte des travaux antérieurs, ce qui, toutefois, aurait tendance à le tirer, à plusieurs reprises, dans le sens d'une sorte de bilan de la critique.

Rémy POIGNAULT

Sun Ah PARK, *La fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, thèse de doctorat sous la direction du Professeur Michel MURAT, Université de Paris IV-Sorbonne, septembre 2000, 507 p.

Sun Ah Park, qui a publié dans notre précédent *Bulletin* un article dans l'esprit des recherches de sa thèse, « Le jeu de mémoire lectoral : à travers les références dans *Le Labyrinthe du monde* », s'intéresse à cette œuvre principalement dans l'optique des études sur la notion de lecteur et sur les seuils du texte littéraire. Elle définit nettement ses outils conceptuels en se référant principalement à P. J. Rabinowitz, U. Eco, V. Jouve, W. Iser et G. Genette, et aboutit à distinguer un « lecteur textualisé », qui est supposé par l'auteur, et un « lecteur non textualisé », qui traverse une mémoire collective.

Analysant titres, intertitres, épigraphes du triptyque, qu'elle confronte au « péritexte éditorial », elle découvre comme un décalage entre les indications génériques de l'éditeur qui oriente l'horizon de lecture vers l'autobiographie et celles de l'auteur, beaucoup plus ambiguës, ce qui accentue l'imprécision. Sun Ah Park après cette évaluation périphérique examine le texte en lui-même pour essayer de déterminer vers quel genre littéraire le lecteur est appelé, et aboutit à un vaste carrefour qui semble bien une impasse : « une autobiographie au sens large qui accepte d'autres genres et d'autres discours, à l'intérieur de l'espace autobiographique » (p. 72).

La deuxième partie s'attache à la connivence établie par l'auteur avec le lecteur et à la compétence qu'il lui suppose. Après un examen des jeux de pronoms personnels, des temps verbaux, des guillemets, parenthèses et italiques, conçus comme destinés à orienter le lecteur, Mademoiselle Park se livre à une intéressante explicitation des jeux d'intertextualité, qui pourrait conduire à une édition commentée à l'usage d'un public auquel ces références culturelles font défaut. Elle éclaire ainsi les allusions littéraires, mythologiques, artistiques, historiques. Elle en conclut, de manière attendue, que le lecteur supposé du *Labyrinthe du monde* doit être « bien informé de l'univers culturel classique de la littérature française » (p. 147) ainsi que des langues anciennes. Elle se réfère, d'ailleurs, aux programmes officiels de l'enseignement secondaire du XX^e siècle, montrant que cette culture correspond à celle que l'enseignement dispensait dans les lycées dans la première moitié du siècle. Mais on sait que Marguerite Yourcenar a échappé au système scolaire ; il y a là une culture classique qui n'est pas forcément le résultat de l'école. Sun Ah Park étudie ensuite les références aux propres œuvres de Marguerite Yourcenar à l'intérieur du *Labyrinthe du monde* comme invitation

pour le lecteur à concevoir cette œuvre « autobiographique » comme « prolongement du monde littéraire de l'auteur » (p. 223).

On pourrait peut-être, sans enlever sa valeur au détail de l'analyse, s'interroger sur les limites ici d'une lecture critique reposant sur le concept de lecteur supposé ; on a l'impression, en effet, que la logique de la création littéraire est inversée, puisque la primauté est donnée au lecteur, comme si ce n'était pas la culture de l'auteur qui déterminait celle qui est supposée chez le lecteur ; en outre, un écrivain comme Marguerite Yourcenar paraît viser l'universel plutôt qu'un lecteur pris dans une époque déterminée. D'ailleurs, la troisième partie, « La lecture auctoriale et les stratégies textuelles », est centrée sur l'auteur et sur son travail d'écriture à partir de la lecture des archives, ces traces du passé, qu'il s'agisse de documents officiels, de notes familiales, de livres, de photographies, d'objets, de témoignages oraux ... Suivant la démarche du lecteur, on se tourne vers ce qui est « hors du texte » : notes, entretiens radiophoniques ou télévisés (mais pourquoi s'en tenir à *Radioscopie* et *Apostrophes* ?), entretiens écrits (*Les Yeux ouverts*, mais pourquoi ne pas aborder les entretiens dans la presse ?), correspondance, *Sources II*.

L'apport le plus important de cette thèse, menée avec netteté et rigueur, d'une lecture le plus souvent agréable, réside dans son dernier chapitre : Sun Ah Park y rapproche Marguerite Yourcenar de la « nouvelle histoire », à la suite d'une piste ouverte par Jacques Body dans sa contribution à *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, « Marguerite Yourcenar et l'école des *Annales* : réflexions sur le "possibilisme" » : l'écrivain présente le même intérêt que les nouveaux historiens pour les documents, pour les hommes dans leur pluralité, et une semblable prise en compte de l'affectivité et de l'imagination. L'aporie à laquelle aboutissait la première partie se trouve dépassée par la définition d'un nouveau genre caractérisant *Le Labyrinthe du monde*, « l'histobiographie », « confluent » de l'histoire et de la littérature. En annexe : pour donner un aperçu de la « pratique de la lecture empirique », des articles de presse parus à la sortie de chacun des livres du triptyque ; des tableaux concernant l'étude des auteurs dans les manuels scolaires du secondaire et des reproductions de documents iconographiques en rapport avec *Le Labyrinthe du monde* ; un index termine très utilement l'ouvrage.

Rémy POIGNAULT

Sylvia MARTEL, *L'écriture de soi dans Souvenirs pieux de Marguerite Yourcenar*. Étude stylistique, D.E.A. de linguistique française sous la direction de M. le Professeur Jean FOYARD, Université de Bourgogne, Faculté des Lettres de Dijon, octobre 2000 (69 p. + bibliographie, 21 p.).

Ce travail de D.E.A. s'inscrit certainement dans la perspective d'une thèse de linguistique dont on peut supposer qu'il constitue la première partie puisque nous trouvons la mention du premier chapitre intitulé "Premiers fils du labyrinthe" (p. 14) sans que suivent d'autres chapitres.

L'introduction longuement développée (13 p.) précise clairement le cadre de la recherche. S. Martel s'efforce tout d'abord de situer le texte *Souvenirs pieux* dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Dès ses débuts, la future académicienne est tentée par la littérature du Moi ; cela se confirme avec les Mémoires fictifs de l'empereur Hadrien d'une part, avec les entretiens et lettres d'autre part. Toutefois, comment classer la dernière œuvre, *Le Labyrinthe du monde* ? L'autobiographie est détournée au profit d'un élargissement du propos, qui englobe les temps éloignés et confère à « Je » une valeur universelle. S. Martel estime inutile d'aborder *Souvenirs pieux* dans la perspective des travaux sur l'autobiographie selon Lejeune ou d'autres critiques, sous peine d'emprunter des chemins déjà plusieurs fois arpentés. Aussi choisit-elle de se placer du point de vue de l'acte de communication, de l'interaction entre régime auctorial et régime lectorial. Après avoir constaté que *Souvenirs pieux* ne correspond pas non plus précisément au genre de l'essai selon la définition de Jean-Marie Schaeffer (p. 8), elle opte donc pour l'analyse stylistique et une pratique descriptive qui privilégie l'intentionnalité. Le travail de recherche est donc axé sur la « visée d'intention » et les traces de la conscience de l'auteur. Situé dans la lignée conceptuelle de Georges Molinié et Jean Foyard et privilégiant l'idée de modèle (p. 12), il va s'efforcer d'établir la cohérence de l'idée d'un « Je » et d'un discours politique chez un auteur imprégné de culture grecque et latine. Cette problématique quelque peu inattendue est développée dans trois parties de longueur inégale.

Dans un premier temps, en s'attachant en particulier à la valeur souvent péjorative de l'épithète « pieux », S. Martel montre que le « souvenir pieux » constitue un principe structurant, la « matrice » du texte mais qu'il faut aussi entendre *Souvenirs pieux* comme une antiphrase, qui révèle combien est faux le discours conformiste du souvenir des morts. Autrement dit, l'entreprise de Marguerite Yourcenar consiste à rétablir la vérité et à accomplir un acte

d'authentique piété grâce à l'écriture ; par la littérature, elle rend hommage à ses ancêtres. Suit une deuxième partie intitulée « Une interrogation sur le Moi » où S. Martel note qu'en dépit de l'absence d'aspects intimes, *Souvenirs pieux* s'organise autour de la question du Moi et fonde son unité sur le koan zen placé en exergue.

Si le koan zen définit l'esprit de l'œuvre, il exprime aussi la difficulté du projet mémorial, de la réflexion sur l'identité et le temps. Le « Je » n'est pas au centre du discours comme objet d'analyse mais comme organisateur du discours ; à la dissolution d'un « Je » intime, s'oppose la réunification à travers la création littéraire et l'écriture du Moi devient une sorte de « confluence », où le Moi est « diffracté entre différents moments du temps et diverses représentations de l'Autre » (p. 33). La question de l'altérité se pose avec une particulière acuité lors de la visite à Suarlée où, méditant sur la tombe des ancêtres, Marguerite Yourcenar se demande ce que « Je » est (ou a été) pour l'Autre et comment honorer les morts. Ce qu'elle peut proposer de mieux est une offrande d'immortalité par l'écriture qui démasque les faux-semblants et les hypocrisies. Ce devoir de sincérité se traduit notamment dans l'aveu que les liens les plus forts ne sont pas ceux du sang mais les alter ego qu'elle a créés : Zénon, Octave et Rémo.

De la déduction que le « Je » de *Souvenirs pieux* se conçoit comme écrivain avant tout, S. Martel en vient à la troisième partie de sa démonstration intitulée « Le discours du Moi s'inscrit dans une rhétorique politique où le "Je" est un tribun ». Tout d'abord, la dissolution du Moi de l'individu s'accompagne du renforcement d'un Moi autoritaire, celui de l'écrivain, qui fonde son autorité sur une valeur suprême : la vérité, vérité historique et plus encore vérité humaine, sympathique. Cela débouche sur un bilan du monde et de l'homme nettement critique ainsi que le révèlent l'allusion aux événements de 1956, le périple à Münster et l'évocation de l'industrialisation dévastatrice de Flémalle. Le discours politique se dessine sous l'éloquence de l'orateur. Dans *Souvenirs pieux*, l'écriture de soi se caractérise assurément par l'effacement mais aussi la présence : « Aux confins de l'Autre se dessine et s'affirme la figure du Moi » (p. 69).

La démonstration bien conduite, fondée sur une solide analyse du texte, est digne d'intérêt et retient l'attention du lecteur. On peut cependant reprocher un manque de clarté dans le plan – on a parfois quelque peine à suivre la progression du raisonnement – ainsi que la longueur des citations (p. 34-35 et 51-52) : ne vaudrait-il pas mieux procéder à l'analyse des faits stylistiques les plus remarquables et les plus typiques de Marguerite Yourcenar au lieu de citer de si longs extraits de *Souvenirs pieux* ? Certains termes techniques peuvent

rebuter le lecteur non-initié, mais il faut surtout incriminer la terminologie propre à la linguistique qui exige un minimum de familiarisation ; l'expression de S. Martel traduit dans l'ensemble un souci de clarté.

La lecture de ce travail de recherche non dépourvu d'originalité et qui s'accompagne d'une bibliographie bien documentée et dense ne peut qu'être profitable.

Mireille DOUSPIS

Stéphanie SMADJA, *Les Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar : tension entre l'un et le pluriel*, mémoire de maîtrise sous la direction de M. le Professeur MURAT, présenté à l'Université de Paris IV-Sorbonne en juin 1999 (154 p. + annexes et bibliographie - 41 p.).

La version actuelle de ce mémoire, achevée en janvier 2001 et qui a fait l'objet d'une traduction en serbo-croate, présente quelques corrections et remaniements par rapport à la version de juin 1999. S. Smadja fonde son analyse sur l'étude des *Nouvelles orientales* en dégageant sa problématique de la lecture des commentaires de Marguerite Yourcenar elle-même. En effet, dans *Les Yeux ouverts*, elle déclare : « la mise en œuvre [d'un texte] dépend du sujet et du moment ». S. Smadja met en évidence la contradiction que l'on discerne entre cette affirmation et l'épithète d'écrivain « classique » communément attribuée à Marguerite Yourcenar. Il s'agit donc de rechercher si les *Nouvelles orientales* correspondent à un style unique ou au contraire à une pluralité de styles chargés de significations particulières.

L'analyse – extrêmement méthodique et rigoureuse – est organisée selon trois parties d'une grande clarté et harmonieusement équilibrées. Dans un premier temps, S. Smadja s'intéresse aux structures narratives des nouvelles, ce qui permet de définir le cadre du texte et de montrer qu'il y a indiscutablement diversité des structures et des voix. Certaines nouvelles sont enchâssées, constituant ainsi un cycle, par exemple les trois nouvelles « balkaniques » : « Le sourire de Marko », « Le lait de la mort » et « La fin de Marko Kraliévitich » ; d'autres, telles « Comment Wang-Fô fut sauvé », s'organisent autour de l'unité de la narration qui revêt un accent tragique. Le plus souvent, Marguerite Yourcenar introduit un narrateur omniscient, mais quelquefois apparaissent des narrateurs secondaires ou même « Je » dans « L'homme qui a aimé les Néréides ».

Cette première partie de la démonstration prouve qu'il existe une pluralité de voix narratives ; dans un second temps, S. Smadja se propose d'examiner le genre des nouvelles et elle remarque que là aussi, la diversité prédomine. À plusieurs reprises, la frontière entre la nouvelle et le conte est ténue ; « Le lait de la mort » adopte la structure du conte populaire et s'achève en récit mythique ; dans « Le sourire de Marko », la légende locale s'amalgame à l'épopée. Dans la plupart des nouvelles, d'autre part, on note une tendance à la mise en scène des dialogues et à l'individualisation des personnages par leur discours. Aphrodisia incarne une héroïne tragique et dans « Le dernier amour du prince Genghi », les conditions de la représentation théâtrale sont remplies. De même que le théâtre, la poésie affleure parfois dans les *Nouvelles orientales* ; plusieurs descriptions, en particulier dans « La tristesse de Cornélius Berg », « Comment Wang-Fô fut sauvé » et « Le dernier amour du prince Genghi », s'apparentent à de véritables petits poèmes en prose ; ailleurs, l'énumération révèle le mouvement de la rêverie, mais la nouvelle la plus suggestive est peut-être « Kâli décapitée » où l'auteur relève un faisceau de détails qui permettent de considérer ce texte comme un poème en prose. La typographie, le rythme évoquent déjà la poésie et l'impression est renforcée par les répétitions et anaphores qui donnent à ce texte le ton de l'incantation (voir à ce sujet l'article de S. Smadja intitulé « "Kâli décapitée" à la rencontre de la prose et de la poésie » dans le bulletin 21 de la S.I.E.Y. (p. 53 à 71) où elle démontre de façon convaincante que « Kâli décapitée » présente maintes analogies avec le poème en prose). La deuxième partie du mémoire ne fait que confirmer les conclusions de la première partie. Les nouvelles de Marguerite Yourcenar sont à la frontière de plusieurs genres et elle ne recherche, semble-t-il, en aucune manière, l'étanchéité d'un genre par rapport à un autre.

Dès lors, se pose la question : pourquoi ? Quel but poursuit Marguerite Yourcenar dans ses *Nouvelles orientales* savamment élaborées et organisées selon un ordre délibéré et conscient ? La représentation du réel est très fréquente et Marguerite Yourcenar s'applique à créer l'illusion du réel dans la perception de l'espace, du temps et à travers divers procédés de caractérisation. Ainsi, les *Nouvelles orientales* révèlent un souci de réalisme dans lequel, en introduisant la confusion entre sens propre et sens figuré, les comparaisons, métaphores et métamorphoses opèrent un glissement vers le merveilleux et le fantastique. De cet univers poétique, transfiguré, émerge le mythe ; en effet, « Kâli décapitée » n'illustre-t-elle pas l'universalité d'une vérité ontologique, le tragique de la condition humaine ?

Comptes rendus

Parvenue au terme de son étude des *Nouvelles orientales*, S. Smadja suggère quelques éléments pour une poétique yourcenarienne (p. 139), en évoquant notamment le pouvoir d'engendrement des noms ; à Aphrodisia, on associe inévitablement Aphrodite, « Le dernier amour du prince Genghi » peut se lire comme une suite au récit de Mourasaki ; chaque texte s'inscrit aisément dans un réseau de correspondances, il fait écho à d'autres récits, à d'autres cultures ; par leur pouvoir de suggestion, les titres ont une fonction génétique. Plus encore peut-être, les *Nouvelles orientales* témoignent de la volonté d'effacement de soi de Marguerite Yourcenar qui s'efforce de « faire silence en soi » et de se mettre au service du texte et de l'art et c'est là où S. Smadja discerne un principe d'unité, dans le choix d'une écriture qui corresponde à la singularité du sujet plutôt qu'à la personnalité de l'auteur. Toutefois, il ne s'agit en aucun cas d'une recherche de l'art pour l'art. L'esthétique se confond avec l'éthique, la quête du beau est indissociable de celle du bon ainsi que le rappelle la magnifique citation extraite de *Les Yeux ouverts* (p. 154) qui clôt magistralement le mémoire.

La clarté, la rigueur et la précision qui caractérisent tant le plan que l'analyse minutieuse et approfondie s'accompagnent d'une présentation typographique soignée et aérée. En dépit des termes techniques savants quand il s'agit de désigner certaines figures de style, le langage reste aisément accessible et le style d'une grande fluidité. On ne relève aucune affirmation qui ne soit immédiatement fondée sur le texte ; la maîtrise du sujet est remarquable et S. Smadja peut oser quelques hypothèses originales. La confrontation de l'œuvre créée par Marguerite Yourcenar avec ses idées exprimées dans *Les Yeux ouverts* se révèle aussi d'un grand intérêt. Si l'on ajoute la richesse de la bibliographie, on ne peut que recommander la lecture de ce mémoire qui réserve à la fois plaisir et profit.

Mireille DOUSPIS