

## COMPTES RENDUS

**Hélène JACCOMARD, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine, Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993, 488 p.**

Nous plongeant de plain-pied dans la littérature de l'intime, la thèse éditée chez Droz d'Hélène Jaccomard présente, entre autres mérites, pour les lecteurs épris des choses yourcenariennes, celui d'ouvrir l'esprit sur trois auteurs contemporains de Marguerite Yourcenar : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne et Serge Doubrovsky. Ces derniers sont encore quelque peu boudés par la critique littéraire. Mais Hélène Jaccomard suivant un penchant yourcenarien (notre auteur ne glorifiait-elle pas par-dessus tout l'audace et l'ouverture d'esprit ?) brise par là les carcans universitaires et assume pleinement le choix de son corpus.

Ces quatre écrivains ont été sélectionnés pour être étudiés en profondeur car pour l'auteur de cette thèse ces hommes et femmes de lettres sont avant tout des autobiographes. Du moins a-t-elle décidé de les considérer comme tels ou plutôt a-t-elle souhaité ne retenir d'eux que cet aspect de leur contribution à la littérature. En effet, Serge Doubrovsky et Françoise d'Eaubonne, qui sont de la génération née dans les années 1920, ainsi que Marguerite Yourcenar et Violette Leduc, bien que leurs aînées de plus de trois lustres, écrivent leur autobiographie au tournant des années soixante-dix. Ceci n'est pas la seule caractéristique commune qui justifie chez l'auteur de cette thèse le choix de son corpus.

En effet, couvrant entre trois et cinq volumes par auteur, l'entreprise autobiographique revêt de l'importance chez ces quatre écrivains d'envergure. Pour Leduc comme pour Doubrovsky, l'œuvre entière est d'ailleurs consacrée au récit de leur existence. Quant à Marguerite Yourcenar, elle aurait caressé dès l'adolescence le projet d'écrire la chronique de sa famille, qui sera en fait le dernier long texte rédigé au cours de sa vie.

## *Comptes rendus*

Cet ouvrage bien écrit, construit méthodiquement avec une logique claire et précise nous révèle combien Hélène Jaccomard est au fait des nouvelles recherches universitaires, mais n'en oublie pas pour autant les écoles reconnues par ses pairs.

Outre les emprunts formels aux esthéticiens de la réception, aux narratologues et aux pragmaticiens, Madame Jaccomard personnalise ses connaissances par des commentaires d'ordre idéologique. Qu'il s'agisse de la narratologie de Genette ou de Gerald Prince, ou bien de la pragmatique de Marie-Louise Pratt, ces disciplines donnent son armature à une poétique de l'autobiographie, même si celle-ci reste fondamentalement mouvante. Flexibilité inhérente au genre et qui déroute la critique, mais dont il faut prendre acte. Les auteurs modernes se méfient de ce genre qui masque bien des pièges, genre qui "n'en est pas un" et qu'une Marguerite Yourcenar, par exemple, fait s'écrouler. Le principal intérêt du présent ouvrage est qu'il nous instruit sur la nature du geste autobiographique.

À l'instar de Philippe Lejeune, Hélène Jaccomard, dans cette très brillante thèse, déplace "fructueusement l'accent critique de la production de l'œuvre à sa réception". Dès lors l'approche de Jaccomard sera placée sous l'égide de l'esthétique de la réception. Jauss sera convoqué. Entre autres.

L'énonciation très technique de ce discours non moins théorique sert un but exprimé quant à lui très clairement : déterminer les particularités du lecteur d'autobiographie tel qu'il est anticipé par l'auteur. L'auteur nous donne ainsi l'image livresque du destinataire, "récepteur endogène du texte autobiographique".

Cette étude s'efforce donc de jeter les bases d'une poétique du lecteur pour des textes qui nous somment de dépasser la conception de l'autobiographie comme confession.

Édith MARCQ

**Hélène MARCHAND, *Fiction, semblance et crédibilité. Incursion dans deux univers de Marguerite Yourcenar*, Cadiac (Qc), éd. Balzac, coll. L'Univers des discours, 1993, 190 p. [distribué au Québec par Logidisque C. P. 10, succ. D. Montréal (Qc) H3K 3B9 ; dans la communauté européenne par CDU-SEDES 88, bld Saint-Germain F-75 005 Paris].**

“Pourquoi sommes-nous tous, à un moment ou l'autre de nos vies, fascinés par les mondes qui peuplent l'*aire de la fiction*, et en particulier par les univers fictifs que projettent les textes littéraires?” Tel est le “questionnement” que pose Hélène Marchand dans son avant-propos (p. 9, italiques – nombreuses – de l'auteur), “projeter” signifiant apparemment plus avoir en projet, élaborer, que faire la projection, être le reflet de. Là, on est tourné vers l'avenir ; ici, seulement retourné vers le passé : ce que sembleraient heureusement confirmer les citations de Kundera et de l'illustre Peter Mc Cormick en exergue de l'introduction (p. 11) ; ce que semble aussitôt infirmer, hélas, la thèse, plutôt passiste mais qui n'en finit pas d'avoir de l'avenir, selon laquelle “l'amateur de fiction adulte retrouve son enfance” (p. 12).

Formulés dans l'introduction du livre, comme d'ailleurs cette dernière phrase, les postulats d'Hélène Marchand sont d'une grande netteté. Structuralisme, sémiologie, narratologie, “réalisme modéré” (p. 13), tout à tour invoqués, lui fournissent ses instruments pour analyser “le parti pris de Yourcenar pour la convocation [sic] de tous les sens dans la représentation textuelle” (p. 17) ; et ils la conduisent, “pour observer l'avènement des univers fictifs, [...] à inventer un lexique spécifique : *impression de vraisemblance, aire de simulation, fonction de représentation et fonction de reconnaissance, semblance, res-semblance, es-semblance, noyau réel, aire de la fiction, etc.*” (*ibid.*).

Ainsi “le premier chapitre fait le point sur le conventionnalisme radical dans l'analyse structurale qui néglige l'attitude réceptive produite par l'*impression de vraisemblance*. La représentation est réinvitée [sic] au chapitre II comme notion fondant notre réflexion sur la fiction et sa crédibilité.” (p. 17-18) Au chapitre III est émise “l'hypothèse que, devant une manifestation fictionnelle, l'amateur, en état réceptif intense, *assimile l'objet projeté par la représentation textuelle à un “monde” appartenant à la fiction.*” (p. 18) À partir de quoi, “au chapitre IV on voit apparaître

plus clairement le rôle capital que jouent la *représentation* et la *reconnaissance* dans l'avènement des univers fictifs et comment la *semblance* les amarre solidement l'une à l'autre." (*ibid.*)

Mais c'est au chapitre III qu'est définie, selon les termes de la quatrième de couverture, "la *semblance* à la fois comme concept théorique et comme outil d'analyse sémiotique." Ce qui fait que "cet ouvrage interroge [sic] les concepts de fiction, de référence et de représentation, et cherche au-delà des codes et des conventions les outils pour décrire le phénomène des espaces fictifs convaincants." Conçue "comme le *mode de représentation des mondes appartenant à l'aire de la fiction*", la *semblance* se subdivise non moins logiquement en "*res-semblance*" et en "*es-semblance*". La première "constitue "l'appel à l'existence" dans *l'aire réservée à la fiction* d'objets appartenant habituellement au monde réel" ; la seconde, "(de "*esse*" : exister) correspond à une description d'objets dont "l'existence" de certaines propriétés "nucléaires" semble possible dans le monde fictif représenté" (toutes citations de la p. 79).

Ceci posé et exposé, l'auteur dit que "la deuxième partie s'emploie donc à rendre compte de [sa] propre adhésion aux univers de *L'Œuvre au Noir* et du *Coup de grâce*, en repérant les résidus des "jeux de simulation" que leur lecture a provoqués". (p. 18-19) "Adhésion"? ou "incursion"? Car cette seconde partie, constituée des trois derniers chapitres (ch. V à VII) de l'ouvrage, en fait ne traite de ces deux romans (ou "univers"?) que dans les seuls chapitres VI et VII. (N'est-ce donc pas précisément dans *L'Œuvre au Noir* que Yourcenar se moquait de ceux qui utilisaient, au 16<sup>e</sup> siècle encore, les petits bâtons des chiffres romains?) Car le chapitre V (ô, mânes de Brel !), assez bref au reste, contient le *Discours de la méthode* d'Hélène Marchand – ce que nos contemporains, moins simples, donc moins amateurs de bon langage que le bon Descartes, depuis quelques lustres appelleraient un exposé de sa "méthodologie" ; ne pas appuyer sur "logos", est-il parfois pudiquement conseillé dans l'ancienne Nouvelle France.

Ce qui fait trois bons cinquièmes de théorie, c'est-à-dire de présentation de "codes" et autres "conventions". Une théorie destinée à "élaborer un outil sémiotique pour étudier l'interaction qui s'établit entre la *fonction de représentation* textuelle et la

## Comptes rendus

*fonction de reconnaissance.*” (p. 177) Un outil applicable à peu près indifféremment à n’importe quelle œuvre, comme s’en réjouit visiblement Hélène Marchand, à la toute fin de son livre. Et seulement deux cinquièmes, on n’ose plus dire d’analyse des spécificités, de l’originalité de deux romans de Yourcenar, mais d’*“incursion”* au sens de raid sur le territoire de ses écrits ; d’*“adhésion”* forcée des œuvres de création à ladite théorie, du texte réduit en prétexte au *métatexte*, comme disent les cuistres, ces adjudants de la culture : enfermement, mise au pas, comme de conscrits à la caserne. Pis veux pas en oère yun qui dépassiont, tabarnak !

On ne le sait que trop : aux yeux d’un certain nombre de trissotins et de bélises de par l’univers (chuuutt ! comme autrefois on disait pas d’mal du prêt’e, asteure faut pas en dire du spécialisse, de l’expert – le clerc reste le clerc), il importe avant tout, comme aux théologiens, d’avoir et de prêcher implacablement sa théorie. Oubliés, les sorbonnagres de Rabelais. Et périsse la création plutôt que le dogme. *“Dieu reconnaîtra les siens”*. D’où la sempiternelle et sempiternellement oiseuse (niaiseuse) interrogation sur *la réalité* (p. 13 & 14, souligné par nous), cette insaisissable abstraction au nom de laquelle les esprits totalitaires continuent à s’excommunier – quand ils ne peuvent s’entretuer. On le sait aussi : depuis des siècles, les soi-disant *“sciences humaines”* continuent à courir derrière les sciences dites dures, ou pures – ou inhumaines ? –, pour obtenir, sinon les mêmes moyens, du moins une comparable respectabilité qui ferait croire à leur crédibilité, *“démontrerait”* (comme le répète leur prétention) leur scientificité. Le scientisme n’est pas seulement une des illusions de la prétendue *“belle époque”*. La confusion de l’esprit de géométrie et de l’esprit de finesse, pas seulement d’un 17<sup>e</sup> siècle dit prémoderne. *“Science sans conscience [...]”*, disait déjà Rabelais.

On ne saurait donc faire grief à l’auteur de cette recherche de l’avoir menée en disciple zélée de ses mentors théoridolâtres. Ni, ce faisant, d’avoir légué à son lecteur quelques profondes réflexions. Ainsi, que *“l’indépendance affective est nécessaire à”* la vie d’un itinérant, comme en témoignerait Zénon (p. 124). Mais peut-être *“l’angoisse humaine devant le temps qui nous abolit trouve-t-elle”* d’autres *“exutoires”* que *“dans le besoin inextinguible de”* fictionnel (p. 176)? Peut-être *“un souvenir d’enfance insoutenable”* (p. 147) a-t-il déjà produit d’autres effets, connus bien avant que la

psychanalyse eût fait parler d'elle ? Peut-être est-il possible de lire – c'est-à-dire de vivre et non plus mécaniser – l'œuvre de Yourcenar sans se réclamer "comme Ryan, Pavel" et Hélène Marchand "des piliers de la sémiotique narrative, les [St] Greimas, [St] Todorov, [St] Bremond, [St] Dolezel, [St] Prince, [St] Van Dijk" (p. 154), tous pères de notre mère l'église intellectuelle ? Que devient, chair et sang, la vie de l'œuvre ? Seulement de la chair à *canons* ?

On hésite alors à suivre quelqu'un qui se plaît à "explorer un autre filon, jamais étudié à [sa] connaissance, à savoir la convocation systématique d'*objets physiques et vitaux*" [sic]. On est surpris de lire : "la camaraderie facile qu'un homme a pour les garçons quand il ne les aime pas" qu'entretient Éric envers Sophie, est assiégée par une attirance qui n'arrive pas à s'investir de désir." [sic] (p. 146, souligné par nous). On admire que "le partage de la même ontologie (la situation de guerre)" définisse si bien *Le Coup de grâce* (p. 167), tandis que dans *L'Œuvre au Noir*, au contraire, "le morcellement ontologique entraîne évidemment le morcellement axiologique" (p. 168). Et ce n'est bientôt plus que de loin qu' "on assiste donc à une formation du *noyau réel* gérée [sic] par les "énoncés authentiques" d'un narrateur principal "autorisé". (p. 116) Authentique : on a bien lu.

"Qu'est-ce que la littérature nous fait voir au-delà des mots ?", se demandait Hélène Marchand (p. 31). Au-delà ? Ou plutôt, et à la lettre, au travers de (S.V.P., nous n'écrivons pas, et sciemment : à travers) ? Le seul lecteur qu'elle considère, le théoricien, "se fait plutôt une image qui lui est propre de l'univers fictif dessiné par le faisceau des *semblances* contenues dans les *énoncés descriptifs et informatifs* et les *énoncés événementiels*." (p. 181) On regrette qu'elle ait quelque peu oublié chemin faisant "combien la représentation textuelle reste irréductible à la nomenclature des éléments qui la constituent" (p. 177) ; ou qu'on aboutit alors à "du mécanique plaqué sur du vivant", comme le suggérait Bergson. N'est-il vraiment que Zénon, en lequel Yourcenar voyait un frère, qui "s'interroge aussi sur la valeur de ces "douteux produits de la pensée" que sont les idées et les concepts, fluides et mouvants comme le temps" (p. 137) ?

On connaît la remarque de Voltaire : "Si Dieu nous a faits à son image, nous le lui avons bien rendu." Remplaçons "dieu" par

“créateur”, “nous” par “faiseurs de théorie” : se retrouve là ce qui caractérise l’attitude de trop nombreux intellectuels ; européens, américains et autres ; de quelque sexe, de quelque idéologie qu’ils soient ; depuis des siècles. Encore faut-il vouloir faire l’effort, Yourcenar l’a bien fait, de rechercher et d’analyser comment nos semblables se sont comportés avant nous ; comment, eux aussi, ces monstres, ont inventé d’étranges “outils” pour torturer inutilement leur cerveau et leurs frères ; – voire la moissonneuse-batteuse pour effeuiller la marguerite. “Bon, cela fait toujours passer une heure ou deux”, ironisait Yourcenar après Racine. Il est tout de même assez stupéfiant que des lecteurs de Yourcenar ne le veuillent pas savoir : cet exemple n’est pas, hélas, le seul qu’on connaisse. Voltaire, lui, ne pouvait avoir lu Yourcenar ; peut-être aurait-il alors fait soupirer ses théolo-théoriciens (selon certains, c’est la même étymologie), crevant *les yeux ouverts*, enfin – peut-être ? – : “Comme les nuages dans le ciel vide, nous nous formons et nous dissipons sur ce fond d’oubli.”

André MAINDRON

**Béatrice NESS, *Mystification et créativité dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar***, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, n° 247, 1994, 208 p.  
[University of North Carolina at Chapel Hill Press P.O. Box 2288 C.B. 6215 Chapel Hill NC 27515-2288 USA, n° ISBN à rappeler pour toute commande : 0807892513].

Cette étude solide de divers avant-textes tient la promesse de son sous-titre : “Cinq lectures génétiques” et constitue sans doute le tout premier ouvrage d’ensemble sur la naissance du texte yourcenarien. Les pratiques de l’écriture y sont examinées dans leur moindre variation en vue de cerner la “frontière toujours un peu floue entre la mystification et la créativité”.

Impeccablement construit, l’ouvrage pose dans l’introduction ses bases théoriques. Dans la ligne des travaux de Louis Hay, reprenant les notions d’avant-texte définies par Jean Bellemin-Noël et la terminologie genettienne, Béatrice Ness réussit immédiatement à montrer l’intérêt d’une interprétation génétique

de *Mémoires d'Hadrien*, de *L'Œuvre au Noir* et de ce qu'elle appelle les manuscrits inachevés. Mais elle ne se contente pas d'appliquer une méthode. Elle en raffine les termes, faisant une distinction fort utile, dans le cas de Yourcenar, entre "avant-texte-écriture", "avant-texte-réécriture" et "presque-texte-écriture", pour faire apparaître et expliquer les jeux d'occultation auxquels se livrait constamment l'auteur.

Le premier chapitre, consacré à "l'étape *Denier du rêve*", c'est-à-dire aux rapports entre texte et images, fait des comparaisons systématiques entre les divers états du manuscrit – en particulier celui de 1958-59 – en vue de résoudre le problème du vrai. Mettant côte à côte la version de 1934 et celle de 1959, Béatrice Ness tire des conclusions définitives sur les métamorphoses de la narration, montrant comment le texte lui-même double de volume, par ajouts de monologues intérieurs et de dialogues, s'appuyant davantage sur des références politiques précises et développant le réalisme psychologique des personnages. En revanche, sont biffées de la version plus tardive certaines allusions mythiques et tirades lyriques. À partir d'une lettre du 2 juin 1978, est retracée l'évolution du texte adapté pour le théâtre, *Rendre à César*, en 1961. L'analyse des notes de régie et des marginalia permet de saisir l'écrivain à l'œuvre et les nombreuses reproductions de pages où se côtoient, s'entremêlent, graphies, dessins et écriture donnent au lecteur une idée précise de la manière dont le manuscrit est illustré par l'auteur. Béatrice Ness démontre magistralement comment *Denier du rêve* change de statut devant nos yeux et passe, entre 1933 et 1959, de texte prophétique, 'prolepse de l'histoire à venir' à constat d'une réalité historique, 'analepse mise en perspective de l'histoire', sans que soit pour autant perdue la tendance mythique qui lui conserve tout son mystère.

Le deuxième chapitre, intitulé "Du génétique au générique : subversion de la nouvelle", explore et exploite le paratextuel et le métatextuel dans le but d'analyser l'évolution du traitement des récits courts. À partir de l'examen des épreuves corrigées et des rééditions des *Nouvelles orientales* d'une part, du brouillon dactylographié de *Comme l'eau qui coule* et du manuscrit autographe d'*Une belle matinée*, Béatrice Ness reconstitue minutieusement des parcours d'écritures qui conduisent à une interprétation originale du géno-texte yourcenarien, fruit d'un curieux équilibre entre délire et lucidité. Elle conclut à juste titre

que “le problème essentiel de la création yourcenarienne dans la nouvelle s’avère bien un problème d’énonciation [...] ce même problème d’énonciation, mais largement amplifié, que va soulever le manuscrit autographe des *Mémoires d’Hadrien*.”

Le choix des notes en bas de page et d’une bibliographie en fin de chapitre amène le lecteur à constater très vite que si l’auteur n’ignore rien des études antérieures sur *Mémoires d’Hadrien*, son propos est radicalement autre. Le descriptif du manuscrit d’*Hadrien* est un chef d’œuvre de clarté et les tableaux qui établissent les rapports entre les lieux et les dates des unités rédactionnelles ainsi que l’évolution de leur statut avant-textuel, sont des modèles du genre. Les transformations auxquelles Yourcenar soumet ses diverses versions sont regroupées pour déboucher sur une étude des retouches d’ordre lexical et des ratures qui servent à imposer un rythme binaire au récit ou bien à en assouplir le ton. Les suppressions, nombreuses et dûment répertoriées, sont confrontées aux ajouts dans le but d’écrire la biographie de l’œuvre pour conclure à une subversion du genre épistolaire. Si, en effet, Yourcenar rajoute un narrataire (Mon cher Marc) après coup, sur la version primaire, on est en droit de supposer que c’est parce qu’elle “se rend compte que ce texte n’est pas vraiment une lettre mais bien plutôt un prétexte à réflexion sur soi-même.” D’autre part, l’étude du graphisme lui-même, des écarts entre l’écriture normale “claire et ronde” d’un paragraphe, juxtaposée à la graphie inégale du suivant, ouvre des pistes intéressantes sur “l’expérience de la dépossession de soi” que devient alors l’écriture et que confirme le carnet de *Notes*. Opposant le texte en train de se faire aux affirmations paratextuelles dont il fut ensuite l’objet, Béatrice Ness refuse d’être mystifiée et décrypte le manuscrit pour nous en proposer une interprétation complexe mais convaincante : “Puisqu’il s’agit non seulement de saisir Hadrien mais encore de chercher à se connaître, l’écriture de l’œuvre s’assimile alors, pour Yourcenar, à une véritable entreprise de libération : comprendre et accepter sa différence. Mais c’est d’une thérapeutique secrète qu’il s’agit.”

Le passage de *D’après Dürer* à *L’Œuvre au Noir* a déjà fait l’objet de plusieurs études mais aucune, jusqu’ici, n’avait montré clairement comment le “chantier documentaire devient aussi une aventure mentale”. Sans que soit possible le recours aux brouillons et au manuscrit autographe disparus, il faut se contenter de

l'examen d'une mise au net dactylographiée en deux volumes dont Béatrice Ness date et explique les retouches : ajouts qui traduisent le désir d'accentuer le pittoresque historique, biffures qui ont pour but d'adoucir les détails sur la torture physique, spiritualisation générale du récit par le choix délibéré d'un vocabulaire religieux. L'étude des *Notes de composition 1956-1969* prouve que Yourcenar avait bien une "conception esthétique du manuscrit" : il ne s'agit point d'un tout premier état du texte mais d'une "relique" savamment construite, où se côtoient des chronologies, des plans, des commentaires, des symboles alchimiques, des résumés, un arbre généalogique de Zénon, un répertoire de documents iconographiques. Interprété en fonction du jeu des marginalia, "clausules du texte antérieur", ce cahier est mis pour la première fois en regard avec un autre carnet de notes intitulé *Sources II*, dont la rédaction s'étend sur une vingtaine d'années et constitue un important texte d'accompagnement pour entrevoir les coulisses de la méthode contemplative.

La quête des origines ébauchée dans *L'Œuvre au Noir* va trouver son plein épanouissement dans *Le Labyrinthe du monde*, fausse autobiographie inachevée dont il est malaisé de retracer la genèse puisque les archives en ont été soigneusement "éditées" par Yourcenar elle-même. Choisisant de mettre en parallèle les "Chapitres d'un livre inachevé – écrits entre 1930 1938" et le manuscrit autographe de *Quoi ? L'Éternité*, Béatrice Ness montre en quel sens l'inachevé a pour Yourcenar une valeur positive alors qu'au contraire l'achèvement correspond à la mort. Révélant les liens secrets entre un petit carnet diaristique inachevé – non point pour des raisons esthétiques ou linguistiques mais philosophiques – "Les Voyages ensemble" et le manuscrit interrompu de *Quoi ? L'Éternité*, elle analyse les étapes de la genèse pour conclure à la métamorphose du rôle du scripteur et à l'écriture de sa vie comme "seule réponse à la mort".

Le chapitre de conclusions qui termine cet ouvrage convaincra les lecteurs de Marguerite Yourcenar que son œuvre a trouvé une critique à sa mesure. Les pistes exploratoires ouvertes par Béatrice Ness sont des modèles pour d'autres études, génétiques ou non. Son approche critique est parfaitement définie, sa méthode rigoureuse, son style d'un extrême élégance. Ce livre n'est rien moins qu'un ouvrage de référence.

Élyane DEZON-JONES

**Carmen Ana PONT, *Yeux ouverts, yeux fermés. La poésie du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, 242 p.**  
[Amérique du Nord : Editions Rodopi, 233 Peachtree street, N. E., Suite 404, Atlanta, GA 30303-1504 USA  
Autres pays : Editions Rodopi B. V., Keizersgracht 302-304, 1016 EX Amsterdam, Pays-Bas].

Carmen Ana Pont, dont le lecteur connaît déjà un commentaire pénétrant du rêve de Lazare (*Une belle matinée* ; cf. *Bulletin de la SIEY*, n°10, 1992, p. 83-111), propose aujourd'hui sinon tout à fait l'étude d'ensemble que son sous-titre semble promettre un peu ambitieusement, du moins beaucoup plus et beaucoup mieux qu'une première approche. Sa performance semble d'autant plus méritoire qu'*Yeux ouverts, yeux fermés* remonte à une thèse américaine soutenue à l'Université du Wisconsin-Madison quatre mois avant la parution, dans le second volume yourcenarien de la Pléiade, du *Dossier des Songes*. Bien des gens auraient sans doute précipité leur publication pour mieux éviter le pavé ; nous féliciterons donc d'abord Mme Pont d'avoir plutôt différé la sienne pour tenir amplement compte de cette nouveauté.

Son travail rassemble, pour commencer, tout un trésor d'informations très utiles. *Les Songes et les Sorts* multiplie, comme tant d'autres textes yourcenariens, les allusions érudites ; Carmen Ana Pont précise bon nombre de références où même le lecteur cultivé ne reconnaît bien souvent que des noms. Héraclite, Artémidore, voire Goethe retrouvent ici, je veux dire sous la plume de Carmen Ana Pont, une physionomie concrète, que Marguerite Yourcenar se contentait non sans témérité d'estimer acquise. J'en dirai autant des références artistiques. Marguerite Yourcenar rêve parfois à partir de telle particularité de la cathédrale de Lausanne ou de tel vitrail de Chartres ; même si sa rêverie les remodèle, il est bon de connaître ces modèles, dont tout le monde ne garde pas forcément un souvenir détaillé. A tel point qu'on regrette presque que ce travail si minutieux ne comporte pas aussi quelques illustrations.

L'analyse montre dans un premier mouvement combien *Les Songes et les Sorts* déploie déjà, à cette date précoce, toutes les ambivalences de Marguerite Yourcenar devant l'autobiographie. Le projet de sincérité s'y accompagne, comme bien plus tard dans

*Le Labyrinthe du monde*, de tout un luxe de dérobades et de faux-fuyants. Ce gommage des traits trop personnels, ce repli si caractéristique et parfois si agaçant ne relèvent donc pas, ou du moins pas seulement, d'une coquetterie de vedette. L'intellectuelle de l'entre-deux-guerres, qui n'était guère menacée par les inconvénients de la renommée, s'y dérobaît déjà *instinctivement*...

L'analyse des motivations d'une telle manière déborderait le problème du rêve. Celui-ci fournit pourtant une indication importante. Carmen Ana Pont montre en effet – c'est la seconde partie de son analyse – comment *Les Songes et les Sorts* est régi d'un bout à l'autre par une rhétorique de l'ambiguïté, un brouillage systématique des repères et des identités qui ferait précisément la différence entre le régime onirique et les arêtes plus dures de la perception diurne. Les récits de rêve multiplient les approximations, les formules hésitantes, les perceptions ambiguës, qui vont parfois jusqu'à la contradiction ou l'impossibilité logique. On regrette un peu, tant la proximité s'impose à la lecture, que l'étude ne s'interroge jamais systématiquement sur le rapport entre ces deux constats. Les biaisements de l'autobiographe ne peuvent guère ne pas rejoindre quelque part, en un lieu difficile à nommer mais qui risque fort de nous mener au cœur de la création yourcenarienne, les dérèglements de la notation onirique. On entrevoit quelque chose de ce rapport quand Carmen Ana Pont rappelle que, pour Hadrien et Zénon vieillissants, l'ensemble de leur vie revêt rétrospectivement le découpu du songe. À plus forte raison, les aléas d'une généalogie devaient-ils découvrir un labyrinthe.

La troisième partie de l'étude reprend le rêve de Lazare, qui forme, comme on sait, la séquence onirique la plus développée de l'œuvre romanesque. Carmen Ana Pont y retrouve, comme il se devait, son esthétique de l'ambiguïté. On y retrouve aussi les affinités entre le style onirique et le profil global des biographies : par les glissements et les changements à vue qu'il autorise, le rêve finit par englober, au travers d'une série de variations shakespeariennes, l'avenir tout entier du rêveur. L'exhaustivité tient du tour de force : il se trouve à vrai dire que les caprices du rêve s'attachent cette fois à une ligne droite bien connue, qui n'est autre que le vieux scénario des sept âges de la vie. La structure, dûment analysée, paraît même si ferme qu'on finit par se demander si les incongruités et les désordres qui la masquent ne

## *Comptes rendus*

seraient pas, à la limite, superficiels : il s'agirait en somme d'effets de rêve – au sens où Roland Barthes définissait voici une vingtaine d'années son effet de réel.

Carmen Ana Pont ne partagerait sans doute pas ce soupçon, elle qui estime au contraire dans sa conclusion que la rhétorique de l'ambiguïté serait plutôt une façon d'assumer le mystère du rêve. Jumeau de la mort, le sommeil demande lui aussi à être affronté les yeux ouverts. La question serait de savoir si une approche moins uniment admirative ne saisirait pas mieux la foncière ambiguïté d'une œuvre qui n'en finit pas de maîtriser discrètement le désordre qu'elle étale. Marguerite Yourcenar donne l'impression de prendre en compte, à côté de quelques autres, la grande "incertitude qui vient des rêves" (R. Caillois) ; elle a pu devoir une partie de son succès au fait que, sous sa plume, une assurance humaniste au fond très peu ébranlé réussit à simuler adroitement, mais sans jamais la côtoyer pour de bon, sa propre déconstruction. L'ère du soupçon n'admet de retrouver les vieilles certitudes que sous ces apparences-là.

La question, bien entendu, n'est pas de celles qui se décident en une fin de recension. Elle indique au moins que les analyses de Carmen Ana Pont, qui s'attachent à un texte oublié depuis un demi-siècle, débouchent sur des problèmes centraux de l'art yourcenarien.

Paul PELCKMANS

