

## LES PARADOXES DU DÉNI : MARGUERITE YOURCENAR FACE À SES PRÉDÉCESSEURS

par Francesca COUNIHAN (NUI Maynooth, Irlande)

Lorsque Marguerite Yourcenar évoque ses prédécesseurs littéraires, son attitude à leur égard peut paraître ambiguë sinon contradictoire. Dans ses paratextes par exemple, elle se réclame de certains d'entre eux (Cocteau, Valéry ou surtout Rilke). Mais d'autres, dont l'influence paraît pourtant plus évidente, font l'objet de dénis véhéments (Giraudoux et surtout Gide). Cette alternance entre dénégation et revendication des prédécesseurs se répercute dans les entretiens et la correspondance. Notamment, comme nous le verrons, les dénis de l'influence de Gide sont réitérés jusqu'à la fin de la vie de l'écrivain.

Pourquoi l'auteur s'attache-t-elle à refuser certaines influences, alors qu'elle en admet volontiers certaines autres ? Pourquoi surtout tant s'attacher à nier l'influence de Gide, plus que tout autre prédécesseur ?

Dans ce qui suit, nous tâcherons d'apporter des réponses à ces questions, en partant de l'examen des paratextes et de l'épître, confronté ensuite à ce que peuvent nous dire les textes littéraires eux-mêmes. Nous verrons que l'apparente ambivalence de Yourcenar à l'égard de ses prédécesseurs s'explique en partie par sa préoccupation de l'autorité et par sa volonté d'affirmer celle-ci dans ses paratextes et tout autre texte où elle s'adresse directement au lecteur. Cependant, cette visée pragmatique n'explique pas tout, et notamment pas la véhémence des dénis à l'égard de Gide. Celle-ci dépasse le cadre d'une stratégie consciente d'influence de la lecture et entraîne des considérations plus profondes sur la paternité littéraire et la relation aux prédécesseurs.

Pour mener à bien cette analyse, nous nous appuyerons sur la théorie de l'autorité littéraire. Comme nous l'avons montré ailleurs, les textes de Yourcenar (et surtout ses paratextes) témoignent d'une préoccupation d'affirmer son autorité face au lecteur, de s'assurer que

sa parole est convaincante et propre à emporter l'adhésion de celui-ci<sup>1</sup>. Cette préoccupation se joue de façon double dans les paratextes : d'une part, il s'agit de l'influence directe de la lecture à travers des consignes et des recommandations plutôt directives. D'autre part, les paratextes visent à créer une certaine image de l'auteur, une « figure de l'auteur » pour emprunter le terme de Maurice Couturier<sup>2</sup>, qui soit apte à séduire le lecteur et à emporter son adhésion. Dans le cas de Yourcenar, cette « figure de l'auteur », du moins telle qu'elle apparaît dans les préfaces et autres paratextes préliminaires, est intimement liée à la notion d'autorité ; l'auteur essaie de démontrer qu'en raison de son érudition, de ses connaissances littéraires, de son originalité, de sa maîtrise du texte, elle mérite pleinement la confiance du lecteur (et partant son obéissance en matière d'interprétation du texte)<sup>3</sup>.

Ainsi que nous l'avons montré, l'autorité dont se revêt cette « figure de l'auteur », s'établit dans une relation dynamique avec d'autres sources d'autorité : celle des critiques, lecteurs du texte (« l'autorité critique » selon Starobinski<sup>4</sup>) ; « l'autorité inspirante »<sup>5</sup>, extérieure au poète et lui garantissant une sorte de prestige surnaturel ; et enfin, l'autorité des prédécesseurs, ce que nous avons appelé ailleurs 'l'autorité antérieure'<sup>6</sup>. Comme point de départ de cette notion, citons l'ouvrage de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, qui traite de la relation entre le jeune poète (« l'éphèbe ») et ses prédécesseurs<sup>7</sup>. Selon Bloom, l'œuvre du jeune poète porte toujours la marque de la lutte menée pour se libérer de l'influence de ses prédécesseurs, et surtout d'un seul grand prédécesseur dont l'influence a été décisive pour lui à ses débuts. D'après Bloom, le jeune poète subit d'abord l'influence de son précurseur et tend à « refaire », à reproduire l'œuvre de ce dernier. Il s'en émancipe en « déviant » de plus en plus fortement par rapport au modèle du précurseur jusqu'à faire une œuvre qui soit

---

<sup>1</sup> Francesca COUNIHAN, *L'Autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998

<sup>2</sup> Maurice COUTURIER, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995. Voir l'Introduction, p. 7-24, et notamment p. 21-23.

<sup>3</sup> F. COUNIHAN, *op.cit.*, p. 140-146.

<sup>4</sup> Jean STAROBINSKI, « L'Auteur et l'autorité » *Écriture*, n° 24, Lausanne, été, 1985, p. 31-35 ; la même notion apparaît chez David RIEDE, *Oracles and Hierophants : Constructions of Romantic Authority*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1991, p. 32 ; et chez Maurice COUTURIER, *op.cit.*, p. 23.

<sup>5</sup> STAROBINSKI, *art.cit.* ; D. RIEDE, *op.cit.*, p. 31.

<sup>6</sup> F. COUNIHAN, *op.cit.*, p. 95, p. 146-154.

<sup>7</sup> Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973 ; réédité en 1997. C'est sur cette deuxième édition que nous nous appuyons ici. Dans cette édition et dans les autres travaux de Bloom, les termes « jeune poète » et « éphèbe » sont synonymes de « jeune écrivain ».

authentiquement sienne et où se fasse entendre une voix radicalement différente de celle du prédécesseur<sup>8</sup>. Nous verrons que cette notion a son importance dans le cas de Yourcenar.

Pour ce qui est de notre analyse des préfaces, nous nous en tiendrons pour l'instant à la notion d'autorité « antérieure », celle des prédécesseurs. Alors que la « figure de l'auteur » créée par Yourcenar dans ses paratextes finaux ou postliminaires relève surtout de l'autorité inspirante<sup>9</sup>, dans les préfaces et autres paratextes préliminaires la dynamique essentielle est celle qui se joue entre l'autorité de l'auteur et celle de ses prédécesseurs.

Toutes les préfaces de Yourcenar sont « ultérieures » et « tardives », selon les termes de Genette<sup>10</sup>. Elles ont été faites pour accompagner la réédition des œuvres de jeunesse suite au succès des *Mémoires d'Hadrien*, donc après un laps de temps considérable. On y voit l'auteur enfin reconnu qui s'attache à défendre ces œuvres, et à créer une certaine image d'elle-même jeune auteur. Il s'agit de doter cette « figure de l'auteur » de certaines qualités propres à un jeune écrivain : l'originalité et en même temps la certitude d'une certaine qualité littéraire. La référence aux prédécesseurs joue un rôle prépondérant ici.

Cette relation peut se jouer sur un mode de renforcement direct ; dans ce cas, la référence aux prédécesseurs sert à apporter une caution, une preuve de qualité par l'association de l'ouvrage qu'on est en train de lire à ceux d'autres écrivains, reconnus : c'est en tout cas ainsi que Genette interprète cette pratique<sup>11</sup>.

Alors que dans certaines de ses épigraphes et dédicaces, Yourcenar se conforme à cette pratique, dans ses préfaces ses propos sur ses prédécesseurs relèvent d'une dynamique plus complexe d'affirmation et de négation de l'influence.

L'auteur se réclamera de certains prédécesseurs, et en rejettera d'autres, jouant ainsi tour à tour sur la légitimation que peut lui procurer la ressemblance avec des écrivains reconnus, et d'autre part sur la valeur d'originalité que peut lui procurer la différence. C'est ainsi que, dans la préface d'*Alexis*, elle mentionne la référence à Virgile comme un trait qu'elle partage avec Gide, mais pour aussitôt renier toute influence gidienne sur le contenu de son œuvre :

---

<sup>8</sup> BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 14. Bloom emploie le terme « clinamen », emprunté à Lucrèce, pour désigner cette déviation.

<sup>9</sup> À ce propos, voir F. COUNIHAN, *op. cit.*, p. 218-244.

<sup>10</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1990, p. 221, p. 228.

<sup>11</sup> Notée par lui dans les épigraphes et les dédicaces (*ibid.*, p. 123, p. 147)

Pour ceux qui auraient oublié leur latin d'école, notons que le nom du principal personnage (et par conséquent le titre du livre) est emprunté à la deuxième *Églogue* de Virgile, *Alexis*, à laquelle, et pour les mêmes raisons, Gide prit le Corydon de son essai si controversé. Le sous-titre, d'autre part, *Le Traité du vain combat*, fait écho au *Traité du vain désir*, cette œuvre un peu pâle de la jeunesse d'André Gide. En dépit de ce rappel, l'influence de Gide fut faible sur *Alexis*. (OR, 1991, p. 6)

Selon Yourcenar, l'influence de Gide sur son œuvre se limiterait strictement à des éléments stylistiques :

C'est du point de vue *formel* surtout que la lecture des premiers livres de Gide m'avait été précieuse, en me prouvant qu'il était encore possible d'utiliser la forme purement classique du récit. (OR, p. 7)

Elle termine sa préface par une phrase qui sert simultanément à signaler son originalité et à la rapprocher d'autres écrivains dont elle affirme que, sans en être influencée, elle partage spontanément les préoccupations :

Ce que j'en dis n'a certes pas pour but [...] de séparer cet *Alexis*, écrit dans l'isolement de la mode par une jeune femme de vingt-quatre ans d'autres ouvrages contemporains, mais au contraire de leur apporter l'appui d'une confiance spontanée et d'un témoignage authentique. (OR, p. 7)

Ici, Yourcenar inverse à son profit les termes de la relation d'autorité ; tout en refusant d'admettre une influence de la part de Gide, elle présente sa propre activité littéraire comme apportant un « appui » à celui-ci, et donc comme augmentant son autorité à lui. Ainsi, au lieu que ce soit l'aîné qui cautionne l'œuvre de la nouvelle venue, c'est au contraire elle qui apporte « l'appui » de son « témoignage » à son illustre prédécesseur.

C'est dans la préface de *Feux* que la référence aux prédécesseurs s'exprime de la manière la plus explicite, prenant la forme d'une alternance entre affirmation et négation de l'influence en question. Plusieurs autres écrivains sont cités, soit pour s'en rapprocher (Cocteau, les Surréalistes) soit pour s'en distancer (Giraudoux). Yourcenar rejette clairement toute ressemblance avec Giraudoux ; pour faire ressortir ce qui la différencie de ce dernier, elle s'appuie sur le motif du lecteur avisé (qui sait lire au-delà des apparences ; c'est-à-dire dont la lecture coïncide avec l'interprétation auctoriale) :

## Marguerite Yourcenar face à ses prédécesseurs

La violence cabrée de *Feux* réagit consciemment ou non contre Giraudoux dont la Grâce ingénieuse et parisianisée m'irritait comme tout ce qui nous est à la fois entièrement opposé et très proche ; je vois aujourd'hui que le fond commun d'antiquité mise au goût moderne rendait négligeable, sauf au lecteur le plus attentif, cette profonde dissemblance entre le monde giraldien [...] et le monde plus délirant que j'essayais de peindre. (OR, p. 1077)

Rejetant tout rapprochement avec Giraudoux<sup>12</sup>, Yourcenar revendique au contraire une ressemblance avec Cocteau et les poètes surréalistes. Ce faisant, elle place son œuvre dans l'avant-garde littéraire de son époque ; ce rapprochement lui permet à la fois de faire valoir l'originalité de son style, et de s'associer à un groupe d'écrivains reconnus :

Le précédent de Cocteau m'a assurément encouragée à employer le très ancien procédé du calembour lyrique, que retrouvaient vers la même époque et un peu différemment les surréalistes. Je ne crois pas que je me fusse risquée à ces surcharges verbales [...] si des poètes de mon temps, et pas seulement du passé, ne m'en avaient donné l'exemple. (OR, p. 1077)

Cependant, même dans les cas où elle semble se réclamer d'une parenté entre son œuvre et celle de certains contemporains illustres, Yourcenar fait état de divergences qui lui permettent d'affirmer en même temps son originalité, par exemple à propos de Valéry :

Je décèle aisément dans *Phédon ou le vertige* l'influence du voluptueux humanisme de Paul Valéry, voilant ici de sa belle surface une véhémence nullement valéryenne. (OR, p. 1077)

Yourcenar insiste d'ailleurs particulièrement sur Valéry, ajoutant une note en bas de page avec renvoi au passage de *Feux* qui prouve

---

<sup>12</sup> Dans les préfaces, le rejet explicite de Gide et Giraudoux est sans doute lié au fait que les critiques insistent sur ces deux écrivains dans leurs comptes rendus des œuvres de Yourcenar. Ainsi Gide figure dans les comptes rendus d'*Alexis* faits par Edmond Jaloux (*Les Nouvelles littéraires*, le 26 avril 1930, p. 3), par Paul Morand (*Le Courrier littéraire*, 15, avril-juin 1930, p. 158) par Pierre Audiart (*La Revue de France*, 6, nov-déc 1931, p. 143) et encore dans un texte de Robert Brasillach consacré à *La Mort conduit l'attelage* (*Action française*, le 14 mars 1935). Jaloux fait aussi le rapprochement avec Giraudoux dans son compte rendu de *Feux* (*Les Nouvelles littéraires*, 19 décembre 1936, p. 6). Pour une analyse plus approfondie de ce phénomène, qui touche à l'autorité critique et son importance pour Yourcenar, voir F. Counihan, *op.cit.*, p. 159-162.

qu'elle pensait déjà à cet écrivain en écrivant son ouvrage (*OR*, p. 1077).

À travers ces références (à Rilke, Cocteau, Valéry ou aux surréalistes) Marguerite Yourcenar semble revendiquer son appartenance à un groupe d'écrivains recherchés et difficiles (par opposition à des auteurs trop connus, trop « faciles » comme Gide et Giraudoux).

Il arrive cependant que Yourcenar cite également des écrivains classiques pour en rapprocher son œuvre. Il y aurait deux remarques à faire par rapport à ces références : premièrement, qu'il ne s'agit pas vraiment de reconnaître des influences, mais d'affirmer une parenté entre son œuvre et celle de l'écrivain cité. Deuxièmement, ces références apparaissent dans un but précis, qui est de justifier et faire accepter par le lecteur un comportement normalement tabou. Ainsi, dans la préface du *Coup de grâce* (*OR*, p. 79-80), Racine et Corneille sont cités pour apporter leur légitimation tacite au récit en le rapprochant du paradigme de la tragédie classique, ce qui du même coup permet de légitimer l'événement central du récit : le meurtre de Sophie par Eric. Bien plus tard, dans la Postface d'*Anna, soror...* (1982), l'écrivain fait référence à plusieurs écrivains connus ayant traité à leur tour du thème de l'inceste fraternel<sup>13</sup>. La référence aux grands écrivains français et étrangers sert dans ce cas à légitimer le choix de thèmes qui sortent des normes sociales.

D'une part donc, la référence aux illustres aînés sert à apporter à l'œuvre de Marguerite Yourcenar une certaine légitimation et ainsi à renforcer l'autorité de l'auteur. D'autre part, en revendiquant ce qui la différencie de ses prédécesseurs prestigieux, elle affirme son originalité et sa précocité de jeune écrivain.

Cette stratégie se reproduit aussi dans les entretiens donnés à Matthieu Galey dans *Les Yeux ouverts*. Lorsque Galey l'interroge sur les influences qu'elle a pu subir dans son écriture (*YO*, p. 44-50) Yourcenar se montre très réticente, n'admettant d'influence explicite que pour les philosophes – et non des moindres, puisqu'il s'agit de Nietzsche et de Schopenhauer. Pour ce qui est des écrivains, elle ne reconnaît aucune influence directe dans cet entretien, s'esquivant par exemple quand Galey lui pose une question directe sur l'influence possible exercée par Barrès (*YO*, p. 46). Elle veut bien évoquer ses lectures de jeunesse, mais sans reconnaître d'influence véritable. De

---

<sup>13</sup> Liste exhaustive : John Ford, Byron, Montesquieu, Goethe, Chateaubriand, Thomas Mann, Roger Martin du Gard (*OR*, p. 932-333).

nouveau, il s'agit de mentionner des auteurs qui sortent du commun et de suggérer une parenté entre l'œuvre de Yourcenar et la leur. Ainsi elle mentionne Tolstoï, Ibsen, Merezhkovski, Dostoïevski et Shakespeare parmi ses lectures préférées de jeunesse ; comme écrivains français, seuls sont admis quelques poètes, dont Hugo et Baudelaire ou bien des poètes du passé, du Moyen Âge ou du XVII<sup>e</sup> siècle.

À travers ces références, Yourcenar ajoute des traits à la « figure de l'auteur », à son portrait d'elle-même en jeune artiste. Elle s'attribue volontiers une certaine précocité dans la lecture et se dépeint, encore enfant, en train de découvrir les grands auteurs dans la compagnie de son père. Elle se montre presciente dans la découverte des auteurs contemporains, dont Proust, lu seule puisque son père à cette époque « ne suivait plus » (YO, p. 48).

Face aux interrogations concernant les influences, Yourcenar construit tout un édifice de dénis, d'atténuations (« il m'a influencé mais très peu »<sup>14</sup>), d'aveux mais repoussés dans le temps (« je l'ai connu et aimé mais bien plus tard »<sup>15</sup>). Nous avons vu également que ces procédés de dénégation portent le plus souvent sur des écrivains français et / ou contemporains, les seules influences admises étant celles d'écrivains étrangers ou d'une époque lointaine.

Dans cette constellation de la dénégation, une place privilégiée est accordée à André Gide. Dans les entretiens et la correspondance publiée, il est mentionné plus fréquemment que tout autre écrivain, et de longs développements lui sont consacrés à plusieurs reprises (L, p. 165-167, p. 471-472 ; YO, p. 64, p. 236 ; PV, p. 364-365, p. 392-393). Pour une part, ces passages reprennent le propos de la Préface d'*Alexis* » (OR, p. 6) et qu'elle s'est limitée à la forme. Souvent, ces dénis s'accompagnent d'une référence à Rilke et de la revendication d'une influence rilkéenne (YO, p. 63 ; PV, p. 50, p. 365, p. 395).

D'autre part, il semble que les commentaires sur Gide dans les entretiens et la correspondance prennent une tonalité de plus en plus négative avec le temps. Il est vrai qu'en apprenant la mort de Gide, en 1951, elle parle de sa vie et son œuvre « comme une immense réussite [...] une réussite *exemplaire* » (L, p. 86)<sup>16</sup>. Mais elle fait référence aussi à « la médiocrité spirituelle » de Gide (L, p. 331)<sup>17</sup> et au dessèchement

---

<sup>14</sup> Pour Barrès et Dostoïevski, YO, p. 46, p. 48.

<sup>15</sup> Pour Saint-Simon, Rimbaud, Apollinaire et Baudelaire : YO, p. 48-49.

<sup>16</sup> À Joseph Breitbach, le 7 avril 1951 ; souligné par Yourcenar.

<sup>17</sup> À Gabriel German, le 15 juin 1969.

et à « l'appauvrissement » qui selon elle auraient caractérisé sa vieillesse (*L*, p. 166-7)<sup>18</sup>. Et dans les tout derniers entretiens de sa vie, elle le dénonce définitivement, déclarant à ses interlocuteurs (par trois fois en tout) « Je n'ai jamais beaucoup aimé Gide » (*PV*, p. 364, 365, 392)<sup>19</sup>. Cette dernière déclaration prête à rêver, d'abord parce qu'elle est en contradiction flagrante avec de nombreuses autres affirmations dans les lettres et entretiens. Mais surtout, il paraît étrange qu'en dépit du passage du temps et de sa propre réussite comme écrivain, Yourcenar ressent encore le besoin de récuser Gide.

Je voudrais m'attarder ici sur ces propos de déni. Yourcenar nous dit plusieurs fois que « L'influence de Gide a été peu profonde, en ce qui me concerne » (*L*, p. 472) et que « l'influence de Gide fut faible sur *Alexis* » (*OR*, p. 6 ; *L*, p. 472 ; *PV*, p. 392). Mais il existe des travaux critiques qui tendent à démontrer le contraire, souvent de manière très convaincante. Par exemple, Carole Allamand examine dans la préface d'*Alexis* les dénis yourcenariens de « la paternité de Gide »<sup>20</sup>. Elle fait remarquer entre autres qu'on ne peut guère séparer forme et fond, comme tente de le faire Yourcenar dans cette préface et que l'influence de Gide dépasse donc forcément le simple choix de la forme narrative. Ayant examiné *Alexis* en parallèle avec *L'Immoraliste*, elle trouve de nombreuses similarités (quoique parfois sur le mode de l'inversion) et conclut que, si Yourcenar refuse la paternité de Gide, c'est pour mieux refuser la paternité selon Gide (la forme particulière que prend le thème de la paternité dans son œuvre).

Pour ma part, je trouve intéressant que les dénis de Yourcenar portent surtout sur *Alexis*, car à mon avis ce n'est pas forcément dans cet ouvrage que les ressemblances entre les deux écrivains sont les plus frappantes. Doris T. Wight a montré certains parallèles entre *L'Immoraliste* et *Le Coup de grâce* (la référence à l'antiquité classique, la complexité morale du personnage principal, la découverte de soi au cours du récit)<sup>21</sup>. De son côté, Georgia Shurr fait état (très brièvement, il est vrai) des similarités au niveau de la structure narrative : l'emploi dans les deux textes d'un récit cadre et la mise en scène d'un aveu oral fait devant un groupe de témoins<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> À Jean Schlumberger, le 20 février 1962

<sup>19</sup> Entretien avec Francesca Sanvitale, juin 1986, diffusé par la RAI, le 6 janvier 1987 ; et avec Shusha Guppy, avril 1987, publié dans *The Paris Review*, printemps 1988.

<sup>20</sup> Carole ALLAMAND, « Yourcenar et Gide : paternité ou parricide ? », *Bulletin de la SIEY*, no.18, décembre 1997, p. 19-37.

<sup>21</sup> Doris T. WIGHT, « Confessions in Gide's *L'Immoraliste* and Yourcenar's *Coup de grâce* », *Degré second*, 1989, 12, p. 39-44

<sup>22</sup> SHURR, Georgia Hooks, *Marguerite Yourcenar : A Reader's Guide* (Lanham, University Press of America, 1987).

Mais à mon sens, la similarité la plus frappante entre ces deux récits consiste en l'emploi d'une certaine forme de narration, qui correspond à ce que Wayne C. Booth appelle la narration « indigne de confiance »<sup>23</sup>. C'est-à-dire que la conscience du narrateur paraît divisée contre elle-même et que le lecteur perçoit progressivement des choses que le narrateur ne lui dit pas : que Michel est responsable de la mort de sa femme ; et que, malgré lui, Eric aime quand même un peu Sophie. On pourrait parler à ce propos de « mauvaise conscience » narrative ; dans les deux cas, le narrateur se « confesse » à ses interlocuteurs, mais sans tout dire et surtout sans tout s'avouer à lui-même. Il y a en plus chez les personnages principaux de ces deux récits un certain sadisme ou tout au moins de la cruauté à l'égard d'une femme qui empêche le héros de réaliser pleinement sa nature homosexuelle. Dans les deux cas, il y a un conflit sentimental chez le narrateur qui se résoudra par la mise à mort de cette femme encombrante. Mort lente et « naturelle » chez Gide, fulgurante chez Yourcenar, mais dans les deux cas, consentie et voulue par le narrateur même s'il ne se l'avoue pas.

C'est dans cette forme de narration, menée de façon magistrale dans les deux cas, que je vois la ressemblance la plus frappante entre l'œuvre de ces deux auteurs. Il se peut que Yourcenar l'ait découverte sans en passer par l'exemple de Gide. Cependant, elle cite *L'Immoraliste* comme étant un des tout premiers textes de Gide qu'elle ait découverts, « entre la vingtième et la vingt-quatrième année » (*L*, p. 472). Elle note également avoir remarqué dès cette époque « l'insincérité » du personnage, ce qui correspond à cette « mauvaise foi » narrative dont nous venons de faire état et qui se retrouve précisément dans *Le Coup de grâce*<sup>24</sup>. C'est dans le choix de cette forme narrative que l'influence de Gide apparaît de la manière la plus claire, (tout autant sinon plus que pour la forme narrative d'*Alexis*).

La forme narrative est, comme nous le savons, le seul domaine où Yourcenar consent à reconnaître une influence quelconque de la part de son aîné. Il est possible aussi que cette influence sur le plan de la narration dépasse ces deux récits de jeunesse et s'étende plus avant dans l'œuvre de Yourcenar. C'est en tout cas l'avis de Joan Howard, qui range *Alexis* et *Le Coup de grâce* sous la rubrique du « récit à la française » et propose de considérer *Mémoires d'Hadrien* comme une

---

<sup>23</sup> Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, (1961), 1983 (édition citée : Harmondsworth, Penguin, 1987), p. 274, 295-6

<sup>24</sup> Voir aussi à ce propos Peter CHRISTENSEN, « Self-deceit in the *récits* of Yourcenar and Gide », *Philological Papers*, (West Virginia University), 1984, Vol. XXX, p. 17-26

forme plus ample et plus complexe de ce même type de récit<sup>25</sup>. Cette proposition me paraît intéressante dans la mesure où cette forme de récit représente le seul domaine où Yourcenar admet l'influence de Gide. Si Howard a raison, l'influence de Gide s'étendrait jusque sur les œuvres principales de Yourcenar, jusqu'au roman que certains considèrent comme son chef-d'œuvre.

Et certes, à la lecture de certains passages des *Mémoires d'Hadrien*, il apparaît que ce rapprochement n'est pas sans fondement. Je pense par exemple aux interrogations du premier chapitre ou encore à l'évocation du bonheur sensuel dans « Saeculum Aureum ». Il existe aussi une certaine similarité au niveau de la voix et de la démarche « autobiographique » du narrateur qui cherche à se connaître et à se raconter le plus honnêtement possible. D'ailleurs Yourcenar elle-même reconnaît cette recherche de la sincérité dans le domaine sensuel comme l'un des principaux apports de Gide à la jeune génération d'écrivains dont elle faisait partie (*L*, p. 472). Il serait évidemment absurde d'affirmer que *Mémoires d'Hadrien* est entièrement ou même principalement « gidien » ; mais il me semble qu'on peut y retrouver les traces d'une influence qui est en train d'être dépassée pour faire place à un discours qui soit entièrement propre à l'auteur.

Pour en revenir à la théorie de Harold Bloom, mentionnée ci-dessus, il est possible de voir en ces trois récits une déviation progressive par rapport au modèle gidien du « récit classique à la française ». Comme le suggèrent le nombre d'articles consacrés à la recherche de ressemblances entre ce roman et *L'Immoraliste*, c'est dans *Alexis* que les similarités avec Gide se voient de la manière la plus évidente. Ensuite, par la violence des événements narrés, par son aspect dramatique, *Le Coup de grâce* s'éloigne du modèle gidien, tout en en conservant certains éléments comme la voix narrative. Dans *Mémoires d'Hadrien*, on perçoit encore une certaine similarité au niveau de la voix et de la préoccupation de la connaissance de soi. Mais il est évident que le grand roman de Yourcenar se démarque du modèle gidien par de nombreux aspects, ne serait-ce que par l'ampleur du récit ; par la référence à l'Histoire et à la vie d'Hadrien empereur ;

---

<sup>25</sup> Joan E. HOWARD, *From Violence to Vision : Sacrifice in the Works of Marguerite Yourcenar*, Carbondale/ Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1992 ; p. 119. Pour la définition du récit à la française, Howard cite Albert J. Guérard, cité par Christensen (article de 1984, voir note précédente) : « concentrated critical studies of a single character or a single problem ».

et peut-être surtout par la prévalence dans le texte de ce que Brian Gill nomme « le discours argumentatif »<sup>26</sup>.

Ainsi on peut voir, suivant la théorie de Harold Bloom, une « déviation » progressive chez Yourcenar par rapport au modèle de son prédécesseur. Par suite des *Mémoires d'Hadrien*, ce modèle semble avoir été évacué de son œuvre. Selon Bloom, l'éphèbe qui trouve sa propre voix finit par faire une œuvre qui incorpore et dépasse celle de son prédécesseur. Je ne prétends pas que Yourcenar ait « incorporé » André Gide ; mais elle a certainement intégré, puis dépassé le modèle qu'elle-même reconnaît comme gidien, celui du « récit à la française ».

Dans cette optique, il me semble significatif que les romans suivants de Yourcenar (*L'Œuvre au Noir*, 1968 et *Un homme obscur*, 1982) délaissent à peu près complètement le modèle du récit introspectif à la première personne, remplacé par une narration hétérodiégétique et un récit où le monde extérieur au narrateur prend davantage d'importance. *Le Labyrinthe du monde* peut représenter à son tour un dépassement de l'influence gidienne, une déviation par rapport à un certain modèle gidien de l'écriture autobiographique. Loin de chercher à raconter la vie de l'auteur, du sujet écrivain, *Souvenirs pieux* aborde l'entreprise autobiographique par la remise en question de l'existence même de ce sujet. Le récit de l'enfance, des épisodes clés du devenir du sujet, est remplacé par des considérations sur l'improbabilité de l'existence d'un lien quelconque entre le « moi » adulte et l'enfant né « un certain lundi 8 juin 1903 » (*SP*, in *EM*, 1991, p. 707-708). Et comme nous le savons, dans *Le Labyrinthe du monde*, le discours proprement autobiographique sera toujours différé, n'apparaissant que sous forme fragmentaire dans le troisième tome.

Il ne faudrait évidemment pas exagérer l'importance de l'influence de Gide dans le cas de Yourcenar et je ne voudrais en rien diminuer l'originalité de l'œuvre yourcenarienne. Mais il me semble que Gide a pu jouer le rôle du grand précurseur tel que le voit Harold Bloom : celui qui fournit le point de départ, qui permet au successeur de « dévier », de s'élancer pour accomplir son propre trajet et trouver sa voix unique. Avec *Hadrien*, Yourcenar a trouvé cette voix ; mais la fréquence des dénis à l'égard de Gide, même après *Mémoires*

---

<sup>26</sup> Brian GILL, « Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* et la rhétorique », in R. POIGNAULT et M-J VAZQUEZ DE PARGA (éds.), *L'Universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque de Ténérife, novembre 1993, t. 1, Tours, SIEY, 1994, p. 185-197 ; « Techniques de l'argumentation : la topique de Marguerite », in R. POIGNAULT et B. ARANCIBIA (éds.), *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque de Cuyo-Mendoza, août 1994, Tours, SIEY, 1997, p. 17-26.

*Francesca Counihan*

*d'Hadrien*, permet de penser que cette influence a joué un rôle plus important que l'auteur ne veut – ou ne peut – l'admettre.