

COMPTES RENDUS

Hye-Ok LEE, *Liberté et Destin dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, thèse de doctorat sous la direction de Madame le Professeur Monique GOSSELIN-NOAT, Université de Paris-X-Nanterre, 2001, 393 p., + bibliographie : 28 p.

Partant du constat que la question de la liberté occupe une place essentielle dans l'œuvre de M. Yourcenar et que l'écrivain s'attache à montrer la nature problématique des rapports entre la quête de la liberté caractéristique de ses personnages et son actualité, Hye-Ok Lee se propose d'étudier comment M. Yourcenar "conçoit, aborde et résout la problématique de la liberté et du destin" (p. 5) dans quatre œuvres principales: *Alexis* et *Le Coup de grâce*, romans de la jeunesse, et les deux grands romans de la maturité : *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*. Dans un premier temps, H-O. Lee étudie les connaissances philosophiques et religieuses de M. Yourcenar puisées dans plusieurs civilisations et tente de définir sa pensée religieuse ainsi que son évolution dans l'expression de la liberté et du destin. Grâce à une approche herméneutique qui doit faire apparaître dans la lecture des œuvres des "réseaux de convergence" et une "architecture sous-jacente", elle entend dégager le sens profond de l'œuvre, fondé sur la notion de " karma" qui, dans la religion hindouiste, représente une sorte de prédestination puisque tout acte humain est considéré comme inscrit dans le destin. C'est cette notion de karma qui, dit H-O. Lee, constitue le point de départ pour la "proposition du monde" selon M. Yourcenar, sachant que l'homme appartient à trois mondes différents: le monde social et historique, le monde familial, le monde personnel. Après une première partie consacrée aux influences religieuses et philosophiques qui ont contribué à façonner la pensée de M. Yourcenar, la seconde partie de la thèse recherche au travers des trois mondes cités précédemment les manifestations romanesques du karma.

Dans l'étude initiale des sources de la notion de liberté et de destin chez M. Yourcenar, l'auteur de la thèse analyse d'abord ce qu'elle intitule "l'appropriation critique de la tradition" au travers du catholicisme de l'enfance et de la culture classique des jeunes années. Les entretiens de M. Yourcenar, avec Matthieu Galey notamment, et les remarques personnelles qui jalonnent *Le Labyrinthe du monde*

autorisent à penser qu'effectivement la foi chrétienne est très tôt devenue assez secondaire chez M. Yourcenar. En revanche, la connaissance de Platon, du néo-platonisme et des présocratiques constitue un élément important de la culture gréco-latine de M. Yourcenar. On peut admettre qu'elle emprunte à Platon la notion de la libre volonté de l'homme responsable de ses actes en dépit de la fatalité d'un destin implacable (p. 23), mais la lecture de son œuvre atteste-t-elle une conception de la vie imprégnée de joie et d'optimisme, issue des textes taoïstes et peut-on dire qu' "au tragique gréco-latin, elle préfère la sagesse taoïste plus souriante" (p. 27) ? Peut-on d'autre part souscrire à l'affirmation selon laquelle M. Yourcenar aurait une conception de la Divinité en accord avec l'Ancien Testament (p. 33) alors qu'à maintes reprises, elle s'insurge contre le dogmatisme des religions du Livre ? Si le parallélisme établi entre le Tao et les théories d'Héraclite, Démocrite et Pythagore est recevable, en revanche, que penser de cette affirmation: "À travers le grand-père d'Hadrien, Marullinus, l'auteur glisse sa propre croyance sur les astres" (p. 45) ? On n'ignore pas que l'astrologie a intéressé M. Yourcenar mais il semble bien téméraire de parler de "croyance" alors que dans la plupart de ses entretiens, elle fait la part belle au hasard qui, selon elle, préside à toute vie humaine. Enfin, dans l'évocation des philosophes qui ont marqué M. Yourcenar, on note l'absence complète de Nietzsche qui traite des questions religieuses et dont M. Yourcenar affirme elle-même que certains de ses ouvrages ont exercé une grande influence sur sa pensée ; il en va de même pour Schopenhauer dont elle souligne la proximité avec la pensée bouddhique (YO, p. 52-53).

Dans un second temps, H-O. Lee étudie l'influence de l'Extrême-Orient sur M. Yourcenar, en examinant tour à tour ce qui fait la spécificité du taoïsme, du bouddhisme Zen et de l'hindouisme qui ont en commun l'idée de la fusion possible entre l'homme et l'univers. Puis évoquant la dualité caractéristique de la pensée de M. Yourcenar, qui affirme à maintes reprises que l'homme est à la fois soumis au hasard et au déterminisme, H-O. Lee conclut que "l'idée du destin démentie par la libre volonté de l'homme n'est en fait que le développement de la théorie du karma" (p. 64), celui-ci représentant une sorte de loi de nécessité qui implique que, dans le monde moral, toute sanction est la conséquence d'actes mauvais accomplis dans une vie antérieure et que la vie présente n'est pas entachée par le passé. Aussi, la notion de fatalisme n'est-elle pas abolie mais elle est conciliable avec l'idée de liberté de l'esprit, ce qui correspond à la conception philosophique de M. Yourcenar.

La deuxième partie de la thèse est entièrement consacrée à l'étude des marques du karma dans les quatre romans du corpus. En premier lieu, dans le monde social et historique, H-O. Lee s'intéresse au poids de l'origine sociale et aux tentatives de le dépasser. Dans *Alexis et Le Coup de grâce*, la loi du karma prend la forme de la ruine de l'aristocratie, qui entraîne chez les personnages la perte des privilèges, la guerre, une jeunesse difficile et vouée au malheur. Dans *L'Œuvre au Noir*, il s'agit de l'identité sociale problématique de Zénon, qui doit assumer son statut de bâtard. Cette partie, traitée en référence aux travaux de Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman*, montre que le fait d'être mal né entraîne chez Zénon une solitude et une ambiguïté permanentes, qui débouchent sur la marginalité, l'exclusion et le suicide. Mais son passage en Orient, son initiation à la signification spirituelle de l'alchimie en Asie lui permettent de se libérer du dieu chrétien, de ses passions et d'atteindre la sagesse bouddhique. De plus, en adoptant le nom de Sébastien Théus, Zénon fait sien le principe tantrique qui veut qu'on ne puisse adorer un dieu qu'en "devenant ce dieu" (p. 138) et il parvient ainsi à dépasser son karma de bâtard.

S'intéressant ensuite au monde familial, H-O. Lee distingue plusieurs manifestations du destin et d'un karma inexorable. L'amour parental fait souvent défaut chez les personnages principaux : tel est le cas d'Alexis, d'Éric, d'Hadrien, de Zénon et de Martha, qui connaissent à des degrés divers et pour des raisons variées une enfance solitaire, dépourvue de chaleur humaine et tôt vouée à des responsabilités d'adulte. L'impossibilité de communiquer et l'incapacité du langage à lever les doutes et les tourments renforcent encore le karma dont le mariage est l'une des formes: mariage-refuge d'Hilzonde, mariage-obligation de Martha, mariage de raison d'Hadrien, mariage-"crime" d'Alexis. Toutefois, ce dernier dépasse le karma grâce à la musique, c'est-à-dire à l'art libérateur.

Enfin le monde personnel offre de multiples exemples de souffrances karmiques. La passion tragique de Sophie qui aime en vain, jusqu'au désespoir et à la mort, un Éric ambigu et cruel est typique d'un karma destructeur. En sa qualité de médecin, Zénon est à de multiples reprises confronté aux souffrances primordiales que sont la maladie et la mort, lors de l'agonie de son valet Aleï, de l'épidémie de peste ou de la maladie du Prieur des Cordeliers dont la pensée religieuse à la fin de sa vie semble jalonnée "d'étapes tantra bouddhiques plutôt que chrétiennes" écrit H-O. Lee (p. 307). Autre personnage durement frappé par la mort: Hadrien lors du sacrifice d'Antinoüs; par l'immortalisation et la divinisation de l'être aimé, Hadrien parvient à la sublimation du deuil et à une forme de

libération. Le dépassement du karma débouche donc sur la sagesse qui se construit peu à peu, et chez Hadrien, transparait l'influence des religions orientales. Tandis que le stoïcisme "souligne la volonté de dieu sur l'homme, le karma est bâti préliminairement sur la confiance en l'homme, souligne sa liberté. Il lui accorde ainsi le dépassement du déterminisme" (p. 342) ; en devenant le maître de son destin et en attendant la mort, les yeux ouverts, dans la méditation, Hadrien semble faire sienne la philosophie orientale, de même que Sophie et Zénon qui choisissent librement leur mort et l'acceptent comme une libération. Cependant, peut-on dire à propos des paroles d'Hadrien qu'on lit à la page 399 des *Mémoires d'Hadrien* dans l'édition des *Œuvres romanesques* de la Pléiade : "J'étais dieu, tout simplement, parce que j'étais homme [etc.]" que: "Hadrien va plus loin en se nommant dieu" (p. 348) ? H-O. Lee ne se livre-t-elle pas à une interprétation abusive de l'œuvre de M. Yourcenar qui montre un personnage s'efforçant d'accéder à la lucidité, à la liberté et à la sagesse par ses seules forces humaines et qui n'entend pas dans son monde où "l'homme seul a été" (« Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », OR, p.519) se prévaloir du titre et des prérogatives de Dieu ?

Envisager le problème de la liberté et du destin chez M. Yourcenar à la lumière des philosophies orientales était certainement un projet intéressant. Elle n'a pas fait mystère de son intérêt et de sa curiosité pour les religions et les formes de pensée d'Extrême-Orient et il semble indiscutable que son œuvre en porte les traces. Mais H-O. Lee semble poser un a priori: la notion de karma est bien présente dans les quatre romans de M. Yourcenar qu'elle a retenus et elle donne parfois l'impression de vouloir faire coïncider à tout prix l'œuvre avec son hypothèse de départ, au mépris d'une lecture objective de M. Yourcenar. La conclusion de sa thèse d'après laquelle la religion constitue la voie pour l'accomplissement de la liberté et la libération du karma mérite bien des réserves. Peut-on vraiment parler de religion chez M. Yourcenar ? Si elle s'éloigne rapidement du catholicisme de son enfance, est-ce pour faire choix d'une autre religion ? Rien ne le prouve. Il semble bien plutôt qu'avec Hadrien et Zénon, elle nous propose des exemples d'hommes aptes à s'affranchir de toute religion et à s'accepter dans leur finitude. On peut aussi reprocher à cette thèse un plan insuffisamment ferme et rigoureux mais sans doute cette faiblesse n'est-elle que la conséquence d'une analyse parfois hâtive. Somme toute, une thèse un peu décevante sur un sujet complexe mais important pour une juste compréhension de la pensée de M. Yourcenar.

Mireille DOUSPIS

Maria Rosa CHIAPPARO, *Marguerite Yourcenar et la culture italienne de son temps (1920-1940)*, thèse de doctorat sous la direction du Professeur Jean-Louis BACKES, Université de Tours, janvier 2002, 403 p. + bibliographie : 58 p.

Dans l'introduction de sa thèse, M. R. Chiapparo définit ainsi l'enjeu de sa recherche : "étudier la représentation de l'Italie et de l'imaginaire "méditerranéen" dans les écrits yourcenariens des années 1929-1940" (p.4). À cette fin, elle se propose de reconstruire le contexte d'idées, d'événements et d'actions qui caractérisent l'entre-deux-guerres en analysant le substrat culturel et les phénomènes spécifiques qui ont engendré les dictatures ; la première version de *Denier du rêve*, publiée en 1934, constitue l'œuvre pivot de l'étude de l'influence exercée par l'Italie sur l'œuvre de M. Yourcenar avant la seconde guerre mondiale.

La thèse de M. R. Chiapparo est organisée selon deux volets principaux, eux-mêmes subdivisés en trois parties. Dans un premier temps, elle retrace longuement et minutieusement le contexte culturel de l'entre-deux-guerres. Dans un second temps, elle étudie l'œuvre de M. Yourcenar pendant cette période. Examinant tout d'abord comment s'est élaborée la pensée politique de M. Yourcenar et quelle influence intellectuelle elle subit au cours de ses années de formation, elle est amenée à montrer le rôle joué par le décadentisme. Opposé à l'interprétation réaliste du monde, l'écrivain décadent entend se consacrer au culte du passé et à l'exaltation de la beauté pure. Derrière cette recherche de l'art pour l'art, se profile la pensée élitiste d'intellectuels qu'inquiétaient ou contrariaient le processus de démocratisation de la société et l'aspiration au progrès matériel. M. Yourcenar s'inscrit dans ce contexte d'incertitude entre un passé mythique et un présent (incompréhensible et insaisissable car en pleine mutation) en train de se faire, où les intellectuels oscillent entre la figure du Surhomme (Nietzsche) et celle du Saint (Schopenhauer). On trouve chez elle, comme chez tous les écrivains du début du XX^e siècle : "la même hantise de la déchéance, la même nostalgie d'un passé mythique, le même désespoir devant l'impossibilité de saisir la vérité et d'atteindre le bonheur" (p. 16).

Très rapidement, au lendemain de la première guerre mondiale, la tendance "retour à l'ordre" que l'on devine dans l'esprit décadentiste se traduit par le fascisme sur le plan politique ; cela se manifeste avec une particulière netteté en Italie où Mussolini apparaît comme le Surhomme représentant d'une troisième voie (en-dehors du marxisme et du libéralisme), accueillie favorablement en Europe. Cette radicalisation politique n'est pas sans conséquences dans les milieux

intellectuels qui vont s'en faire l'écho au travers de débats opposant partisans et adversaires de la modernité. Dès ces années où M. Yourcenar commence à écrire, elle manifeste de l'intérêt pour l'histoire. Elle prend donc d'emblée place au cœur du débat sur la modernité où elle fait figure d'écrivain classique, ouvert sur la modernité tout en gardant ses racines dans le passé, à l'image de ceux qu'elle reconnaît comme ses maîtres en ces années : "Barrès, D'Annunzio, Huysmans, Maeterlinck, Nietzsche, Rolland, Swinburne, Tolstol, Valéry" (p. 37).

Dans l'étude des *Essais* de M. Yourcenar composés entre les deux guerres, M. R. Chiapparo découvre certaines constantes. *Diagnostic de l'Europe* (1929) présente une similitude de pensée avec Spengler, Barrès, D'Annunzio mais la référence à la décadence de l'époque englobe toute forme de régime totalitaire ; la réflexion de M. Yourcenar prend déjà une dimension universaliste qui se confirme dans *Improvisation sur Innsbrück* où s'expriment son agnosticisme politique et le choix d'une sorte d'humanisme métaphysique fondé sur la liberté de pensée qui la rapprochent des idées de Malaparte. En outre, la notion d'histoire cyclique, déjà discernable dans *Improvisation sur Innsbrück* s'affirme dans la réponse à A. Lindbergh intitulée *Forces de l'avenir et forces du passé* où M. Yourcenar écrit que le régime de Hitler ne constitue pas un progrès. Elle s'intéresse dès sa jeunesse à l'être humain dans son essence et sa permanence, quelles que soient les vicissitudes de l'histoire. Il y a de sa part engagement dans la mesure où la politique traite du statut de l'homme en société mais elle se consacre à une recherche métaphysique beaucoup plus qu'à un combat idéologique. M. R. Chiapparo réfute l'interprétation de Erin G. Carlston qui voit des aspects fascistes dans la pensée de M. Yourcenar ; en effet, à côté des écrivains gagnés à l'idéologie fasciste, existait une "avant-garde classique" (p. 44) qui se réclamait d'une tradition culturelle à partir de laquelle créer une esthétique nouvelle ; le fascisme interprète le passé à des fins politiques pour légitimer une idéologie qui n'aura de cesse d'anéantir ce passé, précise très clairement M. R. Chiapparo (p. 45).

Élargissant les perspectives, M. R. Chiapparo montre comment en ces années de l'entre-deux-guerres convergent des courants de pensée qui couvrent en partie le XIX^e siècle. Dès le lendemain de la Révolution française, se met en place une civilisation nouvelle et moderne, fondée sur la foi dans le progrès scientifique et matériel. La sensibilité, l'irrationnel propres au Romantisme se trouvèrent remis en cause. Mais à son tour, le positivisme scientifique fut contesté au profit des valeurs religieuses et spirituelles. Ce combat, mené notamment par Brunetière et la *Revue des Deux Mondes* en France,

eut un écho considérable en Italie et en France si bien qu'il se crée un mouvement de "Renaissance latine" destiné à affirmer les valeurs de la civilisation gréco-latine face à la montée du pangermanisme (et aussi du panslavisme) qui tirait parti des nouvelles études sociologiques et anthropologiques distinguant des races vieilles, décadentes : la race méditerranéenne, catholique et rurale et des races jeunes, progressistes : la race nordique, protestante et industrialisée.

Tardivement diffusées en France, les thèses de Weber exprimées dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* alimentent le débat en Italie sur le rôle de l'Église dans l'évolution de la société. La Revue de Gobetti, *Rivoluzione liberale* (de même que Malaparte) partage les idées de Weber, mais tandis que Gobetti critique l'esprit de la Contre-Réforme, Malaparte y voit l'essence même de la civilisation latine. "La dichotomie entre protestantisme et catholicisme devint ainsi le symbole d'une lutte idéologique acharnée : la lutte entre la démocratie bourgeoise et individualiste d'une part et d'autre part, le nationalisme autoritaire et collectiviste" écrit M. R. Chiapparo (p. 187) qui montre que le conflit entre modernité et antimodernité se cristallise dans l'opposition métaphorique Réforme/Contre-Réforme. Ce débat idéologique italien a des échos importants parmi les intellectuels français qui se sentent eux aussi appartenir à la sphère latine et catholique. Cette confrontation entre Europe du Nord et du Sud se poursuit tout au long des années 30 et la jeunesse de M. Yourcenar est marquée par l'affirmation des nationalismes et ce débat d'idées. Dans le second temps de sa thèse, M. R. Chiapparo se propose d'étudier les choix de Yourcenar entre l'imaginaire nordique qui lui est familier et la culture latine et l'Italie qui ont bercé sa jeunesse et qui lui sont chères.

Dans les années de l'entre-deux-guerres, M. Yourcenar partage la préoccupation de l'intelligentsia européenne qui consiste à redéfinir sa spécificité par rapport à la culture antagoniste. On ne discerne pas chez elle d'esprit nationaliste mais les thèmes, les problématiques de l'époque sont présents dans ses œuvres ; on a ainsi pu relever une relative proximité avec les idées fascistes mais à aucun moment, elle ne fait de ses préférences culturelles un instrument de combat contre l'Europe du Nord. Elle recherche avant tout les valeurs universelles essentielles pour l'humanité entière, même si certains essais de cette époque montrent une préférence marquée pour la culture méditerranéenne. Il en est ainsi de Faust qu'elle interprète comme le mythe négatif de la modernité ; à l'univers sombre de Böcklin, s'oppose la "folie visionnaire" de Michel-Ange, mais il y a dans tout cela, beaucoup d'images stéréotypées, nous dit M. R. Chiapparo. L'Allemagne de M. Yourcenar est encore celle de Tacite pour qui la

Allemagne est le monde barbare. Dans l'essai *Le Changeur d'or*, on sent nettement l'influence des idées de Weber ainsi que de Malaparte ; pour Yourcenar comme pour l'écrivain italien, la valorisation de l'argent, la morale de l'enrichissement (positives pour Weber) sont assimilées à la décadence et considérées comme négatives. D'autres écrits de cette époque : *Le Conte bleu*, *La Mort conduit l'attelage* témoignent de cette même position antimoderne ; *D'après Dürer* – embryon de *L'Œuvre au Noir* – constitue une espèce de mise en roman du *Changeur d'or* mais la mise en scène de l'histoire demeure avant tout pour M. Yourcenar une stratégie pour accéder au sens profond des choses et des êtres en dehors du temps.

L'œuvre maîtresse de ces années-charnières dont M. R. Chiapparo donne une analyse exhaustive et pénétrante, c'est évidemment *Denier du rêve* de 1934. Après avoir rappelé que de nombreuses critiques contestent la valeur politique de cette œuvre et ont même affirmé qu'à cette époque, M. Yourcenar s'accommodait très bien du fascisme, M. R. Chiapparo précise que son interprétation va exactement dans le sens opposé. "La Rome mussolinienne était plus un rêve de grandeur, un mythe, qu'une réalité; elle se mettait en scène, elle était représentée par des attributs extérieurs et son image s'inspirait des mythes qui devaient lui assurer la renommée. Cette composante mythique crée un profond décalage entre la situation réelle de l'Italie fasciste et les propos velléitaires du régime, faisant du fascisme une grande imposture nationale", écrit-elle (p. 282) et elle entend démontrer que c'est par le mythe que M. Yourcenar dévoile et démasque les mécanismes de l'imposture politique, de la dictature et de la fraude propres à ce régime qui fait de la confusion entre l'être et le paraître un moyen d'aliénation des individus. Ainsi, *Denier du rêve* n'est sans doute pas une attaque frontale contre le fascisme mais une subtile démystification qui utilise les moyens mis en œuvre par le fascisme lui-même pour le discréditer. D'où l'importance du personnage d'Angiola, symbole de la place de l'image, de la confusion entre l'être et le paraître, derrière lequel on voit poindre la puissance d'intégration et d'aliénation des médias modernes : cinéma et radio, largement mis à contribution par le Duce. Même si la réalité apparaît assez peu dans *Denier du rêve* de 1934, elle n'en est pas non plus absente, ainsi qu'en témoigne notamment le personnage de Massimo, parfait emblème de la confusion entre l'être et le paraître mais aussi agent secret utilisé par une police fasciste bien réelle pour infiltrer les milieux d'opposition dans les premières années de la dictature. M. Yourcenar s'efforce de dévoiler les apparences trompeuses d'un régime souvent approuvé par l'intelligentsia européenne; elle ne s'engage pas au nom d'un choix politique précis mais il s'agit pour elle de conserver

toute sa lucidité, son indépendance d'esprit afin de juger sainement la réalité.

M. R. Chiapparo consacre la dernière partie de sa thèse à D'Annunzio comme "archétype de la mythographie fasciste" et comme "modèle de la création théâtrale yourcenarienne". Dans *Denier du rêve* de 1934, M. Yourcenar mentionne D'Annunzio (par l'entremise de Clément Roux) ; il constitue une véritable allégorie du régime mussolinien, dit M. R. Chiapparo ; sa présence a valeur de symbole, il représente en quelque sorte l'humus sur lequel s'est développé le fascisme, cette "tragedia dell'arte" qu'évoque M. Yourcenar et qu'il a si fortement contribué à mettre en place. Sans doute M. Yourcenar n'approuve-t-elle pas la conception théâtrale de D'Annunzio lorsqu'il en fait un instrument au service d'une idéologie élitiste ; en revanche, elle retient la mise en évidence du décalage entre être et paraître, réalité et fiction, qu'elle utilise afin de stigmatiser le fascisme dans *Denier du rêve* et aussi pour montrer les difficultés de l'homme moderne dans la nouvelle société de masse. C'est ainsi que s'inspirant d'un épisode de *La Divine Comédie*, elle crée, avec *Dialogue dans le marécage*, un théâtre où prévalent le mythe, la légende et la poésie, pour représenter les débats intérieurs de l'homme du XX^e siècle. Dans *Ariane et l'Aventurier*, la légende du Minotaure permet de créer une allégorie de la réalité politique de l'Europe de l'entre-deux-guerres. Le Minotaure devient " la matérialisation de la déshumanisation et de la désacralisation des mentalités ; il est la raison et la cause du néant qui remplit les esprits modernes" (p. 386). Le choix de l'Antiquité et de la tradition ne correspond pas chez M. Yourcenar comme chez D'Annunzio et d'autres intellectuels de son temps à une sympathie pour les idées fascistes mais à une attitude critique par rapport à toute idéologie et à une volonté de dépasser les contingences de l'histoire pour appréhender le fonds commun de l'humanité.

Les spécialistes et lecteurs assidus de M. Yourcenar ne peuvent certainement que souscrire à la thèse de M. R. Chiapparo. Il ne suffit pas de critiquer les aspects modernes de la société contemporaine et de porter sur le passé un regard nostalgique pour se ranger parmi les écrivains fascistes et Erin G. Carlston semble aller un peu vite en besogne en déduisant de la présence de certains thèmes et idées dans les œuvres de jeunesse de M. Yourcenar une communauté de pensée avec le fascisme. Le diagnostic d'une réalité qui existe bel et bien ne vaut pas engagement politique aux côtés d'une idéologie qui a des visées bien précises. M. R. Chiapparo démontre brillamment que dans *Denier du rêve* de 1934, M. Yourcenar utilise le mythe pour dénoncer la propagande mussolinienne tout entière fondée sur les mythes et la boursoufflure. Mais au-delà de la thèse défendue par M. R. Chiapparo,

on apprécie son immense travail de recherche et d'érudition. Le climat intellectuel du début du XX^e siècle qui préside à la montée des fascismes est analysé avec précision ; elle retrace le cheminement du décadentisme qui se développe en réaction contre le naturalisme et le positivisme scientifique et qui se fait le champion d'une conception élitiste de l'art pour l'art jusqu'à dériver vers l'adhésion à l'idéologie fasciste du Surhomme capable de restaurer les valeurs de la civilisation au travers de la "Renaissance latine". Elle montre avec une grande clarté comment le débat qui oppose partisans et adversaires de la modernité recoupe l'opposition entre Réforme et Contre-Réforme qui s'exprime avec vigueur dès le XIX^e siècle, au lendemain de la Révolution. M. Yourcenar se trouve à la confluence de tous ces courants et se forge sa propre opinion parmi les contradictions qui parcourent le XIX^e siècle et atteignent le paroxysme dans les premières décennies du XX^e siècle.

M. R. Chiapparo démontre de façon convaincante, par une étude exhaustive des *Essais* de M. Yourcenar et de *Denier du rêve* de 1934 que l'écrivain nourrit un projet humaniste, non une volonté de suprématie dans la confrontation Nord/Sud et qu'elle recherche dans l'Antiquité une réponse aux questions de son époque, en dehors de toute considération politique réactionnaire. Mais ce n'est pas le seul mérite de son travail remarquable, extrêmement enrichissant pour la connaissance de la culture italienne entre 1920 et 1940 et du climat intellectuel de l'Italie pré-fasciste puis fasciste ; les références aux revues et publications diverses de ces années-là sont très nombreuses, assorties de fréquentes citations qui illustrent la rigueur et la maîtrise de la recherche de M. R. Chiapparo ; peut-être peut-on seulement regretter qu'il ne soit fait aucune allusion au mouvement surréaliste, lui aussi influent dans ces années et par rapport auquel le courant de "Renaissance latine" semble avoir été parfaitement étanche.

La rigueur de la méthode de recherche de M. R. Chiapparo, alliée à sa culture et à la pertinence de sa réflexion, de même que la richesse de la bibliographie, font de sa thèse un travail digne du plus grand intérêt. Étrangère à toute mode littéraire, préoccupée avant tout d'histoire culturelle, M. R. Chiapparo analyse les textes, les confronte, s'efforce de réfléchir sans idée préconçue, soucieuse seulement d'honnêteté intellectuelle. Sans doute rend-elle bien justice à M. Yourcenar, qui a pu, au cours de ses années de formation, ne pas comprendre toujours parfaitement les enjeux et la portée politique sous-jacente des débats de son temps sans pour autant éprouver la moindre sympathie pour l'idéologie fasciste.

Mireille DOUSPIS

M. Carmen MOLINA ROMERO, *Análisis narrativo de la escritura de ficción de Marguerite Yourcenar. Las formas homodiegéticas*, thèse de doctorat, sous la direction du Professeur Luis GASTÓN ELDUAYEN, Université de Grenade (Espagne), juin 1999, 811 p.

Nous tous, yourcenariens de plus ou moins longue date, pris dans la toile d'araignée que l'intelligence de cette femme singulière a tissée au long de ses ouvrages, connaissons la passion pour les études concernant le fond de son œuvre et nous savons combien il nous est difficile de l'envisager d'un point de vue strictement formel. Or nous sommes ici face à un travail qui prend le risque de nous en offrir une analyse narratologique aussi sérieuse qu'exhaustive et qui ne craint pas la plongée dans la linguistique et la sémantique. Son titre nous indique déjà que le corpus choisi par Carmen Molina se circonscrit autour des ouvrages pour lesquels Marguerite Yourcenar a préféré les formes de la fiction qui reproduisent le modèle autobiographique, c'est-à-dire, et pour le dire dans la terminologie genettienne utilisée ici, à ses romans homodiegétiques : *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929), *La Nouvelle Eurydice* (1931), *Le Coup de grâce* (1939) et *Mémoires d'Hadrien* (1951).

Suivant la méthodologie proposée par Gérard Genette aussi bien dans *Figures III* (1972) que dans le texte révisé de 1983 (*Nouveau discours du récit*), nuancée ici par les apports plus novateurs de Mieke Bal et Japp Lintvelt, Carmen Molina construit son analyse sur les trois grands piliers genettiens (le temps, le mode, la voix), lesquels correspondent terme à terme aux trois parties de son travail : "Rapports temporels entre histoire et récit", "Le Mode narratif" et "Analyse de la Voix narrative", cette dernière suivie d'une annexe complémentaire de linguistique textuelle inspirée notamment des études de Harald Weinrich. Or, si l'analyse narratologique suit peut-être trop fidèlement le schéma proposé par Gérard Genette, l'étude des formes verbales en tant qu'instruments propres à dévoiler la présence du narrateur dans le texte ouvre des perspectives tout à fait nouvelles en ce qui concerne la critique yourcenarienne. Dans cette analyse des temps verbaux, Carmen Molina se sert de deux critères : celui du nombre d'occurrences de chaque temps verbal par rapport au contexte verbal dans lequel il se trouve inscrit, tout d'abord ; puis, celui de la personne grammaticale que les temps verbaux actualisent comme sujet dans ces formes homodiegétiques, ce qui est destiné à confirmer l'architecture discursive des romans. En effet, dans l'épilogue qui clôt cette dernière partie, Carmen Molina conclut

qu'*Alexis* est le roman le plus homodiégétique de Marguerite Yourcenar, car il est dominé par un *je* aussi perméable que mimétique, capable non seulement de se cacher derrière les pronoms *on* et *nous*, mais aussi d'envahir la personne non-subjective et même la non-personne. Dans *La Nouvelle Eurydice*, par contre, la présence du *je* est beaucoup plus problématique, puisqu'il s'agit la plupart du temps d'un *je-narré* qui ne fait qu'attester l'identité physique de l'acteur et du narrateur, un *je* privé de la tension locutive propre au *je-narrant*, un *je* qui représente rarement le locuteur de l'énonciation et qui, plongé dans l'incertitude du monde et de soi, ne peut que produire un discours aussi fallacieux que stérile. Avec *Le Coup de grâce*, Yourcenar fait un pas encore dans un sens opposé au régime homodiégétique en faisant parler le narrateur plus d'un autre (Sophie) que de lui-même, ce qui contribue à enfermer sa propre personnalité dans l'hermétisme. Arrivée ainsi à la maturité dont l'auteur fait preuve dans *Mémoires d'Hadrien*, Carmen Molina met en évidence la maîtrise de l'écrivain qui y atteint à un parfait équilibre entre le *je-narré* et le *je-narrant*, ce dernier finalement libéré des excès du narcissisme d'*Alexis* et capable s'assumer avec lucidité la fonction émotive et idéologique qui lui est propre.

Nous nous trouvons donc face à une analyse à dominante formelle, certes, mais nous voulons signaler tout de suite que l'apparente aridité de ce genre d'études se voit compensée ici par une connaissance approfondie de l'œuvre de Marguerite Yourcenar et de la critique yourcenarienne, ce qui permet à l'auteur de ce travail de sortir ici et là de l'analyse narratologique ou linguistique pour s'ouvrir à de très intéressantes réflexions portant sur le fond des œuvres, confirmant de ce fait ce que Marguerite Yourcenar elle-même disait à Patrick de Rosbo dans leurs célèbres entretiens radiophoniques : "La forme n'est autre chose que le fond rendu visible et l'essence rendue palpable"¹. D'autre part, l'étude de cette modalité touchée par la subjectivité du narrateur permet à Carmen Molina d'analyser parallèlement le processus d'affirmation de l'individualité subi par la romancière depuis sa jeunesse jusqu'à sa maturité, c'est-à-dire depuis le temps de ces trois premiers romans (*A*, *NE*, *CG*) marqués par le substrat biographique, les amours impossibles et la quête de l'identité personnelle à travers l'auto-analyse (ce qui exige de ces trois narrateurs un retour en arrière doublé d'un voyage au lieu où s'est passée leur enfance : Woroino, Vivombre, Kratovicé), jusqu'à celui des *Mémoires d'Hadrien*, point d'aboutissement de ce parcours dominé par

¹ Patrick de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1980 (1^{re} éd. : 1972), p. 16.

le temps humain, l'individualité et l'histoire avant que notre écrivain ne s'engage, cette étape dépassée, dans la voie de l'aventure géologique et impersonnelle.

Par ailleurs, nous voulons mettre en valeur la très complète bibliographie qui accompagne ce travail, ainsi que la justesse et la fluidité de son discours. Il s'agit en somme d'une excellente thèse qui permet d'envisager ce que pourraient donner d'autres études semblables portant sur des œuvres comme, par exemple, *L'Œuvre au Noir*. Pour terminer, nous voulons préciser que Carmen Molina s'est formée à l'ombre de l'un des meilleurs spécialistes espagnols en linguistique française, le Professeur Luis Gastón Elduayen, de l'Université de Grenade, directeur de sa thèse et très bon connaisseur de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, ce dont nous sommes en mesure de faire profession de foi car il a aussi dirigé la nôtre.

Manuela LEDESMA

Anne-Marie PRÉVOT-CHASSAT, *Dire sans nommer. Les mécanismes périphrastiques dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar*, thèse de doctorat, sous la direction du Professeur Philippe CARON, Université de Limoges, 2000, 408 p.

On s'est jusqu'ici assez peu intéressé de manière spécifique au style de Marguerite Yourcenar et l'un des mérites de cette thèse est d'étudier avec la rigueur et la précision de la linguistique un aspect essentiel de l'écriture de Marguerite Yourcenar en le mettant étroitement en rapport avec la thématique et la pensée de l'auteur. Ce qui caractérise cette écriture, selon Anne-Marie Prévot, c'est une « stratégie du détour » : les sujets traités étant dans une large mesure des sujets tabous, qu'ils concernent les mystères du sacré ou une sexualité en dehors des normes sociales – inceste, homosexualité –, exigent un langage détourné, seule manière convenant à l'auteur pour aborder ce qui relève de l'incertain ou suscite la réticence, pour dire l'indicible ou l'innommable.

Le corpus est constitué d'*Alexis, Anna, soror...*, *Mémoires d'Hadrien*, *Un homme obscur* et *Quoi ? L'Éternité*, embrassant la production de Marguerite Yourcenar depuis la première œuvre reconnue jusqu'à l'ultime ; mais ce sont bien d'autres ouvrages encore qui sont convoqués dans des rapprochements.

La première partie du travail est, tout d'abord, axée sur le paratexte de Marguerite Yourcenar, où l'on voit la défiance de l'écrivain envers les clichés, sa volonté de remotiver les métaphores, de rechercher un langage décanté. Anne-Marie Prévot analyse le choix

souvent effectué du monologue, où les personnages, dans un rêve d'écriture transparente, tentent de dire le vague, l'insaisissable, ce qui conduit à définir la poétique de Marguerite Yourcenar comme une tentative de reformuler au plus près de la vérité individuelle ce que la société a arbitrairement formulé.

Ensuite est étudié le thème du seuil, emblématique d'une écriture qui ne peut se tenir qu'en bordure du mystère, de l'expérience vécue : seuil entre deux lieux, qu'il s'agisse d'un seuil concret ou métaphorique (on notera les commentaires intéressants sur le rôle de la porte qui s'ouvre à la fin d'*Alexis*, rendant sensible la chute de l'interdit) ; seuil chronologique : on étudie ainsi le vocabulaire de la dégradation comme manière indirecte de dire la mort, ou encore la métalepse (figure qui consiste à faire entendre une chose par une autre qui la précède ou la suit). Mais c'est la périphrase qui retient surtout l'attention : Anne-Marie Prévot, après avoir exposé différentes conceptions de cette figure, souligne que Marguerite Yourcenar ne la conçoit pas comme un ornement rhétorique ; bien au contraire, loin d'être une facilité, c'est une nécessité pour dire sans nommer. On retiendra, par exemple, les pages sur Hadrien qui, par le biais de la périphrase revivifiée, alors qu'il se défie des clichés de la plate rhétorique de la consolation, parvient à dire la crise qui a failli l'emporter.

La seconde partie, beaucoup plus technique, est largement consacrée aux manifestations stylistiques de cette écriture « de l'entour ». Le procédé de l'anaphore flottante, étudié dans *Anna, soror...*, *Alexis, Le premier soir*, révèle combien Marguerite Yourcenar met à contribution son lecteur, qui doit entreprendre une quête du sens. On voit, en outre, que l'utilisation de l'article défini au lieu de l'adjectif possessif est une façon de donner une valeur émotionnelle tout en désindividualisant les personnages, alors que le remplacement de l'adjectif possessif par l'article indéfini contribue à une vision apaisée qui permet le glissement du particulier au général ; la synecdoque, comme dans « je rencontraï la beauté » (A), permet à l'aveu de s'exprimer par le choix de l'abstrait. On nous montre encore que Marguerite Yourcenar privilégie souvent la couleur de la chose par rapport à la chose, dans une approche picturale qui met l'accent sur la sensation, le fugace, mais aussi dans le souci de « contourner le risque d'un langage trop sensuel et tabou pour bien des lecteurs et [...] lui substituer une expression artistiquement contrôlée » (p. 164) : ainsi, dans *Mémoires d'Hadrien*, « il me convenait, certes, d'opposer ce rouge profond à l'or pâle d'une nuque ». De même, l'enthymème (syllogisme tronqué) relève, dans *Alexis*, du choix d'un langage décanté pour donner pureté et innocence au sujet traité. Les

métaphores, comme celle de la musique, sont des détours sémantiques favorisant l'aveu : Marguerite Yourcenar crée là un langage autre pour dire la sensualité, la musique sublimant la chair. Les « choix hyperonymiques » (consistant à remplacer un mot A par un autre qui désigne une réalité ayant un rapport de voisinage avec celle qui est désignée par le mot A) pour remplacer le mot, socialement très connoté, d'« homosexualité » vont dans le même sens, mais il est à noter que dans le cas de l'inceste, Marguerite Yourcenar n'éprouve pas le besoin de recourir à cette figure.

L'approche est ensuite thématique avec une étude de l'évocation de la mort des animaux qui permet à Marguerite Yourcenar de montrer la fraternité du destin entre l'homme et l'animal, mais aussi d'éviter le sentimentalisme dans le récit de la mort de l'humain grâce à de subtils échos : le parallèle établi entre le cadavre du lion dans *Mémoires d'Hadrien* et celui d'Antinoüs est tout à fait éclairant. D'autre part, l'intertextualité dans *Anna, soror...* est analysée comme relevant aussi de la stratégie du détour, l'épisode biblique d'Amnon et de sa sœur Thamar révélant à Miguel ce qu'il ne pouvait formuler par lui-même ; un écho intertextuel avec l'histoire de Paolo et Francesca dans *La Divine Comédie de Dante* sert à dire la réciprocité de la passion amoureuse. Cette deuxième partie se clôt sur des questions plus techniques, l'examen des parenthèses et des tirets, qui constituent une manière de parler à voix basse, en marge de l'information principale.

La dernière partie, à vocation synthétique, reprend beaucoup des éléments abordés précédemment en faisant ressortir les rapprochements entre humains et œuvres d'art, le refus de l'anecdote humaine grâce à une tension vers l'universel, la valeur de l'érotisme, expression du sacré dans la chair, ainsi que le « regard synecdochique » qui se consacre au fragment pour dire l'essence de l'être. Anne-Marie Prévot conclut que le lecteur de Marguerite Yourcenar doit savoir lire, c'est-à-dire se libérer des routines de la pensée, car Marguerite Yourcenar opère avec le langage une œuvre au noir, qui le décante pour dire l'indicible.

On pourra regretter que cette solide étude repose sur une bibliographie minimale de la critique yourcenarienne ; mais cette thèse est un travail qui suit une démarche rigoureuse et qui, au-delà d'un outillage technique très présent, mais toujours très clairement expliqué, aboutit à des analyses littéraires pleines de finesse².

Rémy POIGNAULT

² Signalons qu'une version de cette thèse (ISBN : 2-7475-3883-4) a été publiée aux Éditions L'Harmattan 5 et 7, rue de l'École Polytechnique F-75005 Paris.

Marie C. POIX-TÉTU, *Le discours de la variante. Approche sémiotique de la genèse d'Anna, Soror... de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2001, 183 p., Annexes p. 185-242.

Dans cette étude, Marie C. Poix-Tétu s'attache à l'analyse du processus d'élaboration et de genèse d'*Anna, soror...*, traçant l'itinéraire qui va de la version originaire du récit de 1933, "D'après Greco", incluse dans le recueil *La Mort conduit l'attelage*, à l'édition en tiré à part de 1981, par la suite englobée dans le recueil de nouvelles de 1982, *Comme l'eau qui coule*. Dans le préambule de son livre, notre critique définit *Anna, soror...* comme étant "un récit simple et déconcertant" (p. 9). La simplicité apparente qui cache une genèse contrastée constitue en effet une des raisons qui ont motivé le choix de l'étude. Procédant par une lecture diachronique d'*Anna, soror...*, M. C. Poix-Tétu vise à montrer la complexité de ce récit, complexité presque masquée derrière une image de perfection formelle, qui, tout en voilant la quête propre à Yourcenar, donne à cette nouvelle le statut d'œuvre en devenir.

Le but de cette lecture parallèle consiste à faire ressortir non seulement les variantes par rapport au texte originaire, mais surtout à préciser le sens des changements opérés par l'auteur à cinquante ans de distance. Toutefois, bien que cette lecture comparative se focalise sur l'auteur qui prend en charge la critique de sa propre activité créatrice, ce n'est pas pour poser la question de la relation entre l'auteur et l'œuvre, mais bien au contraire, pour examiner le travail opéré par le scripteur dans la longue élaboration du récit. Si un texte "n'est jamais achevé, et reste toujours en défaut de lui-même" (p. 17), il est alors possible de tracer une poétique du texte ainsi qu'une poétique de l'écriture.

Le type d'approche utilisé dans cette étude est à la fois génétique et sémiotique. Après une introduction détaillée, dans laquelle M. C. Poix-Tétu précise sa méthode de travail ainsi que sa problématique, tout en définissant quelques concepts clés de son approche critique, elle procède à l'application et à la vérification de son questionnement initial : préciser le but que Yourcenar atteint en retouchant constamment ses propres textes qu'elle affirme n'avoir cherché qu'à conserver. Cette analyse permettrait ainsi de tracer l'effet de lecture produit par un texte maintes fois réélaboré et qui se veut "presque" identique à la fable originaire. Il s'agit de voir à la fois la "la façon dont une écriture a travaillé" ainsi que la manière dans laquelle cette même écriture a été travaillée par le désir d'écriture.

L'étude est constituée par quatre parties dont chacune approfondit un aspect précis de l'enquête. Dans le premier chapitre, intitulé

“Mises en regard”, M. C. Poix-Tétu fait l’historique des vicissitudes éditoriales d’*Anna, soror...*, tout en précisant les éditions de référence sur lesquelles elle mènera sa recherche. Si le texte de 1933 est le point de départ de cette enquête, pour l’édition moderne M. C. Poix-Tétu prête une attention particulière à la parution isolée de la nouvelle de 1981, qui deviendra le texte fondateur des éditions successives. La prédilection de l’édition de 1981, choisie comme pierre d’achoppement de cette étude comparative, est par ailleurs due à l’illustration de la première de couverture reproduisant un tableau du Greco. Le message iconique permet de garder un lien avec l’édition de 1933, justement intitulée “D’après Greco”, et c’est bien cela l’intérêt majeur.

D’emblée apparaît évidente l’importance de la postface publiée avec la réédition du récit de 1981. M. C. Poix-Tétu s’attarde sur la fonction à attribuer à cette postface, qu’elle considère “moins comme un ajout que comme une opération de commutation où se joue, au lieu même de son apparition, une disparition” (p. 24). La postface donc acquiert une fonction particulière dans l’économie de la narration, car elle devient partie intégrante du texte même ; elle remplace le “récit perdu” au moment même où elle justifie les changements apportés par l’auteur. La polyvalence de la postface confère à *Anna, soror...* un caractère exceptionnel vis-à-vis de l’intégralité de l’œuvre yourcenarienne. Comme notre critique le dira plus loin, c’est “l’agacement” que cette postface provoque à rendre intéressante la nouvelle, de même que son statut paradoxal de texte écrit en partie pour justifier la substitution d’une édition à une autre, tentant à la fois de convaincre le lecteur qu’*Anna, soror...* rend inutile “D’après Greco”. Il faudrait considérer alors, suivant la thèse de M. C. Poix-Tétu, la postface d’*Anna, soror...* non pas comme un “hors-texte”, mais plutôt comme une figure discursive du texte même car “commenter son travail et le corriger sont des gestes proches pour l’écrivain”.

Dans le deuxième chapitre, intitulé “Aparté pour un tiré à part”, M. C. Poix-Tétu se penche sur la structure et sur le sens de la postface même, définie comme “déstabilisante” (p. 33), car tout en relevant d’un genre très académique, elle pose plus de questions qu’elle n’en résout, gardant ainsi le statut de texte paradoxal. Selon notre critique, la postface d’*Anna, soror...* présente trois problèmes fondamentaux : sa relation au récit, son emplacement et une taille disproportionnée par rapport au texte qu’elle suit.

L’emplacement de la postface offre le plus d’arguments pour justifier le caractère unique de l’édition de 1981. Au dire de M. C. Poix-Tétu, cette postface est tout à fait extraordinaire dans l’ensemble de l’œuvre yourcenarienne, au milieu de tant de préfaces, annexes,

cahiers de différents types, exception faite pour la postface d' " Un homme obscur " et d' " Une belle matinée ". Selon notre critique, Yourcenar fait un usage liminaire de la postface, accentuant à la fois sa force injonctive, car si elle cherche à répondre à l'avance à toutes questions éventuelles, en même temps elle interdit un questionnement libre et personnel parce qu'elle place ses propres réflexions à la suite du récit, là où devrait entrer en jeu la réflexion du "lecteur idéal".

À cet égard, il faut toutefois remarquer que si la postface d'*Anna, soror...* se distingue des autres paratextes yourcenariens par sa taille, nous doutons qu'il soit tout à fait correct d'en souligner le caractère exceptionnel par son emplacement. En effet, qu'il s'agisse de " Carnets de Notes ", comme c'est le cas dans les *Mémoires d'Hadrien*, de " Note de l'auteur ", comme c'est le cas dans *L'Œuvre au Noir*, ou bien de " Post-scriptum ", dans les *Nouvelles orientales*, on a à faire avec des écrits qui suivent la narration, affichant la même force injonctive que M. C. Poix-Tétu a soulignée dans la postface d'*Anna, soror...* La volonté de contrôle auctorial des textes est claire chez Yourcenar qui ne peut pas s'empêcher de fournir les clés d'interprétation de ses propres ouvrages. La postface d'*Anna, soror...* n'a donc rien qui la distingue dans l'ensemble de l'œuvre yourcenarienne car elle ne fait que répondre au souci de contrôle propre à son auteur.

Précédant à l'exploration de la postface, et tenant compte des différents témoignages laissés par notre auteur au cours de sa vie, M. C. Poix-Tétu remarque les nombreux renvois à un hypothétique roman des origines, *Remous*, dont Yourcenar parle avec une certaine fréquence et dont toutefois on ne possède pas le manuscrit (à moins qu'il ne soit dans les documents scellés du Fonds à Harvard). Il s'agirait d'un ouvrage fondateur que Yourcenar présente comme le noyau de sa production, la source inspiratrice de sa poétique même. Suivant ces indications, il est possible donc de reconstruire la genèse de la nouvelle qui peut se résumer avec le passage du texte informel resté inédit à l'édition d'une de ses parties. Yourcenar opère déjà un premier choix dans le passage de *Remous* à *La Mort conduit l'attelage*, une première sélection des matériaux narratifs ébauchés auparavant dans cette espèce de mythique texte des origines. Néanmoins, dans la tentative de retracer la genèse de ses œuvres, Yourcenar laisse apparaître une défaillance que notre critique met bien en évidence : à savoir l'insistance excessive de l'auteur sur l'identité "presque" parfaite des deux versions de 1933 et de 1981 de la nouvelle.

L'examen de la postface offre le plus d'idées originales. M. C. Poix-Tétu s'attarde sur un des changements les plus intéressants apportés par Yourcenar en 1981, dans la re-élaboration de son texte de 1933 :

la substitution de la brève préface précédant *La Mort conduit l'attelage* par une postface beaucoup plus consistante par le nombre de pages. Ce glissement non seulement attribue à l'incipit de la nouvelle une prégnance majeure, mais surtout fait de la nouvelle et de son paratexte une sorte de texte préliminaire, une préface au recueil de 1982 à l'intérieur duquel elle sera intégrée.

Il faut toutefois préciser que la "courte préface" intégrée dans le recueil de 1933 ne constitue pas le texte introductif à "D'après Greco", mais bien au contraire la brève introduction à l'ensemble des nouvelles. Par conséquent, on peut contester le schéma proposé par M. C. Poix-Tétu où le passage de la première à la deuxième version du récit est représenté par une structure en chiasme (préface – texte → texte – postface) qui justifierait l'élaboration même de la postface, car, comme notre critique le remarque dans son travail, "D'après Greco" n'occupe pas la place initiale du recueil. La "symétrie inversée" ainsi tracée perd toute sa valeur du moment qu'en 1933 Yourcenar n'a jamais écrit une préface pour "D'après Greco", mais plutôt une brève introduction au recueil qui débutait notamment avec "D'après Dürer" et présentait "D'après Greco" emboîté entre les deux autres nouvelles du recueil.

La troisième partie du livre, "Quand le texte travaille", s'attache à une lecture comparative des deux éditions de la nouvelle et vise à définir la nature des variations opérées au cours de la re-élaboration du récit. L'intérêt de cette partie consiste dans la tentative de montrer comment le texte acquiert une certaine autonomie vis-à-vis du scripteur car les changements apportés ne servent qu'à faire travailler le texte même. Les retouches forment donc "le lieu où se matérialise de l'insu, un moment où lire et écrire échangent ponctuellement leur place" (p. 82). À cet égard, M. C. Poix-Tétu relève le changement de la disposition des chapitres et du titre, la fonction jouée par les analepses, les prolepses et les achronies dans le passage de la première à la deuxième édition du récit.

La dernière partie, intitulée "Anatomie d'une anamorphose", analyse plus précisément le procédé de mise en narration de l'inceste, thème de la nouvelle. Il s'agit de montrer la construction d'un récit "traversé d'illicite", prêtant une attention particulière aux espaces et aux clôtures présentes dans les deux éditions du texte, dont l'agencement figuratif laisse transparaître la présence d'un certain nombre de stéréotypes narratifs. Ce type d'analyse est motivé par le critique par le fait que "dans un récit qui choisit la réserve [...] pour raconter une histoire d'inceste, la disposition figurative des espaces individuels et de leurs ouvertures est essentielle" (p. 125). Comme le dit encore M. C. Poix-Tétu : "la confrontation des deux éditions

éclairer les variations d'une construction touchée dans ses lieux "propres" et dans ces modes de connexion" (p. 126).

Le livre se conclut par un appendice où notre critique met en comparaison directe quelques épisodes des deux versions de la nouvelle, en particulier les chapitres qui ont fait l'objet d'une permutation dans le passage de la première à la deuxième version, soulignant au fur et à mesure les variations apportées par l'auteur dans la réécriture de l'œuvre, partie d'une grande utilité pour tous ceux qui s'attachent à une étude comparative de "D'après Greco" et d'*Anna, soror...*

De notre point de vue, l'attrait majeur de cette étude consiste moins dans la comparaison des deux éditions que dans la tentative de replacer l'œuvre de Yourcenar dans le cadre de l'écriture de la modernité. Reprenant une idée de Colette Gaudin³ selon laquelle Yourcenar participe, bon gré mal gré, à la déconstruction du texte justement par cette tendance à la réécriture de ses œuvres commentée et définie par un "je" qui coïnciderait avec l'auteur et qui peut se dévoiler seulement à distance vis-à-vis de l'écrivain passé, M. C. Poix-Tétu procède à l'analyse d'*Anna, soror...* et de sa postface afin de vérifier "une des obsessions de cette fin de XX^e siècle" (p. 14), à savoir la tendance à faire de la littérature le lieu par excellence du débat théorique, ainsi qu'à préférer la métalittérature à la fiction pure. Dans le cas d'*Anna, soror...* l'enjeu est majeur car il s'agit d'un texte réécrit à distance "de ces préoccupations" (p. 15), tout en présentant un souci exceptionnel de la part de l'auteur d'expliquer au lecteur les choix opérés dans la réédition de la nouvelle, les raisons mêmes de la réédition. Ce type d'approche permet de modifier le statut de la postface ajoutée à l'ultime édition d'*Anna, soror...* Car, comme M. C. Poix-Tétu le montre dans sa recherche, cette postface travaille à la frontière du récit et des autres paratextes yourcenariens.

Il faut faire une petite remarque, à notre sens fondamentale. M. C. Poix-Tétu affirme tout au long de son travail que la première édition de "D'après Greco" date de 1934, faisant une confiance absolue aux témoignages de Yourcenar elle-même. Il se trouve que le copyright du recueil est de 1933, comme le confirme la date reportée sur la page de garde de *La Mort conduit l'attelage*, bien que l'ouvrage est achevé d'imprimer en 1934. Cette aporie nous paraît révélatrice de la volonté de contrôle et d'autorité que notre auteur a toujours voulu exercer sur son travail et sur ses lecteurs et elle aurait mérité une explication et

³ Colette GAUDIN, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam – Atlanta, GA, Rodopi, 1994, p. 27-41.

un approfondissement, que, malheureusement, cette étude ne peut pas nous fournir.

On salue positivement cet ouvrage car il sort du cercle "classique" des yourcenariens, traduisant une attention majeure à l'œuvre de Yourcenar de la part du monde universitaire français. On doit néanmoins constater l'absence de la mise à jour de la bibliographie yourcenarienne, sinon sa pauvreté ; on s'étonne de voir que notre critique néglige toutes les études sur Yourcenar faites après 1995. En particulier, on souligne l'absence d'un titre qui va dans le sens de l'enquête menée par M. C. Poix-Tétu, du moins pour ce qui concerne l'autorité auctorielle exercée par Yourcenar, à savoir l'ouvrage de Francesca Counihan (*L'autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Thèse de doctorat sous la direction du Professeur Maurice Laugaa, Université de Paris VII, Presses Universitaires du Septentrion, Coll. Thèse à la carte, Lille, 2000). Par ailleurs, notre critique aurait eu intérêt à consulter aussi l'étude de Laura Brignoli ("*Denier du rêve*" *di Marguerite Yourcenar. La politica, il tempo, la mistica*, Firenze, Le Lettere, 1999), car cet ouvrage jaillit du même questionnement qui anime l'enquête de M. C. Poix-Tétu – comprendre les raisons qui ont poussé Yourcenar à intervenir sur une œuvre déjà publiée –, et de plus, il présente une partie consacrée, entre autres, à l'étude comparative des éditions de *Denier du rêve*. Outre voir un modèle de recherche différent, notre critique aurait ainsi évité l'énième confusion de date en affirmant que *Denier du rêve* fut écrit en 1938. Mais on doit supposer un manque d'aisance avec les langues étrangères de la part de M. C. Poix-Tétu, comme le confirme sa bibliographie "monochrome".

Maria Rosa CHIAPPARO

Anne-Yvonne JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 288 p.

Beaucoup de sève sous ce titre écorce, dont la justification sera différée jusqu'au chapitre de clôture.

L'ouvrage a sa thèse, unitaire et indéniable, mais vaut plus encore par la ductilité de ses lectures, appliquées préférentiellement à la part narrative de l'œuvre, le reste n'étant convoqué qu'à l'appui⁴.

⁴ Par exemple, le théâtre ou l'essai : *Rendre à César* parce qu'il est mise en soliloques d'un roman dramatique en soi ; *Ariane* parce qu'elle est parente de Phèdre ; « La Symphonie héroïque » parce que *Le Coup de grâce* joue et se joue de l'héroïsme.

Pour A.-Y. Julien, l'impressionnante disparité de cette œuvre, inventoriée dans l'avant-propos, reçoit son unité paradoxale de ses « infinies variations sur l'écriture de soi ». *Soi* n'est pas *moi*, si même il ne doit pas être pris ici au sens bouddhique, où le renoncement au soi semble le dernier degré du renoncement au moi. Que l'intériorité poursuivie soit sienne ou qu'elle soit autre, c'est son approfondissement par l'expression qui est proposé comme fondement de l'écriture de M.Y., distincte du retour sur un soi autobiographique qui peut toutefois à l'occasion la recouper.

Quatre grands chapitres structurent l'analyse proprement dite : *Alexis* et *La Nouvelle Eurydice* font la matière du premier, introduisant à l'examen comme ils l'ont fait à l'œuvre, en tant que « premières personnes à l'essai ». Le second chapitre regroupe la production restante des années trente, de *Feux* au *Coup de grâce*, *Les Songes et les Sorts* y compris, sous la rubrique « Théâtralisation et travestissement de soi ». Le troisième, « Voix captées dans le temps de l'Histoire », couvre les trois grands romans de la maturité, les présentant comme trois aspects de cette maturation, « exploration du temps historique sous le signe de l'investigation de la conscience » (p. 153) – *Un homme obscur* y recevant enfin l'éclairage qu'il mérite. Au quatrième, la méthode se modifie, appliquant au *Labyrinthe du monde* la distinction de P. Ricoeur entre les deux formes de la conformité à soi, décelant dans cette « autobiographie en pointillé » une recherche de l'*ipse* dans l'*idem* au travers de la succession des ancêtres et des monotonies du tissu social. Ainsi se dessine l'élaboration persévérante du moi écrivant.

L'ensemble frappe par son envergure et sa richesse, dont un compte rendu ne saurait totalement rendre compte – pas de quoi s'inquiéter : il s'assurera lui-même son public. Si tout n'est pas neuf, le regard l'est toujours, et le courage qu'il faut pour ressasser, au départ du raisonnement, le savoir ordinaire et les évidences simples qui contribuent à assurer sa lisibilité. Ainsi, l'analyse de *Feux* constate l'hétérogénéité générique bien connue, mais conteste aux séquences de journal intime le dépouillement qu'on leur attribue généralement par rapport au travestissement des récits mythiques, les unes comme les autres participant, dans l'ostentation passionnelle, d'un expressionnisme baroque. De même, les rêves, dans *Les Songes et les Sorts*, sont dits relever d'une autobiographie, où l'inconscient a sa part, mais dès lors de référent invérifiable et parcellisé, et soumise à la vigilance d'un narrateur poète plus sensible à la transcendance phénoménologique qu'à la pesanteur freudienne ; en quoi ils participent eux aussi du mythe.

La nouveauté surgit où on ne l'attendait plus. Même les récits qui semblent se prêter le moins à l'illustration de la thèse s'y révèlent vulnérables. Ainsi, « rien ne semblait [...] prédisposer les *Nouvelles orientales* à accueillir un parcours introspectif » (p. 90). Rapprochées d'autres contemporains d'une « tentation de l'Orient » (p. 95) ravivée à l'époque, elles n'en relèvent pas moins, en opposition à « l'athéisme freudien », d'un spiritualisme d'ordre mythique, « où la transhistoricité de la psyché humaine tenait en quelque sorte lieu de transcendance » (p. 92), mais où la variété des traditions exploitées, orientales, extrême-orientales, manifeste à la fois le besoin de transgresser les frontières et de ressourcer la mémoire. De même pour *Denier du rêve* : déléguée cette fois aux personnages, la quête de soi s'y fraye un chemin à travers la prise en charge, par l'auteur, de l'influence du vérisme italien et de l'actualité politique, pour rejoindre, par delà un pluralisme de voix à la Pirandello, les compensations poétiques d'une « songerie dérisoire et pourtant sacrée » (p. 127), elle-même nourrie de mémoire, de mythe et de secret, et dont le Montaigne de l'exergue, pour qui la vie est un songe, tire d'avance la leçon.

On s'en voudrait de chercher noise à une pensée qui, suivant sa pente, rejoint ainsi celle de l'écrivain. Mythographe et stylistique, critique de haut vol auquel le détail n'échappe pas, on la suivrait jusqu'au vertige. Faut-il toutefois s'arrêter à un mot, qui dit « amour de tête » la passion supposée pour André Fraigneau (p. 148) ? De tête ? auquel cas, de tête coupée, ce motif récurrent des *Nouvelles orientales* – Méduse elle-même, autant que Kâli, ayant eu un corps. Faut-il se plaindre que l'investigation, en proie au démon de l'analogie – au sens du δαίμων socratique, bien sûr – abuse des « échos », par exemple entre deux emplois de « paume » (p. 56) métaphoriques de décor naturel et à peu près contemporains, le premier dans la « Dernière Olympique » où il figure une vallée, le second dans un poème d'Embricos, où il est curieusement attribué à des platanes, pour déceler dans l'un l'influence de l'autre, sans d'ailleurs en rapprocher un troisième emploi dans *Feux*, pourtant cité (p. 87), et qui par sa date eût apporté autant d'eau à son moulin ? D'autres échos ravissent au contraire, à leur manière correctifs, tel Achille étranglant en Déidamie « la part insoutenable du mystère féminin » (p. 81) et ramenant dès lors à plus de mesure les généralisations de Pascale Doré. D'autres échos manquent, par exemple du « beau silence » de Plotine (p. 179), au « beau silence » de Jeanne (*QE*, p. 1275).

Tout au plus, dans cette expression de soi qui est au fondement d'une œuvre néanmoins ouverte à l'autre, A.-Y. Julien ne s'interroge-t-elle pas suffisamment sur les raisons d'une si persévérante présence

d'un autre singulier – l'homme qui aime les hommes – et sur sa mise à l'écart, précisément, et sur le tard, par le doux Nathanaël ; ou sur cette autre singulière, de Monique à Jeanne, à la fois réelle et imaginaire, *alter ego* où le moi en fin de course se repose⁵. Tout au plus son éclectisme si sûr, si pénétrant, donne-t-il envie de la voir s'arrêter davantage, parfois, à ce qu'elle touche. Cité p. 27, l'hommage à Rilke dit ne l'avoir connu qu'assez tard – à vingt-trois ans, puisque ce fut « l'année même où ce poète prenait définitivement figure de fantôme » –, et, entre autres, par « quelques vers écrits directement en français ». 1926 est en effet l'année où Gallimard publie, Gide n'y étant pas étranger, *Vergers* et les *Quatrains valaisans*, poèmes écrits en français, et en Suisse. Plus d'un thème de *Vergers* – célébration des mains, de la musique et du silence, du corps frère aîné de l'esprit, ou de la lampe du soir – trouve son écho dans *Alexis*. La mort du poète, le 29 décembre de la même année, à Valmont, près de Montreux, coïncide avec les séjours valaisans du père et de la fille ; plus secrètement encore avec la disparition de Jeanne – elle a pu contribuer à la rencontre. Un mot encore : « Paume », lit-on dans *Vergers*, « doux lit froissé / où des étoiles dormantes / avaient laissé des plis ». Mais les mains d'*Alexis*, apparemment, n'ont pas de paumes.

Sans doute, chaque livre étant étudié séparément, le traitement n'a pas toujours la même densité, la même complétude, s'attardant parfois à la source proposée, plus qu'à son imprégnation dans l'œuvre. Les notes sont des mines d'information, mais Albert Béguin (p. 110), ou les chevaliers porte-glaive (p. 134), par exemple, y ont la part belle. En revanche, on regrettera que dans *L'Œuvre au Noir*, cette œuvre « polyphonique »⁶, l'utilisation du dialogue, à la fois genre d'époque et lieu d'intimité partagée, n'ait pas arrêté l'analyste. Pour *Les Songes et les Sorts*, on peut certes, à l'instar de Marguerite Yourcenar elle-même, préférer Jung à Freud ; mais si l'on s'autorise une concession aux culpabilisations psychanalytiques en épinglant « La Mare maudite » parce que meurtrière d'une mère (chatte en l'occurrence), tant qu'à faire, ne faut-il pas lui opposer « L'Eau bleue » et sa sereine gestation marine ?

Pour A.-Y. Julien et son chapitre de clausule, le mot de R. Kassner à Marguerite Yourcenar (« Vous signez comme un arbre ») pouvait ne viser que l'initiale épanouie d'une signature, mais le foisonnement de

⁵ D'autant qu'elle accorde à d'autres, en l'occurrence l'Octave Pirmez de la chevauchée mémorielle, que « le "Je" de la chroniqueuse se replie et se recueille » en lui.

⁶ Le mot est de Marguerite Yourcenar : « *L'Œuvre au Noir* est polyphonique et non monodique. Les conversations y abondent [...] » (« Ton et Langage dans le roman historique », *EM*, p. 297).

Comptes rendus

ce thème naturel dans l'œuvre, et plus encore la vigueur, la viridité métaphorique qui la gonfle, à la fois expansion ramifiée et fermeté de l'enracinement mythique, lui donnent sa véritable portée. Lyrisme critique ? Sans doute. Mais nourrie d'une patiente pénétration des sources, greffée sur une analyse rigoureuse, pourquoi la critique s'interdirait-elle d'être libre au niveau de la synthèse qui lui donne sa force ?

La bibliographie générale a toute l'envergure de l'étude. Celle de la critique yourcenarienne, très sélective et dès lors parcimonieuse, est utilisée judicieusement, où l'on a plaisir à retrouver, par exemple, l'étude de J. Lecarme et celle de L. Rasson sur *Le Coup de grâce*, tout en suggérant, pour *Alexis*, d'y ajouter Carole Allamand (« La lettre de l'inversion », *Écritures de l'exil*, Bruylant, 1998, p. 43-52).

Au total, un grand livre.

Maurice DELCROIX